HAL
open science

Présence et représentation du handicap mental sur la scène contemporaine française

Marie Astier

To cite this version:

Marie Astier. Présence et représentation du handicap mental sur la scène contemporaine française. Art et histoire de l'art. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2018. Français. NNT : 2018TOU20015 . tel-02371201

HAL Id: tel-02371201

https://theses.hal.science/tel-02371201

Submitted on 19 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Fédérale
Toulouse Midi-Pyrénées

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse - Jean Jaurès

Présentée et soutenue par :
Marie ASTIER
le mardi 26 juin 2018

Titre :

PRÉSENCE ET REPRÉSENTATION DU HANDICAP MENTAL SUR LA SCÈNE CONTEMPORAINE FRANÇAISE

Volume I

École doctorale et discipline ou spécialité :
ED ALLPH@ : Arts du spectacle

Unité de recherche :
LLA-CRÉATIS

Directeur/trice(s) de Thèse :

Muriel PLANA

Jury :
Anne-Françoise BENHAMOU, Professeure des Universités, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Renaud BRET-VITOZ, Maître de conférences, Université Toulouse – Jean Jaurès
Isabelle GINOT, Professeure des Universités, Université Paris 8
Olivier NEVEUX, Professeur des Universités, Université Lyon Lumière 2
Muriel PLANA, Professeure des Universités, Université Toulouse – Jean Jaurès

Université Toulouse 2-Jean Jaurès
Laboratoire LLA-CRÉATIS

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ

ARTS DU SPECTACLE

PRÉSENCE ET REPRÉSENTATION DU HANDICAP MENTAL SUR LA SCÈNE CONTEMPORAINE FRANÇAISE

Marie ASTIER

Présentée et soutenue publiquement

Le 26 juin 2018

Directrice de Recherche

Muriel PLANA

JURY

Anne-Françoise BENHAMOU, Professeure des Universités, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Renaud BRET-VITOZ, Maître de conférences, Université Toulouse – Jean Jaurès
Isabelle GINOT, Professeure des Universités, Université Paris 8
Olivier NEVEUX, Professeur des Universités, Université Lyon Lumière 2
Muriel PLANA, Professeure des Universités, Université Toulouse – Jean Jaurès

Remerciements

> […] Tous ceux, tous ceux, tous ceux
> Qui me viendront, je vais vous les jeter, en touffe,
> Sans les mettre en bouquet […]
> Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, Acte III, scène VII

Aujourd'hui, je soutiens ma thèse. Je présente devant un jury de personnes que j'estime, et je partage avec celles et ceux venu.e.s m'écouter, le fruit d'un travail qui m'a tenu au corps et au cœur pendant plus de trois ans. Mais durant toute cette période, vous avez été fort nombreux et nombreuses à l'avoir soutenue, cette thèse.

Soutenir une thèse c'est aussi : lire, relire et parfois re-relire des propositions de communication puis des communications, puis des articles puis des chapitres de thèse ; faire des retours sincères sur ces écrits ; les transférer dans la bonne feuille de style ; traquer des fautes d'orthographe, des coquilles, des espaces insécables ; y adjoindre des cartes géographiques ; aider une doctorante qui habite à Paris à s'inscrire à Toulouse ; l'accueillir chez soi quand elle vient pour participer à des séminaires, des journées d'études ou de formation ; lui permettre de partir au Canada pour présenter et enrichir ses recherches ; lui ouvrir les portes d'espaces de répétition et de représentation ; lui accorder du temps pour répondre à ses questions ; l'avertir dès que sort un spectacle, un film ou un livre ayant un lien plus ou moins étroit avec (ce qu'on croit être) son sujet de thèse ; lui envoyer toutes sortes de documents (captations, photographies, interviews, articles de presse, textes parfois non publiés…) susceptibles de nourrir sa réflexion ; la nourrir, vraiment, quand elle est affamée d'avoir trop travaillé ; l'accompagner dans des lieux improbables voir des choses inattendues ; l'écouter tout analyser à travers son prisme de recherche ; la faire parler pour l'aider à préciser des pensées ; la mettre face à ses contradictions ; trouver les moyens de lui montrer qu'on croit en elle ; accepter qu'elle ne soit pas forcément disponible pour soi alors qu'on en avait besoin ou envie…

Mais c'est aussi : faire le vers de terre dans une piscine, ouvrir une cellule de crise dans une cuisine, participer à un stage de théâtre en Corse ou à une soirée égalité des chances à Cachan, ou bien commencer une amitié en marge de commentaires Word.

C'est pourquoi je remercie tout particulièrement : Philippe Adrien ; Mathilde Apelle ; Aline, Cécile, Christophe, Guillaume, Félix, Jeanne et Marie Astier ; Jérôme Bas ; Anne-Françoise Benhamou ; Adrien Baysse-Lainé ; Lîlâ Bisiaux ; Renaud Bret-Vitoz ; Romain Bionda ; Sandra Bort ; Marie-France Bubbe, Ulysse Caillon ; Tristan Cantin ; Claudine Cariou ; Leslie Cassagne ; Guillaume Cot ; Agnès Curel ; Tünde Deak ; Coraline Delebarre ; Nathalie

Dessens ; Marc Douguet ; Guillaume Drouadaine ; Juliette Drigny, Hélène Duval ; Diane Gagneret ; Emmanuelle Garnier ; Clotilde Génon ; Ketty Ghnassia ; Isabelle Ginot ; Marion Guyez ; Gilles Jacinto ; Camille Khoury ; Christian Lizet ; Madeleine Louarn ; Christine Moreau ; Marie-Laure Maraval ; François Maurisse ; Anne Menguy ; Anne, Catherine, Jacques, Louis, Nathalie et Françoise Mesny ; Guillaume Moog ; Olivier Neveux ; Sarah Nouveau ; Pia Pandelakis ; Muriel Plana ; Christelle Podeur ; Michael Pouteyo ; Erwana Prigent ; Adrien Primerano ; Anne Pellus ; Jean-Claude Pouliquen ; Claude Raguin ; Damien Rault ; Adrien, Hervé, Mathilde, Simon et Stéphanie Rémignon ; Charlotte Ricci ; Sylvain Robic ; Claire de Saint Martin ; Karine Saroh ; Roxane Sauvage ; Thierry Seguin, Annaelle Touboul ; Guillaume Vincent ; Hélène Virenque ; Manon Worms ; ainsi que les sœurs du prieuré Saint Thomas.

Sommaire

INTRODUCTION 9

1. FOLIE, SPECTACLE(S) ET SCIENCE(S) DU XVIE AU XXE SIÈCLE ... 67
1.1. Exhibitions foraines et spectacles des fous en France 72
1.2. Naissance, essor et fin du *freak show* aux États-Unis. 120
1.3. (In)visibilité sociale et visibilité théâtrale à l'heure actuelle 143
1.4. Conclusion 176

2. VOIX ET REPRESENTATION DU HANDICAP MENTAL SUR LA SCÈNE CONTEMPORAINE FRANÇAISE 179
2.1. La représentation de l'autisme du roman a la scène : *Le Bizarre Incident du chien pendant la nuit* 181
2.2. *Rendez-vous gare de l'Est* : discours de la bipolarité et théâtre documentaire 221
2.3. *L'Empereur c'est moi !* : militantisme, accessibilité et théâtre épique 264
2.4. Conclusion 289

3. HANDICAP MENTAL ET ESTHÉTIQUES THÉÂTRALES..... 293
3.1. Handicap mental et processus de légitimation artistique..... 297
3.2. Handicap mental et théatre postdramatique : *Disabled Theater* 332
3.3. Handicap mental et représentation théâtrale : Madeleine Louarn et l'Atelier Catalyse. 365
3.4. Handicap mental et prise de parole : l'Oiseau-Mouche 395
3.5. Comédien.ne.s en situation de handicap mental et comédien.ne.s amateur : pour un changement de paradigme 421
3.6. Conclusion 444

CONCLUSION 449

Bibliographie 461

Index 499

INTRODUCTION

Pour entrer à l'École Normale Supérieure en tant qu'« étudiante admise à préparer le diplôme », il fallait, pour l'entretien qui suivait l'acceptation du dossier, proposer au jury un sujet de recherche. Après trois années de classes préparatoires, où j'avais consciencieusement appris ce que mes professeurs m'avaient enseigné, choisir ce sur quoi je voulais travailler n'était pas un exercice facile. Sur quoi avais-je *envie* de travailler ? J'ai alors fait le pari de rassembler deux choses ayant toujours suscité mon intérêt : le théâtre et le handicap, et de voir ce qui pourrait naître du croisement des deux. C'est ainsi que j'ai intégré l'ENS par ce que j'aime à appeler l'entrée des artistes et que j'ai consacré mes recherches de master au travail de Pippo Delbono[1] (master 1) puis à celui de Philippe Adrien avec la Compagnie du Troisième Œil[2] (master 2).

Trois ans plus tard, lorsque la possibilité de postuler à une « allocation doctorale spécifique ENS » s'est présentée à moi, l'histoire s'est pour ainsi dire répétée. Pour côtoyer un certain nombre de doctorant.e.s plus ou moins avancé.e.s dans leurs recherches, j'étais persuadée que je ne pourrais mener les miennes à bien que si celles-ci portaient sur un sujet me tenant véritablement et profondément à cœur. Dans le cadre extrêmement privilégié d'un contrat doctoral sans mission d'enseignement, la plus grande difficulté du doctorant ou de la doctorante me semblait être l'autodiscipline – c'est-à-dire le fait de devoir se fixer soi-même son cadre de travail –, réalité dont j'avais eu un avant-goût durant mes années de master. Je me suis alors très concrètement demandée quel sujet pourrait me pousser à sortir de mon lit tous les matins pour aller en bibliothèque. Qu'est-ce qui pourrait bien susciter quotidiennement mon intérêt pendant au moins trois ans ? « Présence et représentation du handicap mental sur la scène contemporaine française », telle a été la réponse[3].

Alors que j'avais commencé à étudier les handicaps physique et sensoriel dans le cadre de mes travaux de master, j'ai volontairement choisi de consacrer mes recherches doctorales au handicap mental dans la mesure où celui-ci me semblait plus problématique et donc plus intéressant. Contrairement au handicap physique, qui fait l'objet de recherches de plus en plus nombreuses, le handicap mental reste très peu étudié dans le champ des arts du spectacle. Il me semble

---

[1] La constitution de la Compagnie Delbono sera évoquée dans la suite de cette introduction.

[2] Fondée en 1984 : par le comédien Bruno Netter, après qu'il a perdu la vue, la Compagnie du Troisième Œil rassemble une comédienne sourde (Monica Companys), une comédienne aveugle : (Ouiza Ouyed), un comédien lilliputien (Jean-Luc Orofino), un comédien handicapé moteur en fauteuil (Sergio Malduca), un comédien handicapé moteur autonome (Pierre Delmer) et un certain nombre de comédiennes et comédiens valides (Mylène Bonnet, Geneviève de Kermabon, Stéphane Dausse, Alain Duzcam …).

[3] Je me suis récemment souvenue qu'en Terminale, au moment de l'orientation post-secondaire, j'avais un instant hésité entre le monde du théâtre et celui de l'éducation spécialisée. Sans doute est-ce parce qu'il est cohérent avec la personne que je suis que mon sujet de thèse m'a autant passionnée.

que tel est le cas dans la mesure où le premier interroge la vaste définition du « corps » et de la « corporalité » (notamment à travers les concepts de « corps non-virtuose », de « corps hors-normes », de « corps empêché[4] » …) alors que second semble s'inscrire moins naturellement dans une recherche en arts du spectacle. La question qui se pose est alors celle de la visibilité de la pathologie. Compte tenu du stigmate corporel engendré par la déficience physique, une personne en situation de handicap physique sera assez aisément reconnue comme telle. Dans le cas de troubles mentaux ou psychiques, le stigmate est majoritairement d'ordre comportemental. Une personne en situation de handicap mental sera donc plus difficilement reconnue comme telle. Au-delà des indéniables enjeux sociologiques qu'elle soulève, la question de la visibilité est éminemment théâtrale. Le théâtre – qui vient étymologiquement du grec *théâtron*, que l'on traduit généralement par « le lieu d'où voir[5] »– n'existe qu'à partir du moment où il y a une frontière entre regardants et regardés. J'ai donc placé cette question de la visibilité au cœur de ma recherche. Le handicap mental me semblait ainsi avoir quelque chose à dire et à montrer au théâtre, et quelque chose d'essentiel – au sens propre. Au fur et à mesure de mes recherches, mon intuition selon laquelle le handicap mental cristallise un certain nombre d'enjeux du théâtre contemporain s'est trouvée confortée. Le concept de visibilité m'a ainsi permis d'articuler la sociologie et le théâtre. Le point de convergence de ces recherches, et dont je vais tâcher de rendre compte dans cette thèse, c'est la ou les manière(s) dont le handicap peut influencer les formes de la représentation théâtrale qui, en retour, influence nos représentations du handicap.

À l'origine, mon corpus était exclusivement composé de troupes de *comédien.ne.s* en situation de handicap mental. Je mettais un point d'honneur à distinguer mes travaux de l'art thérapie. J'insistais sur le fait que je ne m'intéressais pas à l'intervention d'artistes professionnel.le.s dans des centres de soin pour y travailler avec des personnes en situation de handicap mais que je souhaitais, au contraire, étudier l'intégration de personnes en situation de handicap au milieu artistique professionnel. En deuxième année, j'ai élargi mon corpus à des *personnages* pouvant être considérés comme en situation de handicap

[4] Ces concepts sont largement mobilisés par le séminaire *Représentation(s) transgénérationnelle(s) dans les créations artistiques contemporaines*, organisé par le groupe « Praxis et Esthétique des arts », au sein de l'équipe de recherche EA-4028 *Textes et Cultures* de l'Université d'Artois, notamment dans le cadre de leur Journée d'Étude « Représentation(s) transgénérationnelle(s) dans les créations artistiques contemporaines » organisée le 3 juin 2016.

[5] Dans un article intitulé « Le théâtralisable en Grèce et à Rome », Florence Dupont précise pourtant que « [l]e terme de *theatron* est formé sur *théaomai*. La racine *théa-* signifie non pas "voir", mais "être en présence de, assister à" sans distinguer la vue et l'ouïe. » (Florence Dupont, « Le théâtralisable en Grèce et à Rome » dans *Fabula-LhT*, n° 19, « Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé », octobre 2017, URL : http://www.fabula.org/lht/19/dupont.html , dernière consultation le 20 janvier 2018). Nous y reviendrons dans la suite de notre travail.

mental[6] : en effet, abonnée à la *newsletter* d'un certain nombre de théâtres parisiens, je me suis rendu compte que la programmation de pièces comprenant de tels personnages ne cessait d'augmenter. Il s'agissait alors moins d'étudier la pratique théâtrale professionnelle de personnes en situation de handicap que d'analyser deux modes distincts de mise en visibilité du handicap au théâtre. La problématique de l'art-thérapie s'éloignait d'elle-même.

Ainsi, sans que je le formule de la sorte à l'époque, le constat d'une visibilité de plus en plus grande du handicap mental sur la scène contemporaine française a servi de point de départ à la constitution de mon corpus. Il s'agissait là d'un phénomène qui m'intriguait d'autant plus qu'il me dérangeait. Quel que soit le mode de visibilité du handicap, j'éprouvais toujours un certain malaise face à ce genre de spectacle – tout en sentant intuitivement que celui-ci n'était pas du même ordre devant un comédien.ne en situation de handicap mental jouant un personnage (en situation de handicap ou non) et devant un.e comédien.ne valide incarnant un personnage en situation de handicap. Au cours de mes recherches, j'ai pris conscience du fait que ce malaise était sans doute lié à la mise en échec de mon jugement esthétique plutôt qu'à une véritable condamnation morale, ou plutôt que mon incapacité à analyser esthétiquement ces spectacles me conduisait à les analyser d'un point de vue sociologique sinon moral. J'ai également remarqué que je n'étais manifestement pas la seule à réagir ainsi. Dans les articles de presse – grand public mais aussi spécialisée – consacrés aux spectacles de mon corpus, la mise en avant du handicap du comédien, de la comédien.ne, ou du personnage me semblait nuire à une véritable analyse artistique, qu'elle soit dramaturgique ou esthétique.

Si mon travail de recherches est né d'une envie de rationnaliser une expérience de spectatrice, il s'est poursuivi par la volonté militante de parler artistiquement de ces objets qui avaient tendance à être analysés exclusivement sous un angle thérapeutique ou sociologique. En les faisant entrer dans le champ universitaire des études en arts du spectacle, mon ambition est de participer à la reconnaissance de leur légitimité artistique – de les rendre visibles dans le domaine de l'art en somme.

C'est pourquoi, pour la rédaction de cette thèse, j'ai choisi d'employer les premières personnes du singulier et du pluriel. Le *je* renvoie à mon expérience de spectatrice ou à ce que j'assume être non pas des vérités scientitiques mais des impressions personnelles, des sentiments individuels voire des convictons intimes. Le *nous* académique souligne ma volonté d'associer mes lecteurs et lectrices à une réflexion visant à inscrire dans le champ de recherche universitaire un objet pour l'heure peu étudié.

---

[6] En choisissant le titre « Présence et *représentation* du handicap mental sur la scène contemporaine française », je m'étais volontairement gardée cette possibilité d'élargissement de mon corpus.

Tout comme dans celle menée par Marie-Madeleine Mervant-Roux et son équipe sur le théâtre amateur, « l'objectif initial de la recherche n'[est] pas purement descriptif[7] ». Il ne s'agit pas d'établir un catalogue des troupes de théâtres composées de comédien.ne.s en situation de h andicap mental et de détailler leurs pratiques. Tout comme ces chercheuses et chercheurs voulaient « s'interroger sur la valeur de la notion d'amateurisme dans le cas particulier de la vie théâtrale[8] », j'aimerais interroger la notion de handicap dans le cas particulier de la pratique théâtrale. Cette notion est relative dans la mesure où « le handicap auquel est confrontée une personne déficiente varie selon les circonstances dans lesquelles se trouve l'individu : "handicapé" dans certaines circonstances, il ne le sera pas dans d'autres alors que sa déficience ou son incapacité persiste[9] ». Ce qui est un handicap pour la vie sociale ne l'est pas forcément pour la pratique théâtrale et peut, bien au contraire, constituer une force. J'ai choisi de travailler sur ce sujet précisément parce que je pense que le handicap apporte indéniablement quelque chose au théâtre contemporain. Le fait que des spectacles joués ou écrits par des personnes en situation de handicap mental soient programmés dans des institutions culturelles emblématiques telles que le Festival d'Automne[10] ou le Festival d'Avignon[11] conforte cette intuition – même s'il faudra en étudier de près les raisons. Il nous reste maintenant à cerner ce « quelque chose », qui provoque l'étonnement et le désir d'écrire et de décrire cette évolution du théâtre.

Le handicap : constitution d'un champ et changement de paradigme

Dans leur *Introduction à la sociologie du handicap,* Isabelle Ville, Emmanuelle Fillion et Jean-François Ravaud tentent de retracer l'étymologie et l'évolution sémantique de ce terme. Alors qu'au XIXe siècle on « handicapait » un cheval ou un homme pour égaliser les chances des participants à une compétition sportive, au XXe siècle, une personne « handicapée » est une personne qui a, de naissance

---

[7] Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique,* Paris, Éditions du CNRS, 2004.

[8] *Ibid.*

[9] Serge Ebersold, *L'Invention du handicap : la normalisation de l'infirme*, Paris, CTNERHI (Centre Technique National d'Études et de Recherches sur les Handicaps et les Inadaptations), [1992] 1997, p. 21.

[10] *Alice ou le monde des merveilles* et *Les Oiseaux,* spectacles mis en scène par Madeleine Louarn et interprétés par les comédien.ne.s en situation de handicap mental de l'Atelier Catalyse ont été programmés au Festival d'Automne en 2008 et en 2012.

[11] En 2012, 2015 et 2016, le Festival d'Avignon programme successivement : *Disabled Theater,* fruit d'une collaboration entre Jérôme Bel et les comédien.ne.s en situation de handicap mental du Theater HORA ; *Forbidden Di Sporgersi*, adaptation par Marguerite Bordat et Pierre Meunier d'*Algorithme éponyme* écrit par Babouillec qui se définit elle-même comme « autiste sans paroles » et *Ludwig, un roi sur la lune,* par Madeleine Louarn et l'Atelier Catalyse.

ou à cause d'un accident, une particularité telle que, par rapport aux autres, elle n'est pas sur un pied d'égalité dans la « course sociale » :

> Le terme « handicap » est la contraction de l'expression anglaise « *hand in cap* » qui signifie « la main dans le chapeau ». Elle désignait au XVIIe siècle un jeu de pari pratiqué dans des lieux publics où les protagonistes misaient une certaine somme dans un chapeau avant une compétition. Le terme s'est imposé à partir du XVIIIe siècle dans le domaine hippique pour désigner un désavantage imposé lors des courses aux meilleurs chevaux. Introduit dans la langue française au début du XIXe siècle, il apparaît en 1827 dans le *Manuel de l'amateur de courses* de Byron pour désigner une « course dans laquelle on égalise les chances des concurrents en répartissant des désavantages proportionnés à la force des chevaux ». L'usage du terme s'étend progressivement à d'autres sports. Par métonymie, il renvoie à tout désavantage attribué dans une épreuve à un concurrent considéré comme meilleur. Le handicap est alors factitif, c'est-à-dire qu'il est apporté par l'action d'un tiers et n'est pas inhérent à un concurrent handicapé. À l'aube du XXe siècle toutefois, le terme apparaît dans les œuvres littéraires, au sens figuré, pour évoquer la gêne, le désavantage, l'infériorité que supporte une personne par rapport aux conditions normales d'action et d'existence ; il désigne alors un écart à la norme[12].

Dans son ouvrage *L'Invention du handicap : la normalisation de l'infirme*, Serge Ebersold note qu'« aucun texte de portée générale, aucune nomenclature ne définit le "handicap" de telle sorte qu'il soit possible d'élaborer un concept univoque autorisant une définition de la notion[13] ». Tenter de définir le handicap peut constituer une recherche en soi. La thèse d'Anne-Lyse Chabert[14] en est l'exemple. Dans le cadre d'une recherche en partie consacrée à la question de la représentation sociale du handicap à travers sa représentation théâtrale, il paraît cependant important de retracer, à grands traits, l'historique de cette notion aujourd'hui couramment employée. Quand et comment le terme « handicap » est-il apparu en France ? De quelle(s) évolution(s) médicale, politique, sociale et sociétale résulte-t-il ? Quelle place le handicap mental occupe-t-il dans le champ du handicap en général ? En ce qu'il constitue une sorte de généalogie du terme « handicap », l'ouvrage de Serge Ebersold nous servira de guide dans le cadre de cette introduction destinée à donner quelques éléments de définition du handicap. Compte tenu de sa date de publication (1992 pour la première édition, 1997 pour la seconde), les éléments qu'il mentionne sont complétés par le très récent manuel d'Isabelle Ville, Emmanuelle Fillion et Jean-François Ravaud (2014), qui représente une synthèse des travaux sur le sujet.

Afin de « saisir les transformations qui ont favorisé l'émergence du handicap comme catégorie des politiques sociales de la seconde moitié du XXe

---

[12] Isabelle Ville, Emmanuelle Fillion et Jean-François Ravaud, *Introduction à la sociologie du handicap : Histoire, politiques et expérience*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2014, p. 61.

[13] Serge Ebersold, *op. cit.*, p. 23.

[14] Anne-Lyse Chabert *Transformer le « handicap » ou l'invention d'un usage détourné du monde : Essai de cheminement conceptuel à partir d'expériences de vie,* Thèse de doctorat en philosophie, sous la direction d'Alain Leplege et Claude Debru, Université Paris 7, 2014. Cette thèse a ensuite fait l'objet d'une publication : *Transformer le handicap au fil des expériences de vie*, Toulouse, Érès, 2017.

siècle[15] », les auteur.e.s proposent une périodisation en quatre grands âges. La fin du Moyen Âge jusqu'au XVIIIe siècle est marquée par l'institutionnalisation de l'assistance, sous la forme de la charité bienveillante ou du contrôle social répressif. Au XVIIe siècle, en faisant des sens l'origine d'un savoir sur le monde, le courant philosophique nommé « empirisme » entraîne un bouleversement de la prise en charge des déficiences sensorielles, qui passe notamment par des tentatives d'éduquer les sourds-muets et les aveugles. Associée au paupérisme engendré par la nouvelle organisation sociale, la révolution industrielle du XIXe siècle bouleverse une nouvelle fois la donne, favorisant l'émergence de théories annonçant la dégénérescence de l'espèce et prônant des pratiques eugéniques. Dans la première partie de notre travail, nous aurons l'occasion de revenir sur cette diachronie dans le cas très précis des « fous », qui deviennent progressivement des « insensés » ou des « déraisonnables » avant d'être considérés comme des « aliénés ». Dans le cadre de cette introduction, nous nous intéresserons exclusivement aux XXe et XXIe siècles, en tâchant de faire ressortir les étapes majeures[16] de la constitution du champ du handicap, « concept intégrateur – recouvrant un problème à la fois économique, social, médical et sanitaire – [qui] n'allait pas de soi[17] ».

La progressive mise en place d'un régime assurantiel de prise en charge de l'infirmité

La loi sur les accidents du travail, promulguée le 9 avril 1898 pour répondre aux enjeux nés de l'industrialisation, institue et instaure l'intervention de l'État dans le champ social, préparant ainsi le terrain des futures lois sur le handicap. Pour obtenir une indemnisation forfaitaire – qui ne couvre pas nécessairement l'intégralité des préjudices subis – le travailleur accidenté n'a pas besoin de prouver, devant les tribunaux, la faute de l'employeur. « Pour la première fois avec la loi de 1898, on affirme que c'est la société qui, du fait de son activité, a généré des risques et des préjudices qu'elle a obligation de réparer. Cette loi constitue à ce titre l'acte de naissance de l'État providence. Ce ne sont pas les employeurs en tant qu'individus qui sont responsables, mais la société, en ce qu'elle est engagée dans des activités à risques[18] ». C'est parce qu'ils sont considérés comme des « victimes du progrès » se retrouvant dans l'incapacité de travailler et de subvenir à leurs besoins alors même qu'ils ont contribué à l'augmentation de la richesse nationale que les accidentés du travail (mécaniciens qui se sont blessés en utilisant leurs machines, mineurs surpris par un « coup de grisou »…) que la Nation se montre solidaire. Elle le sera encore davantage envers les soldats de la Première Guerre mondiale, qui reviennent du front

[15] Isabelle Ville, Emmanuelle Fillion et Jean-François Ravaud, *op. cit.,* p. 27.
[16] Pour les détails de la constitution de ce champ, le lecteur peut se reporter à l'annexe.
[17] *Id.*
[18] *Ibid.,* p. 44-45.

marqués à vie. Ils bénéficient de pensions d'invalidité plus élevées que les indemnisations des accidents du travail, de soins médicaux visant à gommer au maximum les séquelles des combats (techniques orthopédiques, exercices physiques, appareillage…), d'une formation professionnelle pour acquérir des compétences leur permettant d'exercer un nouveau métier, compatible avec leur nouvel état (comptabilité, dessin industriel, cordonnerie, reliure, horlogerie, etc.) et d'une aide à l'embauche[19]. « Un triptyque est ainsi mis en œuvre : rééducation fonctionnelle, rééducation professionnelle et réemploi[20] ». Cette initiative est soutenue autant qu'elle est encouragée par nombre d'anciens combattants regroupés en associations[21], qui voient dans le retour au travail une échappatoire à l'assistance et la possibilité – si ce n'est la condition – d'une réinsertion sociale[22].

Le modèle d'une « société assurantielle » se met progressivement en place pendant l'entre-deux-guerres. En 1930, la France adopte le modèle bismarckien d'une assurance maladie et vieillesse obligatoire pour tous les salariés de l'industrie et du commerce ayant des bas revenus. Ces assurances sociales sont financées par des cotisations sociales pour moitié patronales, pour moitié salariales. Dans le cadre de cette loi, les entreprises de plus de dix salariés n'ont plus seulement pour obligation d'employer des bénéficiaires d'une pension d'invalidité (loi du 29 avril 1924), mais également des mutilés du travail, toujours dans la limite de 10% de leur personnel. Ce mouvement trouve son aboutissement dans les ordonnances des 4 et 19 octobre 1945 qui créent le régime général de la Sécurité sociale. Le principe des assurances sociales obligatoires est généralisé à tous les travailleurs salariés et leur famille proche. Outre la maladie, la vieillesse et le décès, le risque d'invalidité est couvert pour les personnes qui cotisent et leurs ayants droits. Sont également pris en charge les frais de rééducation fonctionnelle et la réadaptation professionnelle pour toutes les catégories d'invalides. Les salarié.e.s devenu.e.s invalides bénéficient dès lors de droits sociaux jusque-là réservés aux victimes de guerre et d'accidents du travail. L'assurance sociale, sans mettre en cause les régimes de protection

[19] Voir les lois du 17 avril 1916 et du 26 avril 1924 en annexe.
[20] Isabelle Ville, Emmanuelle Fillion et Jean-François Ravaud, *op. cit.,* p. 46.
[21] Isabelle Ville, Emmanuelle Fillion et Jean-François Ravaud parlent ainsi de « puissants collectifs d'infirmes comme LADAPT et l'APF » (*ibid.,* p. 27).
[22] Le film *Au revoir là-haut,* réalisé par Albert Dupontel d'après le roman de Pierre Lemaitre (Paris, le Grand livre du mois, 2013) et sorti en salles le 25 octobre 2017, met justement en scène un personnage dépourvu de toute velléité de réinsertion sociale qui s'oppose à cette prise en charge étatique de son infirmité. Édouard Péricourt (interprété par Nahuel Perez Biscayart), gueule cassée de la Première Guerre mondiale, refuse qu'on lui fabrique des prothèses censées se substituer à la partie inférieure de son visage, perdue dans un éclat d'obus. Il préfère porter toutes sortes de masques qu'il fabrique lui-même. Il ne cherche nullement à bénéficier des dispositifs mis en place par l'État pour retrouver un emploi, mais monte une opération visant à l' « arnaquer » : vendre des monuments aux morts, toucher l'argent mais ne jamais les construire.

précédemment acquis, tend à gommer la distinction issue de l'origine des déficiences[23].

Première moitié du XXe siècle : de l'assistance charitable à l'assurance nationale

Le 23 novembre 1957 le terme « handicapé » apparaît pour la première fois dans un texte officiel français dans le cadre de la loi sur le « reclassement professionnel des travailleurs handicapés », qui élargit aux invalides civils les dispositions de réinsertion mises en place pour les invalides de guerre. L'usage du terme « handicap » coïncide donc avec la naissance de la réadaptation. Contrairement à l'emploi qui en était fait lors des courses hippiques, le handicap indique désormais « un défaut endogène à la personne la plaçant en posture d'infériorité et non un désavantage exogène imposé au plus fort[24] ». Est considéré comme travailleur handicapé « toute personne dont les possibilités d'acquérir ou de conserver son emploi sont effectivement réduites par suite d'une insuffisance ou d'une diminution de ses capacités physiques ou mentales[25] ». Le terme de « handicapé » ne se retrouve pourtant pas dans le nom de l'instance chargée de ce reclassement professionnel, ni sous sa forme substantivée (« le handicapé ») ni accolé au substantif « travailleur ». En fonction de leurs capacités professionnelles, la commission d'orientation des infirmes[26] les envoie travailler dans le milieu ordinaire où les entreprises sont tenues de leur proposer en priorité leurs postes vacants[27], ou dans un milieu protégé[28]. Par rapport à la loi Cordonnier du 5 août 1949, qui prévoyait déjà une réglementation de la formation professionnelle des infirmes et des malades chroniques, cette loi témoigne néanmoins du « passage d'une conception de la déficience renvoyant à l'incapacité, à l'inaptitude à une perception fondée sur l'atteinte compensée et compensable grâce à la rééducation et la réadaptation[29] ». La déficience – ou plus exactement l'infirmité qui en découle – n'est plus synonyme d'invalidité (terme qui renvoie à l'inaptitude à l'exercice d'une activité professionnelle) mais de

---

[23] Isabelle Ville, Emmanuelle Fillion et Jean-François Ravaud, *op. cit.,* p. 52.
[24] *Ibid.,* p. 61.
[25] *Ibid.,* p. 63.
[26] À partir de 1971 cette commission accorde aux personnes inaptes au travail, non pensionnées par ailleurs l'allocation aux mineurs handicapés ou l'allocation adultes handicapé adulte (AHA), qui leur permet d'être couverts par l'assurance maladie.
[27] « Tout employeur est tenu de déclarer ses postes vacants tant qu'il ne satisfait pas au quota de 10% de bénéficiaires fixé par décret. Le bureau de main d'œuvre a alors huit jours pour proposer une bénéficiaire, à défaut l'employeur reprend sa liberté d'embauche. La loi de 1957 impose donc une obligation de procédure (déclarer les postes vacants) et non une obligation de résultats comme le fera la loi de 1987 » (*Ibid.*, p. 62).
[28] Institué par la loi du 23 novembre 1957 et destinés aux déficients intellectuels et à tous ceux dont le handicap est trop important pour obtenir un rendement suffisant, le travail protégé englobe trois types d'établissements : les centres de travail à domicile (CDTD), les ateliers protégés (AP) et les centres d'aides par le travail (CAT).
[29] Serge Erbersold, *op. cit.,* p. 28.

rééducabilité. La prise en charge de l'infirmité se réorganise autour d'une préoccupation de réadaptation (il s'agit d'adapter les infirmes à leur environnement, et plus particulièrement à ses exigences dans le domaine professionnel) et ayant pour objectif « la réinsertion professionnelle et sociale, ceci quelle que soit l'origine de la déficience (accident du travail, conflit armé, affection congénitale) ou le type d'affection (mentale, physique, sensorielle)[30] ».

> Pour la première fois au regard des possibilités de travail et d'emploi, il y a identité parfaite entre toutes les catégories de handicapés, qu'ils soient militaires, civils, anciens malades, infirmes, accidentés du travail ou de droit commun. Avec cette législation, les différents régimes d'invalidité disparaissent au profit d'une terminologie unique, celle du handicap, qui conduit l'invalide, l'infirme, le diminué physique à devenir un seul individu : le « travailleur handicapé » [31].

La loi de 1957 ne s'intéresse qu'au travailleur, c'est-à-dire à celui qui peut être productif, dans une logique économique. Les questions d'éducation et de socialisation n'apparaissent pas. Tout en considérant les problèmes liés au reclassement professionnel, cette loi ne fait pas de l'intégration une finalité en soi : il importe moins d'intégrer l'infirme que de lui donner les moyens de trouver par lui-même à s'intégrer en trouvant un emploi. Il s'agit de l'aider à acquérir des compétences lui permettant d'exercer une activité professionnelle, vue comme une source d'épanouissement personnel et social et à partir de laquelle il peut disposer de moyens suffisants pour subvenir à ses besoins. Elle correspond à une gestion fondée sur une conception purement médicale et mécaniste de l'affection et favorisant les équipements comme les prothèses articulaires ou auditives.

Dix ans après la promulgation de la loi, François Bloch-Lainé remet à Georges Pompidou son rapport sur la situation des personnes handicapées, significativement intitulé « étude du problème général de l'inadaptation des personnes handicapées ». La réadaptation de cette population passe par sa mise au travail :

> Sont inadaptés ceux qui subissent par suite de leur état physique, mental ou caractériel, ou de leur situation sociale, des troubles qui constituent pour eux des « handicaps », c'est-à-dire des faiblesses, des servitudes particulières par rapport à la normale ; celle-ci étant définie comme la moyenne des capacités et des chances de la plupart des individus qui vivent dans la même société[32].
>
> Il est établi que le travail est l'élément essentiel de l'adaptation à la société. Le handicapé qui n'a pas pu trouver ou retrouver un emploi reste « en marge », même s'il parvient à subvenir à ses besoins et à ceux de sa famille par des pensions ou des rentes. Rejeté de

---

[30] *Ibid.,* p. 30.

[31] Pierre Romien, « À l'origine de la réinsertion professionnelle des personnes handicapées : la prise en charge des invalides de guerre » dans la *Revue française des affaires sociales,* 2 (2), 2005, p. 240, cité par Isabelle Ville, Emmanuelle Fillion et Jean-François Ravaud, *op. cit.,* p. 63.

[32] François Bloch-Lainé, *Étude sur le problème de l'inadaptation des personnes handicapées,* Paris, La Documentation Française, 1969, p. 111, cité par Isabelle Ville, Emmanuelle Fillion et Jean-François Ravaud, *id.*

> la collectivité, il en vient à se considérer comme un être à part auquel la fatalité a pour toujours fermé les possibilités d'épanouissement personnel dont peuvent bénéficier les travailleurs normaux[33].

Il faudra cependant attendre encore près de dix ans pour que l'évolution du handicap du médical au social se conclue par une mesure législative.

[33] *Ibid.,* annexe B, p. 5.

30 juin 1975 : la loi « d'orientation en faveur des personnes handicapées »

Si la loi de 1975 ne donne pas plus de définition du handicap que celle de 1957, son intitulé ne réduit plus les « handicapés » à leur statut de « travailleurs » mais les considère comme des « personnes ». Alors que les travailleurs handicapés étaient pris en charge par les commissions départementales des infirmes chargés de leur reclassement professionnel, ce sont désormais les Commissions Techniques d'Orientation et de Reclassement Professionnel (COTOREP) pour les adultes et les Commissions d'Éducation Spécialisée (CDES) pour les moins de 21 ans [34] qui attribuent le statut de personne handicapée. La définition administrative du statut de « handicapé » ne supprime pas toute référence à la dimension médicale, mais dans le processus de définition du handicap le rôle des spécialistes est quelque peu modifié par rapport au champ strictement médical. Ces derniers légitiment l'action des commissions dans la mesure où ils y interviennent en tant qu'experts apportant une caution scientifique à un jugement normatif qui détermine l'attribution d'aides sociales. Pour accorder à un individu le statut de « personne handicapée », les COTOREP et CDES rapportent l'expertise médicale dont il a fait l'objet à un guide-barème permettant de définir un taux d'incapacité déterminant l'ouverture des droits et le mode de prise en charge de l'individu en question. Robert Castel parle ainsi d'une instrumentalisation de la médecine par un dispositif technico-administratif placé sous la houlette d'experts en « handicapologie », savoir normatif construit par et pour l'administration[35]. La loi de 1975 marque le passage d'une logique médicale à une logique administrative. La notion de handicap évoque désormais un statut particulier autorisant une gestion spécifique, différente de celle qui régit le champ de l'inadaptation sociale (dont la prise en charge ne repose pas sur une légitimité médicale), de la maladie (dont le principe repose sur la guérison) et de la vieillesse (auquel les personnes handicapées, passé soixante ans, sont rattachées). La reconnaissance juridique de la qualité de « handicapé » entraîne une prise en charge de la personne concernée par le système de protection sociale, qui ouvre les mêmes droits pour toutes les catégories d'infirmes, quelle que soit l'origine de l'infirmité. Le fait que les personnes handicapées, quel que soit leur handicap, soient désormais prises en charge par la Sécurité Sociale revient à considérer celui-ci comme un risque qui peut toucher n'importe quel citoyen. Cette nouvelle modalité de prise en charge de la pathologie physique ou mentale peut être lue comme une volonté de « rompre avec la conception qui attribuait majoritairement l'infirmité, et plus particulièrement la déficience mentale, aux

[34] Les COTOREP et les CDE « rassemblent sous une forme paritaire des représentants des divers secteurs concernés (direction du Travail et de l'Emploi, de l'Action Sociale, Education nationale, Sécurité Sociale, associations…) » (Isabelle Ville, Emmanuelle Fillion et Jean-François Ravaud, *op. cit.,* p. 66).

[35] Robert Castel, *La gestion des risques : de l'antipsychiatrie à l'après psychanalyse,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, cité par Isabelle Ville, Emmanuelle Fillion et Jean-François Ravaud, *op. cit.,* p. 67.

classes défavorisées[36] ». D'autant plus que les « inadaptés sociaux » restent pris en charge par l'Aide Sociale, c'est-à-dire qu'ils relèvent du régime assistantiel reposant sur une légitimité judiciaire et non pas d'un régime assurantiel reposant sur une légitimité médicale.

C'est à partir de cette reconnaissance juridique que se trouve définie l'existence sociale des personnes handicapées. Dans son premier article, la loi définit des obligations nationales : « la prévention et le dépistage des handicaps, les soins, l'éducation et la formation professionnelle, l'emploi et la garantie d'un minimum de ressources, l'intégration sociale et l'accès aux sports et aux loisirs des mineurs et des adultes handicapés physiques, sensoriels ou mentaux[37] ». L'entrée dans le dispositif d'accès à la formation professionnelle et à l'emploi est conditionnée par l'obtention de la « reconnaissance de la qualité de travailleur handicapé » (RQTH) attribué par la COTOREP, laquelle se prononce également sur l'orientation professionnelle en milieu ordinaire ou protégé[38]. Il arrive cependant que la RQTH soit refusée au motif de l'inaptitude au travail. C'est pourquoi la loi instaure également un revenu minimum de subsistance, l'Allocation aux Adultes Handicapés (AAH), aux personnes dont le taux d'incapacité est supérieur ou égal à 80%, ou supérieur à 50% et reconnues inaptes au travail par la COTOREP, et qui ne sont pas couvertes par les régimes déjà en place. Pour Isabelle Ville, Emmanuelle Fillion et Jean-François Ravaud, l'AAH est « une mesure de "rattrapage" de l'accès à l'emploi des personnes handicapées dans les cas où des incapacités irréductibles feraient échec à la volonté affichée d'une intégration généralisée[39] ».

Le dernier point essentiel de la loi concerne l'accessibilité – même si cette terminologie n'est pas encore clairement adoptée. Si elle en énonce le principe, en se concentrant sur la question de l'aménagement de l'environnement, elle en renvoie la mise en œuvre à des décrets dont certains ne seront jamais publiés et ne définit ni délai ni sanction en cas de non-application.

> Les dispositions architecturales et aménagements des locaux d'habitation et des installations ouvertes au public, notamment des locaux scolaires, universitaires et de formation, doivent être tels que ces locaux et installations soient accessibles aux personnes handicapées. Les modalités de mise en œuvre progressive seront définies par voie réglementaire dans un délai de six mois à dater de la promulgation de la présente loi (article 49).
>
> Afin de faciliter les déplacements des handicapés, des dispositions sont prises par voie réglementaire pour adapter les services de transport collectif ou pour aménager progressivement les normes de construction des véhicules de transports collectif, ainsi

[36] Serge Ebersold, *op. cit.,* p. 65.
[37] Isabelle Ville, Emmanuelle Fillion et Jean-François Ravaud, *op. cit.,* p. 64.
[38] La loi clarifie d'ailleurs le statut des travailleurs de ce secteur, en leur attribuant une garantie de ressources quand leur rémunération était jusqu'alors fonction de l'activité économique et d'aides locales.
[39] *Ibid.,* p. 66.

> que les conditions d'accès à ces véhicules ou encore pour faciliter la création et le fonctionnement de services de transport spécialisés pour les handicapés ou, à défaut, l'utilisation des véhicules individuels (article 52)[40].

Si, par la loi cadre de 1975, le législateur a bien déplacé l'attention de l'origine du handicap à son expérience objectivable quant à ses conséquences[41], cette loi reste pourtant éminemment contradictoire : alors que, dès son article premier, elle promeut « l'accès aux institutions ouvertes à tous et le maintien dans un cadre ordinaire de travail et de vie », elle consacre pourtant l'essentiel de son attention à l'éducation spéciale et au travail protégé. Le fait que la loi relative aux institutions sociales et médico-sociales ait été votée le même jour ne fait que renforcer cette ambiguïté[42]. En outre, si le législateur a volontairement refusé de donner une définition précise du handicap, au motif de ne pas vouloir le figer dans une classification sclérosante, l'idée de réadaptation en vue d'une réinsertion professionnelle sert néanmoins de soubassement à l'ensemble de la loi. La loi de 1975 suggère ainsi que « le handicap n'exist[e] pas, mais qu'il n'exist[e] que des "handicapés" responsables de leur sort[43] ». La personne handicapée ne doit pas se complaire dans la déficience en adoptant les signes extérieurs de l'infirmité mais doit au contraire chercher à acquérir les signes extérieurs de la normalité. Serge Ebersold, cerne ainsi « les logiques performatives des énoncés légitimant la qualité de h andicapé[44] », en notant que « l'examen des facteurs entravant l'insertion des personnes dites handicapées mis en avant par les tenants des techniques de normalisation montre que les schèmes d'interprétation s'organisent principalement autour de critères qui reposent sur l'état d'esprit nécessaire à l'acceptation de la condition de handicapé[45] ». Les personnes handicapées doivent intérioriser la nouvelle définition du handicap et assumer le nouveau « rôle de handicapé[46] » que leur confère la société. Se réfugier derrière son sort, mettre en avant son incapacité, s'identifier à sa déficience sont des comportements qui « font de la personne déficiente un infirme et non un handicapé[47] ». Serge Erbersold voit ainsi dans la mise en place du langage du handicap « une entreprise morale visant à imprimer dans l'esprit des populations prises en charge

---

[40] Loi n° 75-534 du 30 juin 1975 disponible sur Legifrance.gouv.fr : https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000333976 [en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].
[41] *Ibid.,* p. 67.
[42] *Ibid.,* p. 69 : « Alors qu'au moment des débats parlementaires, 80% des établissements accueillant des enfants en difficulté et 90% de ceux prenant en charge des adultes handicapés sont de gestion privée, la loi instaure des commissions nationales et régionales qui décident de l'ouverture ou non d'institutions nouvelles, planifient la création d'établissements en fonction des besoins et peuvent décider de la fermeture d'un établissement. Adoptée à la demande des familles et des associations gestionnaires, elle a favorisé l'orientation des jeunes et des adultes handicapés vers des institutions surprotectrices au détriment de structures de services et d'accompagnement plus intégratifs ».
[43] Serge Ebersold, *op. cit.,* p. 223.
[44] *Ibid.,* p. 185.
[45] *Ibid.,* p. 220.
[46] *Id.*
[47] *Ibid.,* p. 217.

les attitudes conditionnant la qualité de handicapé[48] ». C'est précisément contre cette représentation du handicap que vont s'élever un certain nombre de militants sous influence internationale.

La réflexion internationale engagée au tournant du siècle : du biomédical au social

Au moment même où la France vote sa loi « d'orientation en faveur des personnes handicapées », l'Organisation Mondiale de la Santé (OMS) demande au Docteur Philip Wood, rhumatologue converti à l'épidémiologie, d'élaborer une classification des « conséquences des maladies », pour remplacer la Classification Internationales des Maladies (CIM), fondée sur une nomenclature des causes de décès élaborée en 1893 et révisée de façon périodique. Philip Wood s'associe à Mike Bury, sociologue de la médecine et en 1980 ils proposent à l'OMS leur *International Classification of Imparments, Disabilities and Handicaps* (CIDIH ou DIH), que celle-ci adopte à titre expérimental[49].

Nourrie des apports de l'interactionnisme d'Erving Goffman, la CIDIH est la première à penser la dimension et les conséquences sociales des maladies. Défini comme un désavantage, le handicap se distingue de la déficience et de l'incapacité, qui en sont pour ainsi dire la cause. « La déficience est identifiée à l'atteinte, à une perte de substance ou une altération physiologique, anatomique, ou mentale, provisoire ou définitive[50] » tandis que « l'incapacité est définie comme la conséquence de cette déficience en termes de restriction d'activité par rapport à ce que l'on peut considérer comme "normal" pour un être humain, dans la vie quotidienne[51] ». Le handicap, quant à lui, « est défini comme les conséquences de la déficience et/ou de l'incapacité, sur la vie réelle du sujet tel qu'il est inséré dans le groupe social auquel il appartient ou devrait appartenir[52] ». Cependant, les activistes handicapés – majoritairement anglo-saxons – reprochent à la CIDIH de se référer à un modèle individuel et médical qui véhicule une image particulièrement dépréciative du handicap en en faisant une « tragédie personnelle » : le discrédit dont ils souffrent provient de la déviance qu'ils entretiennent à l'égard de la norme sociale, du fait de leurs incapacités[53]. Dès 1989, le Comité québécois sur la CIDIH, l'anthropologue Patrick Fougeyrollas en tête, s'investit dans un travail de refonte de la classification de

---

[48] *Ibid.,* p. 184.
[49] Un schéma de cette « Classification Internationale des Déficiences, Incapacités et Handicaps » est disponible en annexe.
[50] *Ibid.,* p. 18-19.
[51] *Id.*
[52] *Id.*
[53] Isabelle Ville, Emmanuelle Fillion et Jean-François Ravaud, *op. cit.,* p. 94.

l'OMS. Deux ans plus tard, il publie un Processus de Production du Handicap (PPH), fondé sur un modèle interactif[54].

Le PPH reprend des concepts déjà utilisés dans la CIDIH : ceux de déficience et d'incapacité. Il insiste sur l'importance des facteurs environnementaux et des habitudes de vie, sans pourtant occulter la question de la déficience organique initiale. Selon ce modèle, le handicap résulte d'une interaction entre la personne et son environnement, physique ou social. Son quotidien est modifié en fonction des propriétés qui la caractérisent (âge, sexe, propriétés physiques et morphologiques) mais aussi en fonction des propriétés de l'environnement. Le handicap n'est plus le résultat d'une relation allant de la cause (maladie) aux conséquences (le handicap), mais une relation allant des conséquences (le handicap) à leurs causes, plurielles. Il n'est plus lié à un individu particulier ou à une société précise, mais à l'interaction entre les deux[55].

Quatre ans après la publication de ce tte proposition, l'OMS décide d'entamer un processus de révision de la CIDIH : des centres collaborateurs sont créés (CCOMS), des professionnel.le.s, des chercheurs et chercheuses et des associations de personnes handicapées sont consulté.e.s dans différents pays. En 2001 elle adopte la Classification Internationale du Fonctionnement, du handicap et de la santé (CIF), qui fait passer la classification du handicap d'un statut connexe et expérimental à un statut central au sein de l a famille des « Classifications Internationales du domaine de la Santé[56] ».

La CIF apparaît comme un compromis entre modèles individuel et social du handicap, au profit d'un modèle interactif, qualifié de « biopsychosocial ». Elle ne reprend pas la distinction établie par le PPH entre « aptitudes » et « habitudes de vie », mais emploie les items plus convenus d'« activités » et de « participation » et introduit le concept de « facteurs contextuels », regroupant les facteurs personnels et environnementaux. Le handicap y est conceptualisé non plus comme l'expression sociale d'une maladie, mais comme une modalité particulière du fonctionnement humain, comme une dimension de la santé humaine. Dans cette perspective universaliste, être handicapé, ce n'est plus être un malade perpétuellement en deçà de la norme sociale, mais c'est rencontrer un problème de « fonctionnement » dans le cadre d'une interaction avec un « environnement[57] ».

---

[54] Un schéma de ce « Processus de Production du Handicap » est disponible en annexe.
[55] Anne-Lyse Chabert, *Transformer le « handicap » ou l'invention d'un usage détourné du monde : Essai de cheminement conceptuel à partir d'expériences de vie, op. cit.*, p. 45.
[56] Un schéma de cette « Classification Internationale du Fonctionnement, du handicap et de la santé » est disponible en annexe.
[57] Isabelle Ville, Emmanuelle Fillion et Jean-François Ravaud, *op. cit.,* p. 97-98.

Par rapport au modèle du handicap proposé par le CIDIH, l'enjeu du PPH et de la CIF était triple : sortir d'une relation inéluctable de cause à effet entre déficiences et expérience sociale négative, prendre en compte le rôle de l'environnement et utiliser un vocabulaire moins péjoratif. Malgré leurs différences, ces deux modèles ont en commun de faire référence à une norme sociale plutôt qu'à une norme biomédicale. C'est moins la maladie de la personne que ses difficultés à participer à la vie sociale – situation dans laquelle la société a une grande part de responsabilité – qui sont mises en avant. Adoptée par l'OMS, la CIF s'impose progressivement comme un cadre de référence international. Chaque État va progressivement s'approprier les concepts qui y sont développés.

11 février 2005 : la loi « pour l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées »

Dans son ouvrage *L'Invention du handicap : la normalisation de l'infirme*, Serge Ebersold procède à l'analyse factorielle des titres d'articles publiés par la revue *Réadaptation* entre 1972 et 1984 et dégage un axe qui oppose deux conceptions du handicap : l'une où le langage du handicap est essentiellement marqué par la dimension professionnelle et formative de l'insertion et l'autre qui étend la problématique du handicap à celle de l'intégration sociale, et qui se réfère essentiellement à des critères renvoyant à la marginalité, à la position occupée dans la société. La fin des années 1970, soit la décennie de la loi d'orientation, marque le passage d'une conception à l'autre. Les articles traitant des techniques de réadaptation sont moins nombreux que ceux traitant des problèmes de transports et des expériences réalisées en matière d'insertion. La notion d'exclusion devient donc centrale. « Bien qu'étant la forme par excellence du discours agissant, l'acte juridique ne fait pas uniquement le monde social, mais il est également fait par lui[58] ». Ainsi, lorsque le législateur redéfinit le champ du handicap en 2005, il prend en compte les transformations dans la gestion de la déficience qui ont eu lieu dans le champ professionnel, tout en les renforçant.

Si, contrairement à celle de 1975, la loi de 2005 propose une définition du handicap, celle-ci ne restitue pourtant pas la notion d'interaction développée par la CIF. L'environnement est bel et bien invoqué, mais reste un simple contexte et non un facteur causal du handicap :

> Constitue un handicap, au sens de la présente loi, toute limitation d'activité ou restriction de participation à la vie en société subie dans son environnement par une personne en raison d'une altération substantielle, durable ou définitive d'une ou plusieurs fonctions physiques, sensorielles, mentales, cognitives ou psychiques, d'un

[58] Serge Ebersold, *op. cit.*, p. 164.

polyhandicap ou d'un trouble de santé invalidant (art. I. 114, Code de l'Action sociale et des familles) [59].

Le législateur a néanmoins cherché à s'éloigner le plus possible de la définition catégorielle du handicap implicitement mis en place par la loi de 1975. Comme nous l'avons vu précédemment, les COTOREP et CDES attribuaient à un individu le statut de « personne handicapée » en rapportant une expertise médicale à un guide-barème, et si le taux d'incapacité ainsi obtenu empêchait la Reconnaissance de la Qualité de Travailleur Handicapé (RQTH), l'individu en question bénéficiait de l'AAH (Allocation Adulte Handicapé) pour subvenir à ses besoins. Ce processus de définition du handicap est entièrement revu par la loi de 2005. La nouvelle politique rompt avec une logique de « prise en charge » au profit d'une logique de services. Les Maisons Départementales des Personnes Handicapées (MDPH) [60] chargent une équipe pluridisciplinaire de procéder à l'élaboration d'un plan personnalisé de compensation en fonction du projet de vie de la personne. Les commissions des droits et de l'autonomie (CDAPH) n'attribuent donc pas une allocation forfaitaire calculée en fonction d'une grille standardisée à vocation objective, mais une Prestation de Compensation du Handicap (PCH) élaborée sur des critères individuels et résolument subjectifs[61]. Si l'éligibilité à la PCH définit bien une catégorie sur la base d'incapacités à réaliser certaines fonctions, l'approche personnalisée a justement pour vocation de dépasser cette catégorisation, en abordant l'ensemble des aspirations de l'individu et les conditions concrètes de leur réalisation. Le principe n'est plus tellement de compenser des incapacités, mais de satisfaire les besoins propres à chacun, en fonction de son mode de vie et de son projet de vie. En ce qu'il recouvre les *conséquences* du handicap et qu'il est majoritairement versé non pas en espèces mais en nature, le PCH se distingue du revenu d'existence. Reste le problème du possible décalage entre le projet de vie en question et les moyens disponibles, qui risque d'entacher le principe *a priori* louable de cette loi.

---

[59] Isabelle Ville, Emmanuelle Fillion et Jean-François Ravaud, *op. cit.,* p. 79.

[60] « Les MDPH remplacent les COTOREP et les CDES et « répondent au principe du "guichet unique" pour éviter l'émiettement et le maquis administratif de l'ancien système : elles concentrent les fonctions d'accueil et d'information, l'écoute, la formalisation et le traitement des demandes de compensation. Ni administration centralisée, ni déconcentrée, ce sont des GIP (groupement d'intérêt public) sous tutelle du département, avec un pilotage par la CNSA (Caisse Nationale de Solidarité pour l'Autonomie). » (*Ibid.*, p. 87).

[61] « Cette prestation compense 5 types de dépenses : 1) aides humaines, 2) aide techniques, 3) aménagement du logement et du véhicule de la personne handicapée, 4) charges spécifiques liées au handicap qui ne sont pas prises en compte par d'autres régimes (ex : achat de nutriments associés à un régime) ou exceptionnelles (mais toujours liées au handicap) ; 5) aides animalières. Pour bénéficier de la prestation, il faut justifier d'une difficulté absolue à réaliser une activité ou d'une difficulté grave pour la réalisation de deux activités. Les activités prises en compte sont celles relatives à la mobilité, l'entretien personnel, la communication, la capacité générale à se repérer dans l'environnement et à protéger ses intérêts et les relations avec les autres. » (*Id.*).

Une autre limite de cette approche personnalisée tient au fait qu'elle tend à minimiser le rôle de l'environnement dans le processus de production du handicap. La loi s'intéresse moins à l'environnement en général qu'à une personne singulière dans *son* environnement, ce qui risque de compromettre l'ambition d'une politique d'accessibilité généralisée qu'elle affirme par ailleurs :

> L'action poursuivie vise à assurer l'accès de l'enfant, de l'adolescent ou de l'adulte handicapé aux institutions ouvertes à l'ensemble de la population et son maintien dans un cadre ordinaire de scolarité, de travail et de vie (art. 2)[62].

Si la loi de 2005 ne définit pas l'accessibilité de façon explicite, ce qui pose le problème de son applicabilité, elle semble la penser de façon plus large que la loi de 1975 et la soumet à une obligation de résultat avec des délais à respecter et des sanctions importantes le cas échéant. Il ne s'agit plus de permettre l'accès à des installations spécifiques à des personnes dont on a identifié la/les déficience(s), mais d'empêcher ce qu'on appelle « l'interruption de la chaîne du déplacement », quelles que soient la personne et ses spécificités (déficience, grand âge, grossesse…). Au-delà de l'espace physique, comprenant notamment l'aménagement de la voirie, des transports, des espaces publics et du parc immobilier (pour limiter les entrées en institutions…), la loi a pour ambition de rendre l'ensemble de la vie sociale accessible à tous les citoyens, *via* des signalétiques visuelles pour les sourds et tactiles pour les aveugles, *via* l'interprétation en langue des signes des enseignements et des débats publics, *via* des versions « faciles à lire, faciles à comprendre » des textes officiels pour les personnes atteintes de déficience intellectuelle… « Avec l'obligation d'accessibilité, la loi relie des champs jusqu'alors très hétérogènes de la vie sociale (urbanisme, architecture, tourisme, techniques d'informations et de communication, loisirs, médias, arts…) et les met à chaque fois à l'épreuve[63] ». Débordant les cadres du médico-social, le handicap devient une question transversale, qui irrigue à peu près tous les secteurs de la vie publique et « interroge la capacité des sociétés contemporaines à garantir les conditions du "vivre ensemble"[64] ».

Adoptée trente ans après la loi « d'orientation en faveur des personnes handicapées », la loi « pour l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées » témoigne d'un changement de paradigme dans l'appréhension du handicap étroitement lié au travail des collectifs ayant cherché à en offrir de nouvelles grilles de lecture, plus valorisantes, et que les individus pourraient s'approprier pour donner sens à leur histoire. Selon ce nouveau paradigme, le handicap est moins imputé aux déficiences et aux dispositions de l'individu qu'à des choix de société (notamment relatifs à l'urbanisme qui constitue un environnement « incapacitant ») et à des

[62] *Ibid.*, p. 89.
[63] *Id.*
[64] *Ibid.*, p. 80.

représentations négatives. Il est une responsabilité sociale. Dès lors, les politiques publiques ne visent plus la normalisation de l'individu, mais l'adaptation de la société de manière à ce qu'elle intègre les différences.

> La norme de référence n'est plus le valide, « l'homme moyen », mais l'humanité dans sa diversité, soit un ensemble non homogène formant néanmoins une communauté indivisible. Le handicap comme catégorie de personnes est alors invalidé. Selon l'approche universaliste, « nous sommes tous potentiellement handicapés »[65].

Alors que la loi de 1975 faisait encore du travail un vecteur privilégié de l'insertion sociale, celle de 2005 prend en compte l'ensemble des domaines de la vie en société, notamment la pratique d'activités de loisirs et l'exercice des droits politiques, et s'engage dans une lutte contre les discriminations. La réadaptation cède la place à la compensation et à l'accessibilité. « L'injonction dominante n'est plus tant d'être "comme tout le monde", comme durant l'âge d'or de la réadaptation, que d'être "soi-même", en construisant un projet de vie singulier[66] ».

> Un tournant conceptuel radical s'est opéré, modifiant substantiellement les modalités d'intégration des personnes handicapées […] La réadaptation, largement inspirée d'une vision médicale et individuelle du handicap, attendait des personnes handicapées qu'elles s'alignent sur la norme des valides, soutenues en ce sens par des programmes de rééducation, d'aménagements spécifiques… L'inclusion, plus inspirée par une approche sociale du handicap, insiste désormais davantage sur l'action à mener sur l'environnement pour garantir l'accès de tout à tous[67].

Si, par rapport à la loi de 1975, celle de 2005 sort d'une approche strictement catégorielle du handicap, elle n'utilise pas pour autant l'expression de « personnes en situation de handicap », malgré le souhait formulé par certaines associations. Isabelle Ville, Emmanuelle Fillion et Jean-François Ravaud expliquent qu'un tel choix est le résultat d'un compromis entre des intérêts parfois contradictoires. Définir le handicap en fonction de la déficience de la personne permettait au gouvernement d'éviter une extension des dépenses en conservant les barrières d'âge en matière d'allocations relatives au handicap et assuraient aux personnes concernées la conservation d'avantages spécifiques, par rapport à d'autres catégories de population. D'un autre côté, il était nécessaire de définir le handicap en lien avec un environnement pour pouvoir mettre en place une politique d'accessibilité généralisée. Le législateur a donc fait le choix de ne pas explicitement définir le handicap comme une situation, tout en mettant en

[65] *Ibid.*, p. 77.
[66] *Ibid.*, p. 17.
[67] *Ibid.*, p. 74.

place des procédures d'attribution de droits évaluant une situation particulière et non une « personne handicapée » [68].

Handicap et culture

Au fur et à mesure du changement de paradigme dans l'appréhension du handicap qu'ont connu ces cinquante dernières années, la place occupée par la culture a significativement évolué, comme a pris soin de le souligner Liza Robert dans son mémoire de professionnalisation en médiation culturelle[69]. Autrefois secondaire, la question de l'accès des personnes en situation de handicap à la culture est aujourd'hui fondamentale, comme le prouve le rapport d'information du Sénat intitulé « Culture et handicap : une exigence démocratique », publié en juillet 2017[70].

Si le treizième article du préambule de la Constitution de 1946 postule que « la Nation garantit l'égal accès de l'enfant et de l'adulte à l'instruction, à la formation professionnelle et à la culture », il faudra attendre 1975 pour que le législateur prenne explicitement en compte le cas particulier du handicap dans l'accès, non pas à la culture mais « aux sports et aux loisirs ». S'il s'agit avant tout d'aménager les gymnases et les salles de spectacle afin de les rendre accessibles au plus grand nombre[71], les années qui suivent l'adoption de cette loi sont pourtant marquées par la création d'un certain nombre de troupes de théâtre composées de comédien.ne.s en situation de handicap. En 1976, Jean Grémion et Alfredo Corrado fondent l'International Visual Theatre, première compagnie

---

[68] « L'évaluation vise ainsi à identifier l'ensemble des facteurs qui agissent et interagissent pour déterminer l'action adaptée, celle-ci pouvant cibler la personne, son environnement ou les deux et réduire ainsi la situation de handicap, sans que l'individu soit catégorisé. L'idée défendue est que l'action respecte le principe de non-discrimination : c'est la situation qui est pointée du doigt et non la personne » (*Ibid.*, p. 78).

[69] Liza Robert, *L'inclusion des personnes en situation de handicap mental dans l'art du spectacle,* Mémoire de professionnalisation, Master 1 Art&Com, sous la direction de Muriel Lefebvre et Marie Astier, Université Toulouse Jean Jaurès, 2017, p. 7–11.

[70] Il s'agit du rapport d'information n° 648 enregistré à la Présidence du Sénat le 19 juillet 2017 et « fait au nom de la commission de la culture, de l'éducation et de la communication par le groupe de travail "Culture *et* handicap", par Mmes Nicole Duranton et Brigitte Gonthier-Maurin, Sénateurs ». Il est consultable, ainsi que sa synthèse, sur le site du Sénat : http://www.senat.fr/rap/r16-648/r16-648.html.

[71] En 1991 est adoptée une loi sur l'accessibilité des bâtiments recevant du public, qui entraîne l'inscription de la question de l'accessibilité au sein des cursus universitaires d'architecture et d'urbanisme. En 1999 est créé le Fond Interministériel pour l'Accessibilité aux Personnes Handicapées des locaux recevant du public (FIAH), qui a permis la mise en accessibilité de près de 200 bâtiments anciens appartenant à l'État et ouverts au public.

professionnelle de comédien.ne.s sourd.e.s[72]. En 1978, la Compagnie de l'Oiseau-Mouche, troupe permanente composée de comédien.ne.s qui présentent une déficience mentale, est créée à Roubaix avant de devenir, en 1981, le premier CAT artistique de France[73]. Elle sert de modèle à l'ESAT Eurydice, créé à Plaisir cinq ans plus tard, en 1986[74]. Cette même année, Philippe Flahaut quitte la Compagnie de l'Oiseau-Mouche avec laquelle il a travaillé pendant quatre ans (en tant qu'assistant metteur en scène ou régisseur) pour fonder, à Millau et avec Alain Müller, la compagnie Création Éphémère, dans le cadre de laquelle il continue de travailler avec des comédie.nne.s en situation de handicap mental[75]. En 1984, le comédien Bruno Netter, devenu aveugle, rassemble autour de lui des comédien.ne.s en situation de handicap sensoriel ou physique et des comédien.ne.s valides pour fonder la Compagnie du Troisième Œil[76]. 1984 est également l'année où un atelier de théâtre amateur se met en place au CAT des Genêts d'Or de Morlaix : l'Atelier Catalyse, qui se professionnalise en 1994. Les travailleurs du CAT La Montagne de Cormeilles en Parisis suivront la même voie : dès 1989, ils participent à des ateliers menés par le Théâtre du Cristal fondé par Oliver Couder en 1981 et en 2004 ils sont « mis à disposition » de cette structure, pour exercer cette activité théâtrale dans un cadre professionnel[77]. Cette progressive entrée, dans les années 1980, des personnes en situation de handicap dans le monde de l'art et de la culture – et ce sur l'ensemble du territoire – n'est pas une spécificité française. Il s'agit là d'un mouvement européen et même international. En 1987, le Back to Back Theatre est créé à Geelong (Australie) et le Theater Stap présente sa première production en Belgique, tandis qu'en 1993, le Theater HORA[78] est fondé à Zurich.

---

[72] L'International Visual Theater est aujourd'hui dirigé par Emmanuelle Laborit et, après un passage par Vincennes, est installé Cité Chaptal, dans le neuvième arrondissement de Paris (http://ivt.fr). Sur ce sujet, voir la thèse d'Olivier Schetrit, *La culture sourde, approche filmique de la création artistique et des enjeux identitaires des sourds en France et dans les réseaux transnationaux*, thèse de doctorat en Anthropologie sociale, sous la direction de Barbara Glowczewski. EHESS, 2016.

[73] Avec les Centres de Distribution de Travail à Domicile (CDTD) et les Ateliers Protégés (AP), les Centres d'Aide par le Travail (CAT) font partie du dispositif du "travail protégé" mis en place par la loi de 1957 (cf. *infra* et Isabelle Ville, Emmanuelle Fillion et Jean-François Ravaud, *op. cit.,* p. 63).

[74] http://eurydice-seay.fr

[75] Voir Liza Robert, *op. cit.,* p. 52–53. En 1994, il fonde également le Centre d'Art Dramatique pour comédiens différents (CAD) qui délivre environ 250 heures de formation par an à destination de personnes en situation de handicap mental.

[76] À l'origine la Compagnie rassemble une comédienne sourde (Monica Companys), une comédienne aveugle (Ouiza Ouyed), un comédien lilliputien (Jean-Luc Orofino), un comédien handicapé moteur en fauteuil (Sergio Malduca), un comédien handicapé moteur autonome (Pierre Delmer) et un certain nombre de comédiennes et comédiens valides (Mylène Bonnet, Geneviève de Kermabon, Stéphane Dausse, Alain Duzcam …).

[77] La « mise à disposition de travailleurs CAT » renvoie à un dispositif juridico-législatif précis, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir quand nous nous attarderons sur les détails de la professionnalisation de l'Atelier Catalyse, dans la suite de ce travail.

[78] Nous conservons ici la police originale (HORA en majuscule).

Au début des années 2000, alors que la vision biomédicale du handicap cède progressivement la place à une approche plus sociale, une nouvelle étape est franchie dans les liens entre handicap et culture : celle-ci devient un droit dont l'ensemble des citoyens doit pouvoir bénéficier. En février 2001 est créée la commission « Culture et Handicap », « instance de dialogue et de consultation entre le Ministère de la Culture et de la Communication, le Ministère délégué aux personnes handicapées, les principales associations représentatives, les personnes handicapées elles-mêmes et le milieu culturel et artistique [qui] a pour mission de proposer des mesures, dans tous les domaines concernés, notamment l'accès aux équipements, à la pratique artistique, à la formation et aux métiers de la culture[79] ». La loi de 2005, dans laquelle l'allocation de ressources compensatoires conditionnées à la reconnaissance d'un « taux d'incapacité » minimal disparaît au profit d'un « droit à compensation » du handicap, droit subjectif, fondé sur le projet de vie de chaque personne et censé couvrir l'ensemble de ses besoins spécifiques, parachève cette évolution : si la culture entre dans le « projet de vie » d'une personne handicapée, les MDPH doivent l'aider à le réaliser. Dans les années 2000, les troupes fondées dans les années 1980 gagnent en visibilité. Alors que leurs premiers spectacles étaient parfois présentés dans le cadre d'établissements médico-sanitaires, ils sont désormais de plus en plus largement diffusés au sein du réseau artistique professionnel, voire programmés dans le cadre de Festivals de Théâtre Contemporain. En 2008 et 2012, *Alice ou le monde des merveilles* puis *Les Oiseaux,* spectacles mis en scène par Madeleine Louarn avec les comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse, sont présentés au Festival d'Automne. 2012 est également l'année de la programmation de *Disabled Theater,* fruit d'une collaboration entre Jérôme Bel et le Theater HORA, au Festival d'Avignon. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

Les « disability studies »

Le mouvement de transformation qu'a connu le champ du handicap au cours des cinquante dernières années est intimement lié à l'émergence des *disability studies*. Alors qu'il s'est considérablement développé dans les pays anglo-saxons, ce courant est encore assez peu connu en France[80]. Dans le cadre de cette introduction, et avant d'expliquer comment ce cadre théorique a accompagné ma

[79] Ministère de la Culture, *Culture et handicap*, disponible sur : http://www.culturecommunication.gouv.fr/Thematiques/Developpement-culturel/Culture-et-handicap2/Commission-nationale-Culture-et-Handicap [en ligne, dernière consultation le 19 janvier 2018].

[80] Ce n'est qu'au cours de mon doctorat que j'en ai découvert l'ampleur et l'importance, alors même que j'avais entrepris des travaux sur les liens entre théâtre et handicap durant mes années de master.

propre pensée, je voudrais prendre le temps de faire un point précis sur ce mouvement et sur son inégal développement dans le monde de la recherche[81].

Les *disability studies* recouvrent *certaines* études et recherches menées dans le domaine du handicap, qui répondent à un postulat épistémologique et à une approche méthodologique spécifiques. Dans leur *Introduction à la sociologie du handicap*, Isabelle Ville, Emmanuelle Fillion et Jean-François Ravaud distinguent la version matérialiste des premières *disability studies* nées des mobilisations collectives de personnes handicapées dans les années 1960 et 1970, de la « version culturaliste » qui émerge par la suite, lorsque celles-ci sont relayées dans la sphère académique, dès les années 1980. Dans le premier cas, « la source du handicap se trouve dans une forme d'oppression sociale [et] sa résolution doit passer par des mesures objectives qui permettent aux personnes handicapées d'accéder à l'emploi ou leur procurent des ressources pour vivre décemment[82] ». Dans le second, « la dimension communautaire de l'expérience est mise en avant, comme productrice de richesses culturelles [et] le handicap peut alors être défendu comme une culture et la mise en commun d'expériences individuelles comme productrice d'identité[83] ». Comme les *cultural studies* et les *women studies* qui émergent à la même époque[84], les *disability studies* font de l'expérience personnelle de l'individu concerné le point de départ d'une connaissance scientifique, renouvelant ainsi la définition couramment admise de l'expert, et partagent le principe selon lequel « la lutte doit être menée à la fois sur les fronts intellectuel, académique, politique et sur celui – très concret – de l'organisation de la vie ordinaire[85] ». Ces trois courants académiques autonomes, qui sont nés et se sont développés dans les pays anglo-saxons, témoignent des difficultés (voire de l'incapacité) qu'ont eues les disciplines traditionnelles à s'emparer des questions de discrimination liées au sexe, à la race ou à la déficience et s'inscrivent dans des mouvements sociaux et politiques plus larges.

Aux États-Unis, dans les années 1960, le *Disability Movement*[86] a pris exemple sur le *Civil Right Movement*[87], en ce qui concerne les revendications, les

[81] Cette inégalité a été noté par Gary L. Albrecht, Jean-François Ravaud et Henri-Jacques Stiker dans leur article « L'émergence des *disability studies* : état des lieux et perspectives » dans *Sciences sociales et santé*. Volume 19, n°4, 2001.
[82] Isabelle Ville, Emmanuelle Fillion et Jean-François Ravaud, *op. cit.,* p. 120.
[83] *Ibid.,* p. 121.
[84] Aux États-Unis, les *cultural* et les *women studies* émergent dans les années 1970, les *gay and lesbian* et les *gender studies* naissent dans les années 1980 tandis que les *Queer* et les *post colonial studies* apparaissent dans les années 1990. En France, ces mouvements se développent avec dix ans de décalage.
[85] *Ibid.,* p. 141.
[86] Mouvement handicapé.
[87] Mouvement des droits civiques.

modalités d'expression et la structuration du mouvement[88]. Autrefois divisées selon les types de déficiences, les associations ont uni leurs forces pour mieux attirer l'attention des médias et des pouvoirs publics sur le problème de l'intégration sociale de l'ensemble des citoyens en situation de handicap. Comme les Afro-américains une trentaine d'années auparavant, il s'agissait d'affirmer que les barrières sociales rencontrées (à cause d'une déficience physique, sensorielle ou mentale) étaient à l'origine d'une communauté d'expériences voire d'un point de vue sur le monde – qui pourrait par la suite servir de base à l'affirmation d'une identité voire d'une culture handicapée[89]. Les activistes remettent clairement et fortement en cause l'hégémonie des explications médicales de leur condition, qui occultent les obstacles sociaux opposés à leur participation. Ils dénoncent les prises en charge ségrégatives et le non-respect de leurs droits élémentaires. En 1982, un groupe de chercheurs en sciences sociales conduit par Irving Zola[90] fonde la *Society for the Study of Chronic Illness, Impairment and Disability*[91] qui devient, en 1986, la *Society for Disability Studies* (SDS)[92]. Celle-ci se lance rapidement dans l'organisation de congrès annuels et dans la publication d'une revue scientifique : *Disability Studies Quarterly*. La signature, en 1990, de l'*Americans with Disabilities Act* (ADA), qui accorde aux personnes en situation de handicap les mêmes protections contre la discrimination au travail que celles des femmes et des minorités ethniques, peut être considérée comme leur acte de naissance en tant que groupe minoritaire. Activisme politique et recherches scientifiques pluridisciplinaires sont ainsi intimement liés. Le Congrès de la *Society for Disability Studies* de 1993, présidé par Simi Linton, en a donné la définition suivante – utilisée depuis par de nombreux spécialistes :

> Les *disability studies* restructurent l'approche du handicap en se centrant sur lui en tant que phénomène social, construction sociale, métaphore et culture, utilisant un modèle

---

[88] Le mouvement des droits civiques, amorcé en 1954 et ponctué d'événements majeurs comme le boycott des bus de Montgomery en 1955, les *sit-ins* de Greensboro en 1960 ou encore la grande marche sur Washington en 1963, avait en effet aboutit à la signature des Civils Right Acts de 1964 et 1968, du Federal Rehabiliation Act en 1973 et du Voting Right Act en 1975, mesures législatives censées mettre un terme à toute forme de discrimination raciale et sexuelle dans la vie sociale aussi bien que politique.

[89] Gary L. Albrecht, Jean-François Ravaud et Henri-Jacques Stiker, *op. cit.* p. 45.

[90] La trajectoire d'Irving Zola est en elle-même symptomatique du changement de paradigme du handicap qui s'opère à l'époque : « dans son ouvrage phare, *Missing Pieces*, Zola (1935-1994) explique qu'il a passé une partie importante de sa vie à faire "comme si" il n'était pas handicapé, dans un élan de sur-adaptation permanente. Mais cette simili-intégration se faisait toujours en deçà de ses attentes, quoiqu'elle absorbât la plus grande partie de son énergie physique et psychique. Au détour des années 1970, il endosse une "identité handicapée", s'engage en faveur de la vie autonome, choisit de vivre et de travailler avec des personnes handicapées à l'égard desquelles il était resté jusque-là distant. » (Isabelle Ville, Emmanuelle Fillion et Jean-François Ravaud, *op. cit.,* p. 122).

[91] Société pour l'étude des maladies chroniques, des déficiences et du handicap.

[92] Notons que, avant la création de cette *Society,* l'*Independant Living Movement* et *Disabled in Action,* fondés en 1972 à Berkeley par Ed. Roberts d'une part et Judy Heuman de l'autre, ont joué un rôle pionner dans l'émergence du nouveau paradigme de prise en charge du handicap que vont s'attacher à défendre le groupe de chercheurs mené par Irving Zola (*ibid.,* p. 142-144).

> de groupe minoritaire. Elles examinent les idées relatives au handicap sous toutes les formes de représentations culturelles tout au long de l'Histoire, et analysent les politiques et pratiques de toutes les sociétés afin de comprendre les déterminants sociaux plutôt que physiques ou psychologiques de l'expérience du handicap. Les *disability studies* tout à la fois émanent du, et soutiennent le, mouvement pour les droits des personnes handicapées, qui plaide pour les droits civiques et l'autodétermination. Ce point de vue détourne l'attention portée au paradigme prévention/traitement/remède en faveur du paradigme social/politique/culturel. Ce changement ne signifie pas le déni de l'existence de déficiences ni le rejet de l'utilité d'interventions et de traitements. Au lieu de cela, les *disability studies* se sont développées pour dégager les déficiences du mythe, de l'idéologie et du stigmate qui influencent interactions et pratiques sociales. Cette discipline conteste ainsi l'idée que les statuts économiques et sociaux ainsi que les rôles assignés aux personnes handicapées sont des conséquences inévitables de leur condition[93].

En 1972, suite aux conflits qui l'oppose régulièrement aux autorités de « Le Court » (l'institution médico-sanitaire dans laquelle il vit) à qui il reproche de ne pas le laisser vivre sa vie comme il l'entend, le britannique Paul Hunt écrit une lettre au *Guardian* invitant les personnes en situation de handicap à se regrouper au sein de l'*Union of the Physically Impaired Against Segregation*. La création de l'UPIAS est considérée comme l'acte de naissance de la version anglaise des *disability studies*[94]. Ce collectif choisit pour slogan une formule qui résume en cinq mots la posture d'*empowerment*[95] qu'il défend : « *nothing about us without us* » (« rien sur nous sans nous »), et opte pour un « mode d'engagement qui conteste les élites traditionnelles (journalistes, experts, homme politiques, etc.) et le principe selon lequel la distanciation est un préalable incontournable à une expression publique légitime[96] » : l'action directe (*direct action*). En 1993, le parlement britannique adopte, le *Disability Discrimination Act*, loi visant à mettre fin aux discriminations dont souffrent les personnes handicapées.

Si des mouvements handicapés contestataires (de lutte contre l'assistance) ont émergé dans la France des années 1970[97], se rattachant par la suite à

---

[93] Gary L. Albrecht, Jean-François Ravaud et Henri-Jacques Stiker, *op. cit.,* p. 58-59.

[94] Le *Disabled Income Group,* collectif mixte de valides et invalides fondé en 1965 dont la principale revendication est la mise en place d'un revenu minimum permettant à chacun de vivre dignement où il l'entend (et par forcément en institution), peut être considéré comme un précurseur du mouvement.

[95] Majoritairement traduit en français par « autodétermination ». Il est une des modalités possibles de l'*advocacy* définie comme la défense des intérêts et des droits des personnes, qu'ils soient individuels ou collectifs.

[96] Isabelle Ville, Emmanuelle Fillion et Jean-François Ravaud, *op. cit.,* p. 144.

[97] Le plus connu d'entre eux est le « comité de lutte des handicapés », fondé par des militants proches du groupe « Front Libertaire ». Après avoir été un supplément de « Front Libertaire », leur journal « Handicapés méchants », paraît pour la première fois de façon autonome en 1974. Le nom de leur journal tend alors à désigner le groupe lui-même, sur lequel nous l'occasion de revenir dans la suite de cette introduction.

l'Organisation mondiale des personnes handicapées fondée en 1981[98], ils n'ont pas eu la même ampleur que leurs homologues anglo-saxons. Deux facteurs distincts mais complémentaires pourraient expliquer cette relative faiblesse du mouvement handicapé français. Elle est probablement due, d'une part, à la spécificité française du réseau associatif : dès l'entre-deux-guerres, les personnes « infirmes » ou « diminuées » s'organisent en puissantes associations, celui-ci est donc très structuré et largement dominé par des grandes associations nationales. Contrairement à ce qui s'est passé aux États-Unis et au Royaume-Uni, la logique catégorielle (associations divisées selon le type ou l'origine de la déficience) a empêché un mouvement d'unification globale des contestations et revendications. Elle est sans doute liée, d'autre part, au rôle que les associations souvent gestionnaires d'établissements spécialisés ont joué dans la prise en charge du handicap. Après la Seconde Guerre mondiale, les associations créées avant celle-ci se transforment en entreprises gestionnaires d'établissements médico-sanitaires et de services à la personne, ce qui laisse peu de place à la critique politique. Depuis sa création en 1945, l'État-Providence français a pour ainsi dire toujours consulté le mouvement associatif quant aux décisions à prendre et aux actions à mener concernant la prise en charge du handicap. Les personnes en situation de handicap étaient, sans doute et en quelque sorte, mieux intégrées à la société que dans les pays anglo-saxons et, contrairement à eux, la France ne connaît pas de lutte exacerbée entre les « *established* » – les personnes membres de l'institution – du milieu spécialisé et celui des « activistes »[99].

Compte tenu de l'historique de la prise en charge du handicap, il n'y a pas eu en France une opposition aussi forte que dans d'autres pays, entre le « modèle médical » et le « modèle social ». Si les sciences sociales, du fait de leur intérêt pour la mise en évidence des déterminants sociaux, n'ont jamais été absentes des études et recherches sur le handicap, celles-ci restent néanmoins marquées en France par un fort paradigme réadaptatif et psychologisant. C'est essentiellement *via* la mondialisation du mouvement handicapé qu'un modèle plus participatif s'impose en France à partir des années 1990 et surtout 2000, mais les *disability studies* peinent à devenir un champ d'étude autonome dans le milieu de la recherche française. Cette difficulté d'implantation n'est pourtant pas uniquement liée à l'histoire du handicap. Elle obéit à des raisons nombreuses et complexes, parmi lesquelles l'organisation académique et les traditions intellectuelles jouent également un rôle important – et dont pâtissent tout autant les *Cultural* ou les *Gender studies*, par exemple.

Méthodologie, description et justification du corpus

[98] L'Organisation mondiale des personnes handicapées (OMPH) ou *Disabled People's International* (DPI), cherche à donner un écho international – notamment auprès d'organismes comme l'ONU – à la principale revendication de l'ensemble des personnes en situation de handicap : la participation sociale et l'exercice de la citoyenneté.
[99] Gary L. Albrecht, Jean-François Ravaud et Henri-Jacques Stiker, *op. cit.*, p. 49-50.

Cet historique de la constitution puis de la redéfinition, au cours du XXe siècle, du champ du handicap met en lumière qu'il s'agit là non pas d'un simple terme médical mais d'un concept sociologiquement et politiquement construit. « Nommer n'est jamais neutre[100] ». Derrière chaque mot se cache un modèle conceptuel particulier. La première question méthodologique que j'ai dû me poser a donc été celle de la nomination : comment désigner les personnes que j'allais étudier ? Ou plutôt comment mentionner leur particularité ?

L'expression désormais consacrée de « personnes en situation de handicap mental » correspondait-elle à ma posture de recherche ? Je l'avais au départ choisie dans la mesure où, contrairement au terme « handicapé(e) » – surtout lorsque celui-ci est utilisé sous sa forme non pas adjectivale (personne handicapée) mais substantivée (l'handicapé) – elle me semblait échapper à l'essentialisation. Lors de mes recherches sur le champ du handicap – qui m'ont notamment amenée à participer puis à co-organiser le séminaire jeunes chercheur.e.s Handicap(s) et société[101] – j'ai découvert que, contrairement à ce que je croyais, cette expression ne fait pas l'unanimité dans le milieu associatif, où certain.e.s militant.e.s se désignent comme « handicapé.e.s ». Cela m'a amenée à reconsidérer mon postulat de départ. Puisque, dans le modèle social du handicap, celui-ci est défini comme une interaction entre la personne et son environnement, pourquoi ne pas parler de personnes handicapées ? L'expression « en situation de handicap » ne serait-elle qu'un pléonasme politiquement correct (dans sa plus récente acception, le handicap est déjà une situation) ? Parler de personnes « handicapées » ou « en situation de handicap », n'est-ce pas dans les deux cas, les opposer implicitement aux personnes « valides » ?

Dans l'introduction de sa thèse consacrée à la pratique circassienne des personnes en situation de handicap, Élise Lantz, explique que son « positionnement théorique [l]'amène à considérer le handicap comme une différence parmi d'autres[102] », se référant implicitement à l'approche universaliste du handicap selon laquelle « nous sommes tous potentiellement handicapés[103] ». D'autre part, lors des recherches qu'elle a menées avec des enfants accueillis en

---

[100] Éric Plaisance, *Autrement capables : école, emploi, société pour l'inclusion des personnes handicapées,* Paris, Éditions Autrement, 2009, p. 43.

[101] Ce séminaire est organisé, depuis 2013, par le Groupe de Travail (GT) Handicap(s) et Sociétés, réseau de jeunes chercheurs travaillant dans le champ du handicap qui a pour but de rassembler des doctorants et des docteurs autour d'une question commune, dans une visée interdisciplinaire (sociologie, géographie, anthropologie, sciences politiques, arst du spectacle, etc.). Il est conçu comme un espace de discussion et de travail bienveillant, permettant la présentation et le débat sur des recherches en cours, et se réalise à travers le programme Handicaps et Sociétés de l'EHESS.

[102] Élise Lantz, *Des marginalités encadrées, étude des rapports au handicap dans différentes configurations associatives du monde du cirque contemporain français.* Thèse de doctorat en sciences du mouvement humain, sous la direction d'Anne Marcellini, 2014, p. 8.

[103] Isabelle Ville, Emmanuelle Fillion et Jean-François Ravaud, *op. cit.,* p. 76.

CLIS 1, c'est-à-dire dans des « classes destinées aux élèves dont la situation de handicap procède de troubles des fonctions cognitives ou mentales, [dont] font partie les troubles envahissants du développement ainsi que les troubles spécifiques du langage et de la parole[104] », Claire de Saint Martin a « pris le soin de ne pas aborder les élèves […] sous l'angle du handicap [et n'a] d'ailleurs jamais prononcé ce mot avec eux, leur laissant la liberté de le donner[105] ». Elle reconnaît cependant que « la question du handicap a défini la forme de la recherche[106] ». Quelle démarche adopter dans le cadre d'un doctorat qui ne s'inscrit ni en Sciences et techniques des activités physiques et sportives (STAPS), ni en Sciences de l'éducation ? Dans sa thèse en Littérature Française et Comparée, Anaëlle Touboul étudie un certain nombre de textes de romanciers du XXe siècle[107] sous l'angle du « "sous-genre" romanesque, celui des *histoires de fous*[108] ». Dans l'introduction de son travail, elle prend soin d'expliquer sa méthodologie. Par rapport au lexique de l'aliénation ou de la maladie mentale, dont elle craint la perspective purement psychiatrique, celui de la folie lui semble pouvoir rendre compte d'une approche philosophique, sociologique ou anthropologique. Si elle a délibérément refusé d'en « poser *a priori* une définition figée[109] », elle en a néanmoins « fix[é] des éléments de définition essentiels[110] ». Elle a décidé de s'intéresser à « la folie au sens propre, c'est-à-dire dans sa dimension clinique et non métaphorique ou symbolique[111] ». Dans cette appréhension pathologique de la folie, celle-ci n'est pas *la* maladie mentale mais *un* « objet de la médecine mentale[112] ». Contrairement au délire qui est une crise, la folie est un état. Anaëlle Touboul a donc écarté de son corpus les textes ne se référant qu'au délire, qui n'est qu'un aspect de la folie qu'elle a décidé d'étudier. Elle a choisi des romans dans lesquels la classification d'un personnage comme fou repose sur un critère interprétatif (grâce à réseau d'éléments textuels, le lecteur peut interpréter sa psychologie comme ne relevant pas de la normalité), conforté par un critère énonciatif (le diagnostic est par ailleurs posé par le texte ou le paratexte). « Le personnage n'est fou que sous un regard qui le reconnaît comme tel[113] ».

La lecture de ces trois travaux universitaires m'a aidée à clarifier mes propres problématiques – et donc ma propre posture – de recherche. À travers

---

[104] Claire de Saint Martin, *Que disent les élèves de CLIS 1 de l eur(s) place(s) dans l'école ? Un empan liminal,* Thèse de doctorat en sciences de l'éducation, sous la direction de Gilles Monceau, Université de Cergy Pontoise, 2014, p. 8.
[105] *Ibid.,* p. 100.
[106] *Id.*
[107] Parmi lesquels Georges Duhamel, André Baillon, Julien Green, Henry de Montherlant et Alexandre Vialatte.
[108] Anaëlle Touboul, *Histoires de fous, approche de la folie dans le roman français du XXe siècle,* thèse de doctorat en littérature française sous la direction d'Alain Schaffner, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2016, p. 3.
[109] *Ibid.*, p. 22.
[110] *Ibid.*, p. 22-23.
[111] *Ibid.*, p. 23.
[112] *Id.*
[113] *Ibid.*, p. 25.

l'étude des activités mises en place pour des personnes en situation de handicap, Élise Lantz cherche à confronter l'imaginaire associé au cirque – un monde marginal où la différence est valorisée – à la réalité de la pratique circassienne contemporaine – qui n'est pas forcément aussi « inclusive » que ce à quoi on pourrait s'attendre[114]. La complexité du dispositif méthodologique mis en place par Claire de Saint Martin – que la chercheuse prend soin de d'expliciter sur plus de soixante-dix pages – tient à l'ambition de sa recherche : interroger « de l'intérieur » le concept de liminalité développé par Robert Murphy en mettant en lumière la façon dont les élèves de CLIS 1 eux-mêmes perçoivent leur place dans l'école. Quant à Anaëlle Touboul, « c'est précisément l'un des pouvoirs du littéraire que de nous permettre de saisir ce phénomène plastique et d'éclairer l'opacité de cet objet qui dépend en partie, comme l'a montré Michel Foucault, du contexte politique et culturel d'une société à un moment donné de son histoire[115] », écrit-elle à propos de la folie. Un de mes axes de recherches étant de voir si et comment la scène contemporaine travaille l'actuelle catégorie de « handicap », il était nécessaire pour moi de la poser d'emblée.

Puisque « la notion de "situation de handicap" est l'outil permettant de détacher le handicap de la personne et d'éviter toute identification entre elle et son handicap et toute naturalisation du handicap[116] » j'ai fait le choix méthodologique d'y avoir recours dans le cadre de ce travail. Malgré une éventuelle impression de lourdeur rédactionnelle, j'emploierai l'expression de « personne en situation de handicap » pour désigner les personnes auxquelles je m'intéresse quand bien même celles-ci seraient qualifiées autrement par d'autres – désignation qui ne manquera pas de faire l'objet d'une analyse approfondie le cas échéant. Je préfère prendre le risque de la redondance plutôt que celui de la confusion. Il me semble que c'est, paradoxalement, pour affirmer la dimension sociale du handicap que certain.e.s militant.e.s, font aujourd'hui le choix de s'auto-désigner comme « handicapé.e.s » plutôt que comme « en situation de handicap ». Il s'agit pour eux de ne pas atténuer le fait que la société, telle qu'elle fonctionne actuellement, continue de les « handicaper » et d'affirmer qu'il est grand temps qu'elle évolue. Ce choix traduit donc une volonté de lutter contre le déni voire l'hypocrisie[117]. Lorsqu'ils parlent de « handicapé.e.s », c'est en

[114] Nous renvoyons les lecteurs et les lectrices qui veulent en savoir plus sur le cirque contemporain à Marion Guyez, *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes ciracassiennes contemporaines. Dramaturgie, fiction et représentations,* Thèse de doctorat en arts du spectacle sous la direction de Muriel Plana et Phlippe Ortel, Université Toulouse Jean-Jaurès, 2017.
[115] *Ibid.,* p. 22.
[116] *Ibid.*, p. 77.
[117] En se réappropriant la dénomination de « handicapé.e », ces militant.e.s cherchent à l'annuler comme terme péjoratif voire comme insulte. Il s'agit là de ce que Gilles Jacinto nomme une « répétition "déplaçante" ». Se référant à *Ces corps qui comptent* de Judith Butler, le jeune chercheur explique ainsi que « le mot "queer […] était à l'origine une insulte, performative en ce qu'elle agissait sur les corps qu'elle souhaitait répudier ou faire basculer dans l'abjection : les victimes de cette insulte se la sont appropriée, posant ainsi la question, comme le montre Judith Butler "du statut de la force et de l'opposition,

référence, implicite mais évidente pour eux, à un modèle social du handicap. Ce qui n'est pas le cas de tout le monde. En fonction du degré de sensibilisation de chacun aux évolutions lexicales récentes, ce terme peut encore servir à désigner la conséquence sociale d'une déficience voire la déficience elle-même. Dans l'expression « personne en situation de handicap », celui-ci « n'est plus défini comme un écart à la norme sociale, ni comme conséquence de l'inaccessibilité de l'environnement, mais comme résultat d'une interaction entre des caractéristiques individuelles et un environnement[118] ». C'est pourquoi j'ai choisi d'y recourir.

Reste à voir s'il est possible de parler de « personnes en situation de handicap *mental* ». Dans le paradigme du handicap auquel j'ai décidé de me référer, celui-ci ne renvoie pas à une déficience mais à une interaction entre une personne et son environnement. Jean-François Ravaud lors d'une séance du GT Handicap(s) et société[119] et Claire de Saint Martin lors d'échanges informels, m'ont fait remarquer que l'expression « personnes en situation de handicap mental » pouvait passer pour un non-sens. Que faire ? Ré-introduire le vocabulaire de la déficience pour pouvoir, contrairement à l'interaction, la définir comme mentale ? Recourir, comme Élise Lantz, à une paraphrase comme « différences constituées par des limitations de capacités motrices, intellectuelles, psychiques ou sensorielles[120] » ? Aucune de ces alternatives n'était acceptable puisque c'est en tant qu'interaction que je voulais étudier le handicap. Il s'agissait pour moi de prendre en compte un élément bien particulier de cette interaction : le facteur culturel. Parmi les questions que je me posais, figurait celle de savoir si le théâtre pouvait contribuer à la diminution – ou au contraire à l'aggravation – d'un handicap. En changeant l'environnement non pas physique mais socio-culturel dans lequel évolue une personne, le théâtre est-il en mesure de transformer sa situation de handicap ? Il ne s'agit pas de mettre en place une rampe d'accessibilité pour qu'une personne en fauteuil puisse accéder à la salle de spectacle, mais de travailler sur l'imaginaire commun du handicap pour tâcher de limiter, à défaut d'y mettre fin, les discriminations dont sont victimes les personnes en question. La problématique n'est pas celle de l'accessibilité de l'espace public mais celle du « partage du sensible » que le philosophe Jacques Rancière définit comme « ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire » et qui nécessite de s'interroger « sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les

---

de la stabilité et de la variabilité au sein de la performativité" ». (Gilles Jacinto, « Un *Anneau d'argent à l'oreille* de Tony Duvert : un roman policier *queer* » dans Muriel Plana et Frédéric Sounac (dir.) *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualité et politiques du trouble,* Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2015, p. 106).

[118] *Ibid.*, p. 77.

[119] Il s'agissait de la séance du 28 février 2017, au cours de laquelle David Sauzé, doctorant en sociologie (CESSP-CSE, EHESS), a proposé une communication intitulée « la reconnaissance du handicap psychique : une recomposition des champs du handicap et de la psychiatrie ».

[120] Élise Lantz, *op. cit.,* p. 18.

propriétés des espaces et les possibles du temps[121] ». J'ai donc fait de choix de conserver l'expression de « personnes en situation de handicap mental », étant entendu qu'elle désignait, en termes plus rigoureux, des « personnes en situation de handicap *d'origine* mentale *et/ou psychique et/ou cognitive* ».

Selon l'Union nationale de familles et amis de personnes malades et/ou handicapées psychiques (unafam), le handicap mental résulte le plus souvent de pathologies identifiables (traumatisme, anomalie génétique, accident cérébral). Il associe une limitation des capacités intellectuelles qui n'évoluent pas, une stabilité dans les manifestations des symptômes, et une prise de médicaments très modérée. Le handicap psychique, secondaire à la maladie psychique, reste de cause inconnue à ce jour. Les capacités intellectuelles sont indemnes et peuvent évoluer de manière satisfaisante. C'est la possibilité de les utiliser qui est déficiente. La symptomatologie est instable, imprévisible. La prise de médicaments est le plus souvent indispensable, associée à des techniques de soins visant à pallier, voire à réadapter, les capacités à penser et à décider[122]. Ainsi certain.e.s comédien.ne.s de notre corpus présenté.e.s comme étant « en situation de handicap mental » seraient parfois en réalité « en situation de handicap psychique ». Dans son article « Reconnaissance du handicap psychique et intégration dans les structures d'aide par le travail », David Sauzé explique que « la notion de handicap psychique en France a été introduite dans le droit par la loi 2005-102 du 11 février 2005[123] » à la suite de laquelle « la prise en charge d'une partie des personnes présentant des troubles mentaux stabilisés est, de fait et de droit, en partie réalisée en dehors des structures médicales de la psychiatrie de secteur[124] ». Autrefois prises en charge dans des lieux distincts, les personnes atteintes de troubles mentaux et celles souffrant de troubles psychiques sont désormais regroupées au sein des mêmes établissements, et notamment dans des Établissement et Services d'Aide par le Travail[125], qui permettent à une personne reconnue « travailleur handicapé » d'exercer une activité dans un milieu protégé, où elle bénéficiera en sus d'un accompagnement médico-social[126]. L'étude menée par David Sauzé met en lumière les difficultés d'intégration de cette nouvelle population dans ce nouvel espace. De la psychiatrie de secteur à l'ESAT s'opère

---

[121] Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 14.
[122] Site de l'Union nationale de familles et amis de personnes malades et/ou handicapées psychiques. URL : http://www.unafam.org/-Le-handicap-psychique-.html [en ligne, dernière consultation le 21 janvier 2018].
[123] David Sauzé, « Reconnaissance du handicap psychique et intégration dans les structures d'aide par le travail », *Journal des anthropologues*, n° 122-123, 2010, mis en ligne le 01 décembre 2012 : http://jda.revues.org/5420 [en ligne, dernière consultation le 2 janvier 2018], p. 167.
[124] *Ibid.*, p. 168.
[125] Nouveau nom des CAT.
[126] Selon David Sauzé, « les troubles psychiques en ESAT concernent principalement deux familles de troubles, d'une part les psychoses et d'autre part les dépressions, ces dernières étant par ailleurs souvent liées au travail (perte d'emploi ou situation de stress au travail. » *(Ibid.*, p. 170).

le passage de la *maladie* au *handicap* psychique. La reconnaissance de ce handicap psychique ne va pourtant pas de soi, aussi bien de la part des moniteurs d'atelier, anciens industriels désormais chargés d'encadrer les travailleurs ESAT, que de celle des usagers eux-mêmes.

> Alors qu[e la frontière entre normalité et handicap] se situait auparavant sur un versant déficitaire évident, qu'il s'agisse du handicap mental ou physique, elle est aujourd'hui d'ordre psychopathologique, avec toutes les représentations sociales que cela implique, mais aussi parfois les difficultés d'identification qui lui sont inhérentes[127].

Dans la thèse intitulée *Que disent les élèves de CLIS 1 de leur(s) place(s) dans l'école ? Un empan liminal,* Claire de Saint Martin revient sur l'évolution de la terminologie administrative visant à désigner les élèves accueillis en CLIS 1, qui témoigne de la difficulté persistante à les caractériser :

> La circulaire de 1991 parle d'élèves « atteints d'un handicap mental », celle de 2002 des « besoins éducatifs particuliers », d'enfants et d'élèves handicapés, et d'« enfants présentant des troubles importants des fonctions cognitives qui peuvent avoir des origines et des manifestations très diverses : retard mental global, difficultés cognitives électives, troubles psychiques graves, troubles graves du développement... » La circulaire de 2009 présente les CLIS 1 comme des « classes destinées aux élèves dont la situation de handicap procède de troubles des fonctions cognitives ou mentales. En font partie les troubles envahissants du développement ainsi que les troubles spécifiques du langage et de la parole. »[128]

La distinction entre handicap mental, psychique et cognitif n'y est pas mentionnée. Il est implicitement admis que la situation de handicap mental d'un élève peut être liée à des troubles d'origine mentale, psychique ou cognitive, plus ou moins lourds – comme en témoigne l'augmentation du nombre d'élèves souffrant de « pathologies en dys- » (dyslexie[129], dyspraxie[130], dysphasie[131], dyscalculie[132]). « Actuellement, la prolifération de troubles marque la prépondérance grandissante de la psychologie cognitive et des neurosciences dans la considération du handicap mental.[133] », note Claire de Saint Martin. L'orientation d'un élève en CLIS 1 se fait en référence à la Classification française des troubles mentaux de l'enfant et de l'adolescent (CFTMEA) de 2001, elle-même corrélée à la Classification Internationale des Maladies (CIM-10) où figurent les déficiences mentales (dont font partie les arriérations, les débilités mentales et les démences) ainsi que les « troubles du développement et des fonctions instrumentales » (parmi lesquels figurent « les Troubles Cognitifs et des Acquisition Scolaires », définis comme des « troubles dans lesquels les modalités

---

[127] *Ibid.*, p. 173.
[128] Claire de Saint Martin, *op. cit.*, p. 57.
[129] Trouble de la lecture.
[130] Trouble du développement moteur et de l'écriture.
[131] Trouble du langage.
[132] Trouble des activités numériques.
[133] *Ibid.*

habituelles d'apprentissage sont altérées dès les premières étapes du développement[134] »).

Les informations disponibles sur le site de l'unafam, l'article de David Sauzé ainsi que la thèse de Claire de Saint Martin montrent à quel point les distinctions entre handicap mental, psychique et cognitif sont floues, variables et mouvantes dans la mesure où elles sont les résultats d'arbitrages médicaux, législatifs et administratifs. En elle-même, cette indistinction m'intéresse. Elle se retrouve, d'une certaine manière, sur la scène contemporaine française où j'ai pu observer un double mouvement. La forte augmentation du nombre de *comédien.ne.s* clairement désigné.e.s comme « en situation de handicap mental » sans que leur pathologie, leur déficience ou leurs troubles ne soient précisés s'accompagne d'une multiplication notable de *personnages* dont le comportement fait signe vers le handicap mental mais dont la caractérisation médico-sociale n'est pas *a priori* explicitement spécifiée. Il me semble qu'il s'agit là de deux façons différentes et complémentaires, pour la scène contemporaine, de (faire) jouer le handicap : perturber une catégorie posée d'emblée ou interroger une catégorie en ne la posant pas.

Dans le cadre d'un travail inscrit en arts du spectacle, je n'ai volontairement pas cherché à clarifier outre mesure l'imprécision des frontières entre handicaps mental, psychique et cognitif en me plongeant dans la littérature médicale. J'ai préféré me tourner vers des ouvrages écrits non pas par des professionnels du secteur médico-social mais par des personnes en situation de handicap ou par leurs proches, en privilégiant le domaine du handicap mental sans pourtant pour m'y restreindre. J'ai ainsi lu les écrits de Josef Schovanec[135], mais aussi d'Alexandre Jollien[136], d'Emmanuelle Laborit[137], de Jean-Louis Fournier[138] ou encore d'Oliver Sacks[139] – pour ne citer que quelques exemples[140]. J'ai également regardé un certain nombre de films considérés comme cultes dans mon champ de recherche, comme *Rain Man, Le Huitième jour*, *Forrest Gump* ou encore *Vol au-dessous d'un nid de coucou*. L'enjeu était double. Puisque ces productions cinématographiques ont été vues par un grand nombre de personnes, il s'agissait pour moi de dresser un panorama de l'imaginaire collectif du handicap mental. D'autre part, j'attendais de la comparaison avec le cinéma qu'elle m'aide à percevoir quelle pourrait être la spécificité du théâtre dans sa façon d'appréhender le handicap mental. C'est pourquoi j'ai également visionné des films contemporains, français (*Elle s'appelle Sabine*) et internationaux (*Yo*

[134] *Ibid.*, p. 62.
[135] Qui s'auto-désigne comme écrivain et philosophe autiste Asperger.
[136] Qui s'auto-désigne comme écrivain et philosophe infirme moteur cérébral.
[137] Qui s'auto-désigne comme artiste sourde.
[138] Qui s'auto-désigne comme père de deux garçons polyhandicapés.
[139] Compte tenu de la façon « non institutionnelle » dont il pratique la neurologie, je considère Oliver Sacks comme un « proche de personnes en situation de handicap ».
[140] Pour une liste et des références plus complètes, voir la bibliographie.

también, Gabrielle, Chelli), abordant la question [141]. Plutôt que d'étudier les frontières juridico-médicales censées exister entre les différentes catégories de handicap, j'ai préféré m'intéresser à l'expérience des barrières sociales qui est le lot commun de toutes les personnes en situation de handicap – me plaçant ainsi dans une perspective proche de celle adoptée par les *disability studies*.

Les ouvrages sur les *Disabilty Studies* que j'ai parcourus lors de ma première année de doctorat m'ont renvoyée à certains questionnements méthodologiques qui m'avaient taraudée dès la rédaction de mon projet de recherche, tout en m'aidant à les reformuler puis à les dépasser. Malgré mon envie, j'avais des réticences à vouloir faire une thèse sur des comédien.ne.s en situation de handicap mental car je craignais que cela n'aboutisse à réifier les personnes étudiées, à les figer dans leur identité de « personnes handicapées ». La posture du chercheur me semblait tragiquement proche de celle du médecin. Ces ouvrages m'ont aidée à comprendre que la question de la *légitimité* du chercheur était fondamentalement liée à celle de sa *posture*, elle-même dépendante des outils méthodologiques mis en place. Je me suis ainsi inspirée des *disability studies*, qui préfèrent les méthodes exploratoires et qualitatives aux grandes enquêtes représentatives et les analyses statistiques auxquels ont recours les *Rehabilitation sciences* (sciences de la réadaptation). J'ai également adapté ma méthodologie en ne m'intéressant pas exclusivement à des spectacles interprétés par des comédien.ne.s déclaré.e.s en situation de handicap mental, mais à des spectacles travaillant la représentation du handicap mental, et pouvant donc être joués par des comédien.ne.s dits valides. De surcroît, afin de ne pas chosifier les acteurs et actants de ces propositions artistiques, je me suis efforcée d'étudier leur processus de création et non exclusivement le résultat final, à savoir la représentation théâtrale. Afin de limiter les risques d'essentialisation du handicap mental, lorsqu'il a fallu structurer les résultats de mes recherches, j'ai préféré opter pour un plan qui s'attarde sur des études de cas pour ensuite les comparer entre eux, plutôt que pour un plan qui regroupe d'emblée plusieurs fragments d'analyses de différents spectacles dans des sous-parties de chapitres thématiques. J'attends de ce choix méthodologique qu'il mette en lumière le fait que le handicap mental s'inscrit dans des esthétiques théâtrales variées, en fonction des metteurs en scène et des auteurs, esthétiques dans lesquelles il s'agit de plonger les lecteurs et lectrices de ma thèse – parfois non spécialistes des arts du spectacle ou n'ayant tout simplement pas vu les spectacles en question – et dont il s'agit de décomposer les différents niveaux d'analyse.

Le handicap mental en général et les ESAT en particulier étaient des mondes que je connaissais mal. Plutôt que de risquer d'y projeter, plus ou moins consciemment, des fantasmes, il m'a paru important de découvrir le fonctionnement concret de tels établissements. Si je n'ai pas vraiment réussi à

[141] Pour une liste et des références plus complètes, voir la filmographie.

entrer en contact avec la Compagnie de l'Oiseau-Mouche[142], j'ai en revanche beaucoup suivi l'Atelier Catalyse, et plus particulièrement la création de *Tohu-bohu*. En décembre 2013, j'ai passé une semaine à Morlaix, au cours de laquelle j'ai assisté au travail d'apprentissage du texte que les comédien.ne.s menaient quotidiennement avec Erwana Prigent, leur éducatrice spécialisée. J'ai également réalisé des entretiens avec chacun.e d'entre eux/elles, mais aussi avec Erwana Prigent, Madeleine Louarn, Thierry Seguin (l'administrateur du Théâtre de l'Entresort) et Joël Rolland (le directeur des Genêts d'Or). En septembre et en octobre 2014, je me suis rendue à Lorient afin d'assister à la résidence de création puis aux premières représentations du spectacle. J'ai enregistré les propos tenus par la metteure en scène, les comédien.ne.s et les spectateurs et spectatrices lors de la répétition publique du 25 septembre ainsi que les conseils donnés par Madeleine Louarn à l'ensemble de la troupe le 9 octobre, avant la deuxième représentation du spectacle, à la suite de laquelle j'ai fait circuler un questionnaire aux membres du public. En mai 2016, j'ai également assisté à l'ultime répétition du spectacle *Que Nuages*… avant la représentation du soir. En ce qui concerne *Ludwig, un roi sur la lune,* Thierry Seguin m'avait invitée à venir voir la générale à Vedène. C'était malheureusement impossible pour moi. Je l'ai donc découvert en décembre 2016 lors d'une représentation suivie d'une rencontre avec le public, à laquelle j'ai bien entendu assisté[143]. J'attendais de cette démarche qu'elle fasse passer les comédien.ne.s auquel.le.s je m'intéressais du statut d'*objet* à celui de *sujet* de ma recherche[144]. Elle a été plus difficile à mettre en œuvre pour les membres de la dernière compagnie de mon corpus, le Theater HORA, troupe suisse-allemande basée à Zurich. Je n'ai pas pu mener des entretiens avec eux, mais ai néanmoins rassemblé des enregistrements réalisés par Émilie Chaudet et Alice Ramond en octobre 2012, dans le cadre d'une émission pour France Culture qui

[142] En janvier 2014 je suis allée à Roubaix pour assister à la première d'*Un stoïque soldat de plomb* (d'après le conte d'Hans Christian Andersen, adaptation et mise en scène de Florence Lavaud) et essayer de nouer des contacts avec l'équipe de l'Oiseau-Mouche. J'ai rencontré le directeur, Stéphane Frimat, à qui j'ai parlé de mon projet de thèse en lui expliquant que j'aurais aimé pouvoir assister à des répétitions des spectacles en cours de création. Face à ses réticences et pour lui prouver le bien fondé de ma démarche (je me souviens qu'il m'avait dit que l'Oiseau-Mouche n'était pas un cirque et que les comédien.ne.s n'étaient pas des bêtes de foires- mots qui sont en eux-mêmes très significatifs, comme nous aurons l'occasion de le voir dans la première partie de ce travail), je lui ai envoyé mes travaux de Master – qui s'attachaient déjà à montrer la pertinence artistiques des spectacles interprétés par des comédien.ne.s en situation de handicap. N'ayant eu aucune réponse de sa part, je n'ai pas insisté.

[143] Les retranscriptions de tous les entretiens, ainsi que les résultats du questionnaire, sont disponibles en annexe. Quant aux propos tenus le 25 septembre et le 9 octobre, ils n'ont pas fait l'objet d'une retranscription intégrale mais d'une sélection. Les passages choisis pour leur pertinence par rapport à certaines des problématiques soulevées dans ce travail seront cités dans le corps du texte de la thèse, sans être repris en annexe.

[144] Mentionnons ici l'existence du réseau international francophone interdisciplinaire *RechercheAvec* qui réunit des chercheurs en Sciences humaines et sociales réfléchissant sur les questions posées par ce type de recherche, et dont Claire de Saint Martin est l'une des créatrices.

n'a finalement pas été diffusée[145]. Parmi ces enregistrements figurent également des interviews de Giancarlo Marinucci, le directeur général du Theater HORA, de Ketty Ghnassia, alors chargée de production du spectacle[146] et de Jérôme Bel – avec lequel j'ai ensuite eu l'occasion d'échanger lors d'une rencontre organisée par Anne-Françoise Benhamou à l'École Normale Supérieure le 13 décembre 2013. Le cadre était particulièrement propice à la réflexion puisque seuls une vingtaine d'étudiant.e.s de l'ENS et de Paris 3 étaient présent.e.s, accompagné.e.s de leurs professeures et de la responsable du Festival d'Automne. Si je n'ai assisté à aucune répétition de *Disabled Theater* – notamment parce qu'il était déjà créé et en tournée lorsque j'ai commencé mon travail de thèse – ces différents matériaux, complétés par la lecture de l'ouvrage dirigé par Sandra Umathum et Benjamin Wihstutz, incluant des comptes-rendus de répétition et des interviews des comédien.ne.s[147] m'ont permis d'approcher le processus de création du spectacle, au-delà du résultat final vu à plusieurs reprises.

Derrière la question de la désignation des personnes en situation de handicap, se cache celle, plus fondamentale, des connotations péjoratives associées au handicap[148], qui constitue précisément le cœur du combat mené par les *disability studies*. Il est significatif que l'expression anglo-saxone ait été importée en France, sans être traduite : elle renvoie à un paradigme fort éloigné de la tradition française de la prise en charge de la déficience, qui a donc du mal à s'implanter sur le territoire national. *Disability* ne saurait être traduit par « handicap », terme qui existe en anglais. En ce qu'elles mettent l'accent sur le potentiel et non sur l'empêchement, des formulations comme « autrement capable » ou « différemment capable » cherchent à rendre compte de la connotation positive contenue dans le concept anglo-saxon, et entrent en résonnance avec mes problématiques de recherche : comment le théâtre peut-il

[145] Ce sont pour des raisons d'ordre organisationnel que ces entretiens n'ont jamais été diffusés : Émilie Chaudet et Alice Ramond n'avaient pas fait valider leur projet d'émission avant de commencer les enregistrements, qui n'avaient donc pas été réalisés par un technicien de Radio France, ce qui les rendaient difficilement exploitables.

[146] Le 14 octobre 2016, j'ai rencontré Ketty Ghnassia dans le cadre du colloque « Handicaps, arts et culture, nouvelles représentations, nouvelles mythologies » organisé dans le cadre de l'édition 2016 de(s) « Festival(s) art et handicap Orphée & Viva la vida ». Elle a désormais pris ses distances avec le Theater HORA afin de mener des recherches sur le théâtre pour, par et avec des personnes en situation de handicap.

[147] Sandra Umathum, Benjamin Wihstutz (Ed.), *Disabled Theater*, Zürich, Diaphanes, 2015.

[148] À ce sujet, Claire de Saint Martin note que « les désignations historiques du handicap mental sont toutes négatives, les suffixes toujours privatifs ou dépréciatifs, en référence à un état ou un organisme normal. Les nosographies scientifiques ont toutes terminé leur course dans le champ lexical de l'insulte : crétin, idiot, fou, débile… Cette récupération sociale du médical rend compte du seul rôle que l'on accorde aux handicapés mentaux : celui de présenter le négatif de l'individu, le miroir inversé de la société, la menace pesant sur celui qui n'en respecterait pas les règles et la morale » (*op. cit.,* p. 57–58).

valoriser, mettre à profit les capacités[149] des comédien.ne.s en situation de handicap mental ? Comment « faire avec » et non pas « faire malgré » ? Néanmoins et selon moi, ces deux expressions manquent /passent à côté de la dimension militante du concept initial, que la formule « méchamment capable », que je propose ici[150], aurait le mérite de réintégrer. « Méchamment » plutôt qu' « autrement » ou « différemment », en référence au collectif des « Handicapés méchants » qui, dans les années 1970, s'inscrivait pleinement dans le courant des *disability studies*. Regroupant des handicapés moteurs et cérébraux autour de revendications communes, ne recevant aucune subvention de l'État, il dénonçait les soi-disant politiques d'intégration et prônait des actions directes (sabotage des quêtes nationales exploitant l'image charitable du « pauvre handicapé », occupation des salles de cinéma, théâtres, bibliothèques ou de grands magasins qui refusaient l'accès aux fauteuils roulants)[151].

Comme les *ethnic,* les *women* et les *gender studies,* les *disability studies* reposent sur et militent pour le droit des personnes à être différentes et à vivre leur différence… avec le risque associé de ne plus se définir que par cette particularité[152]. Deux raisons me semblent pouvoir expliquer la difficulté que rencontre ce paradigme à trouver sa place en France. D'une part, le poids, mentionné dans la première partie de cette introduction, de la tradition ré-adaptative de la prise en charge de la déficience dans un pays judéo-chrétien. D'autre part, son passé républicain : l'inscription du principe d'« égalité » dans la devise nationale conduit parfois à rendre suspecte certaines velléités de

[149] Notons ici qu'il convient de ne pas confondre le concept de *capacité* avec celui de *capabilité,* traduction française du concept de *capacity* que Nussbaum, en reprenant et développant les termes de Sen, comme « "une forme de liberté : la liberté substantielle d'atteindre différentes combinaisons de fonctionnement". Il ne s'agit donc pas simplement des capacités dont une personne est dotée, mais des libertés ou des possibilités créées par une combinaison de capacités personnelles et d'un environnement politique, social et économique. » (Martha Craven Nussbaum, *Capabilités. Comment créer les conditions d'un monde plus juste ?,* Paris, Flammarion, 2012, p. 39). La quatrième partie de la thèse d'Anne-Lyse Chabert est justement consacrée à l'analyse « cadre des capabilités pour repenser les états de déséquilibre/équilibre dans le handicap. » (*op. cit.,* p. 184–209).

[150] Il n'est pas impossible que cette expression ait déjà été proposée par d'autres chercheur.e.s (notamment en sociologie), mais je ne l'ai pas encore lue dans les ouvrages que j'ai consultés.

[151] Certaines archives de leur journal, emblématiques de leurs partis-pris idéologiques et politiques, sont disponibles sur le lien suivant : http://archivesautonomies.org/spip.php?article9 [en ligne, dernière consultation le 19 janvier 2018].

[152] « Beaucoup de personnes handicapées hésitent à faire de leur handicap le support d'une prise de position politique ou d'un engagement militant. Leurs réticences reflètent l'échec à développer une alternative positive aux représentations culturelles du handicap qui restent terriblement négatives », Harlan Hahn « An Agenda for Citizens with Disabilities : Pursuing Identity and Enpowerment », *Journal of Vocational Rehabilitation,* 9, 1997, p. 64, traduit et cité par Isabelle Ville, Emmanuelle Fillion et Jean-François Ravaud, *op. cit.* p. 123. Ils ajoutent : « non seulement la majorité des personnes qui ont des déficiences ne s'identifie pas à une culture particulière, mais certaines s'en distancient volontairement. »

différenciation, d'emblée associées au « communautarisme » voire au « sectarisme ».

L'état de la recherche que j'avais établi en préparation de mon doctorat, m'avait amené à constater l'incroyable prédominance, en France, du champ de l'art thérapie au détriment de celui des *disabilty studies*[153]. Je pense être aujourd'hui en mesure d'en fournir des hypothèses d'explication. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, ces deux champs ne reposent pas sur le même modèle conceptuel du handicap. D'un côté, il s'agit, par les moyens de l'Art, de « réparer » une personne en la « réadaptant », dans un rapport à la déficience qui est de l'ordre de la culpabilité ou de la culpabilisation. De l'autre, il s'agit d'y entretenir un rapport suffisamment décomplexé pour en faire la source d'une culture spécifique. Cette divergence de postulat entraîne un décalage dans la présentation et dans la réception des spectacles interprétés par des comédien.ne.s en situation de handicap en France et dans le monde anglo-saxon. D'un côté, le handicap, ou plutôt la déficience, est « excusée », de l'autre, elle est « revendiquée »[154]. De la même manière, les tenants des *disability studies* n'ont aucun scrupule à revendiquer le caractère militant de leur recherche, quand la majorité des chercheurs et chercheuses français.e.s reste encore timide sur ce point.

En ce qu'elles m'ont aidée à penser l'articulation entre représentation et visibilité, les *Disabily Studies* ont joué un rôle essentiel dans ma recherche. Elles m'ont permis d'en clarifier les enjeux politiques, que je n'avais au départ que confusément perçus. Dans mon projet de thèse, j'expliquais en effet :

---

[153] Parmi les références anglophones incontournables (et disponibles en France), nous pouvons citer : Gary L. Albrecht, Katherine D. Seelman, and Michael Bury (Ed.), *Handbook of Disability Studies*, Thousand Oaks, Calif., Sage Publications 2001 ; Colin Barnes (Dir), *Disability Studies Today*, Polity Press de Cambridge, 2002 ; Dan Goodley, *Disability Studies: An Interdisciplinary Introduction*, Thousand Oaks, Calif., Sage Publications 2011 ; Nick Watson, Alan Roulstone, and Carol Thomas (Ed.), *Routledge handbook of Disability Studies*, London, Routledge, 2012 ; Lennard J. Davis, *The Disability Studies Reader*, New-York, Routledge, 2017. Simi Linton, « *Disability Studies/Not Disability Studies* » dans *Disability & Society*, Vol. 13, No. 4, 1998, p. 525-540. Quant aux rares références françaises sur la question, la plus importante est l'article de Gary L. Albrecht, Jean-François Ravaud et Henri-Jacques Stiker, *op. cit.* ainsi que l'ouvrage d'Isabelle Ville, Emmanuelle Fillon et Jean-François Ravaud, *op. cit.*

[154] La déficience devient une fierté. Ce combat pour opérer ce qu'Erving Goffman nomme un « renversement du stigmate » n'est pas sans rappeler celui mené par les militant.e.s pour les droits des personnes homosexuelles dès les années 1970. En 1969, la première *Gay Pride* est organisée aux États-Unis suite aux émeutes de Stonewall. En 1993, la « Psychiatric Survivor Pride Day » a lieu au Canada (Toronto). En France, on considère que la première véritable « marche des fiertés homosexuelles » a eu lieu en 1981, tandis que quelques « *Mad Pride* » commencent, timidement et sporadiquement, à voir le jour au début des années 2010. Sur cette question, nous renvoyons le lecteur à l'article de René Wetzel « "Unissons-nous, soyons fous !" Fête des fous, carnaval et Mad Pride : continuités, ruptures et perspectives » dans Jean-François Bert, Elisabetta Basso (dir.), *Foucault à Münsterlingen: à l'origine de l'Histoire de la folie*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2015, p. 249-267.

> Ma première hypothèse est que la représentation théâtrale du handicap fait nécessairement jouer la manière dont chacun d'entre nous appréhende le handicap. Un spectacle joué par des comédien.ne.s handicapé.e.s est révélateur de la façon dont le metteur en scène considère le handicap, mais met aussi en jeu, parfois en s'y heurtant, les représentations dont sont porteurs les spectateurs, de façon plus ou moins consciente. L'expérience théâtrale porte alors une responsabilité sociale dans la construction d'une perception particulière du handicap. La représentation du handicap nous permettra ainsi d'interroger frontalement la capacité du théâtre à être l'outil d'un changement de regard[155].

J'avais alors prévu d'analyser les spectacles de mon corpus en cherchant à voir si ceux-ci ne reproduisaient pas, d'une manière parfois tellement subtile qu'elle pourrait être dite subliminale, des clichés associés au handicap[156]. J'ai retrouvé, dans les ouvrages appartenant au champ des *disability studies*[157], cette idée selon laquelle la représentation théâtrale devait faire attention à la visibilité qu'elle donnait aux personnes concernées[158]. Je me suis en outre rendu compte que les critères précis d'une représentation politiquement viable du handicap avaient été posés : les personnes représentées ne devaient être ni pathologisées, ni victimisées, ni criminalisées, ni instrumentalisées.

L'enthousiasme de la découverte d'outils appartenant à un autre champ disciplinaire que le mien (la sociologie) a pourtant laissé place à un certain scepticisme quant à la pertinence de son utilisation dans mon domaine de recherche (les arts du spectacle). Cette grille de lecture ne conduisait-elle pas à ne cautionner que les spectacles dans lesquelles une personne en situation de

---

[155] Marie Astier, « dossier de candidature à une allocation doctorale dans le cadre de la procédure spécifique à l'ENS pour la rentrée 2014 – procédure unique lettre ».

[156] En 2011, pour la première fois en France, l'association d'entreprises « IMS-Entreprendre pour la Cité » a mené, avec trois laboratoires de psychologie sociale (l'Université de Picardie Jules Verne, l'Université Catholique de Louvain et la Faculté de médecine de Namur) une étude pour identifier les stéréotypes de plus de 400 managers (chez Alstom, Areva, CNP Assurances et l'Oréal) sur les « personnes handicapées ». Cette étude montre que le handicap est globalement perçu de façon misérabiliste par les managers, et met en lumière le fait que les « personnes handicapées » sont majoritairement perçues comme « courageuses » mais « improductives ». (*Les Stéréotypes sur les personnes handicapées, comprendre et agir dans l'entreprise, guide pratique,* IMS-Entreprendre pour la Cité, Paris, avril 2011, document disponible via le lien suivant : http://www.reseau-lepc.fr/publications/les-stereotypes-sur-les-personnes-handicapees-comprendre-et-agir-dans-l-entreprise). Nous reviendrons sur les clichés aujourd'hui plus spécifiquement associés au handicap mental dans la suite de ce travail (et plus précisément dans le troisième chapitre de notre première partie).

[157] L'*Introduction à la sociologie du handicap : Histoire, politiques et expérience* d'Isabelle Ville, Emmanuelle Fillion et Jean-François Ravaud (*op. cit.)* est considéré comme le premier manuel de *disability studies,* dans une version « à la française ».

[158] Ma posture de recherche s'oppose ainsi à celle adoptée par Johanna Biehler dans *La Maladie mentale dans les écritures dramatiques contemporaines d'expression française : vers une nouvelle catharsis ?,* thèse de doctorat en langues et littératures françaises, sous la direction d' Hélène Laplace-Claverie, université de Pau et des pays de l'Adour, 2014. En prenant le concept de *catharsis* pour prisme d'analyse, Johanna Biehler étudie l'imaginaire de la folie devenue maladie mentale dans certains pièces de théâtre contemporaine d'expression française. Au contraire, la présente thèse n'est pas thématique, mais socio-politique, esthétique et consacrée à la situation de handicap mental.

handicap vient elle-même rendre compte de son parcours au plateau, dans une forme proche des actions directes menées par les militant.e.s des années 1970 ? La situation de handicap *mental* est-elle compatible avec de telles exigences ? Ne court-on pas le risque de ne mettre en scène que des personnes capables de s'exprimer dans un langage à peu près compréhensible par tou.te.s – et donc de ne visibiliser qu'un certain type de handicap[159] ? La situation de handicap mental n'incite-t-elle justement pas à trouver d'autres modalités d'expression qui intéressent le théâtre ? N'y a-t-il pas d'autres modalités de partage d'expérience(s) auxquelles recourir, ou à inventer, des modalités différentes de celles mises en place par les *Performing Arts,* et qui feraient éventuellement ouvertement place à la fiction ?

L'emploi – spontané de ma part – du verbe « cautionner » est en lui-même révélateur : la grille de lecture proposée par les *disability studies* n'induit-elle pas des jugements de valeur, en termes moraux ? L'articulation entre représentation du handicap mental et visibilité des personnes concernées fait émerger celle de l'articulation entre valeur politique et valeur esthétique, et ouvre des perspectives de recherche particulièrement riches (et abyssales !) pour les arts du spectacle. On peut ainsi se demander si un spectacle qui donne une visibilité « politiquement problématique » du handicap, eu égard aux critères mis en place par les *disability studies*, peut néanmoins être « esthétiquement intéressant ». Ou être plus optimiste et formuler l'hypothèse selon laquelle les écritures dramatiques et scéniques contemporaines résisteraient à présenter le handicap exclusivement selon un paradigme médical. Penser non pas en termes de *critères à remplir* mais en termes de *bornes à ne pas dépasser* ou de *conditions possibles* de représentation permet de voir comment la question de la visibilité du handicap mental travaille et est travaillée par la forme spectaculaire plutôt que d'élire *a priori* celles qui conviennent pour le représenter. La question de la valeur se trouve ainsi sinon dépassée, du moins déplacée.

Ce travail vise donc à enrichir les *disability studies* d'une approche esthétique, qui n'est pas du ressort de la sociologie[160] et à combler une lacune dans la recherche universitaire. Si la bibliographie sur le handicap est abondante en médecine et psychologie, en sociologie et anthropologie, en droit et sciences politiques, elle reste limitée dans le champ artistique en général et théâtral en particulier – en dehors du champ de l'art thérapie. Dans le champ disciplinaire

[159] Mentionnons à cet égard la communication de Florian Grandena et Pierre-Luc Landry au colloque « Multitude *Queer* » organisée à Sherbrooke (Canada) du 21 au 23 avril 2017, intitulée « La guerre est dans les mots et il faut les hurler : nous ne sommes pas tous conservateurs. Plaidoyers conte l'homonormativité et les "icônes" LGBT bien-pensantes ». Les chercheurs s'intéressaient à la question de la visibilisation des identités gay, en montrant qu'on ne visibilise que celles qui dérangent le moins.

[160] Contrairement à ce qui se passe dans des pays où ce courant a émergé depuis plus longtemps (comme l'Amérique du Nord et le Royaume-Uni), en France les *disability studies* sont pour l'instant majoritairement investies par les sociologues.

des arts du spectacle, les quelques travaux universitaires consacrés aux comédien.ne.s en situation de handicap mental se concentrent sur l'étude d'une compagnie en particulier : le Théâtre du Cristal pour Cécile Fraisse puis Sophie Chauvaux, la compagnie Création Éphémère pour Liza Robert[161]. Les autres ne sont que ponctuellement mentionnées. Cette thèse propose au contraire d'établir des parallèles entre trois compagnies : l'Oiseau-Mouche, l'Atelier Catalyse et le Theater HORA, en comparant leur fonctionnement administratif ainsi que l'esthétique de leurs spectacles. En ce qu'elle intègre également la question des personnages pouvant être dits en situation de handicap mental, cette thèse semble se rapprocher de celles soutenues par Isabelle Smadja[162] et par Johanna Biehler[163]. La posture méthodologique et le champ disciplinaire sont pourtant bien distincts. Isabelle Smadja étudie « la *folie* dans le théâtre contemporain » à travers un prisme philosophique, tandis que Johanna Biehler saisit la question de « la *maladie mentale* dans les écritures dramatiques contemporaines d'expression française » avec les outils de la littérature comparée. En termes de méthodologie, elle se rapproche davantage de celle, déjà mentionnée, d'Anaëlle Touboul, qui s'intéresse pourtant à la folie dans le roman. « L'enjeu de [sa] thèse est de déterminer le répertoire générique de ces romans tout en examinant la manière dont la folie interroge les moyens et les pouvoirs de la fiction romanesque[164] ». L'enjeu de la mienne est d'examiner la manière dont le handicap mental interroge les moyens et pouvoirs du théâtre contemporain, en analysant la façon dont l'écriture dramatique et la mise en scène le prennent en charge – soit la dramaticité et la théâtralité de différents spectacles, créés au cours des dix dernières années.

Ma perspective de recherche est à la fois théâtrale et sociologique et s'articule autour des notions de visibilité et de représentation. Au-delà de la question de la mise en visibilité du handicap émerge celle des modalités de cette mise en visibilité. Quels sont les outils spécifiques dont dispose le théâtre pour proposer une nouvelle interprétation du handicap mental ? À quelle(s) condition(s) la scène contemporaine peut-elle les mettre en place pour opérer ce changement de regard ?

---

[161] Cécile Fraisse, *Un modèle de théâtre Outil : Le théâtre du Cristal,* mémoire de maîtrise en Études théâtrales sous la direction de Daniel Lemahieu, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2002 ; Sophie Chauvaux, *Être comédien professionnel et en situation de handicap mental aujourd'hui en France : une lutte pour la reconnaissance artistique. L'exemple de la compagnie du Théâtre de Cristal,* mémoire de Master 1 en Études théâtrales, sous la direction de Christine Hamon-Siréjols, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2011 ; Liza Robert, *L'inclusion des personnes en situation de handicap mental dans l'art du spectacle,* Mémoire de professionnalisation, Master 1 Art&Com, sous la direction de Muriel Lefebvre et Marie Astier, Université Toulouse Jean Jaurès, 2017.

[162] Isabelle Smadja, *Images et usages de la folie dans le théâtre contemporain,* thèse de doctorat en philosophie, sous la direction de Maryvonne Saison, Université Paris X, 1998, vol. 1 et 2. Cette thèse a ensuite été publiée : *La folie au théâtre : regard de dramaturges sur une mutation*, Paris, PUF, 2004.

[163] Johanna Biehler, *op. cit.*

[164] Anaëlle Touboul, *op. cit.,* p. 3.

La distinction entre représentation *directe* (comédien.ne véritablement en situation de handicap) et représentation *indirecte* (comédien.ne valide interprétant un personnage en situation de handicap) que j'avais pris soin d'établir au début de mes recherches s'est finalement révélée très insuffisante. Celle entre visibilité et représentation – qui ne la recoupe pas mais la complète – s'est avérée beaucoup plus riche. Dès qu'une personne en situation de handicap mental se produit sur un plateau de théâtre, il se joue nécessairement quelque chose de l'ordre de la représentation, et non de la simple présentation. Toute représentation théâtrale du handicap renvoie nécessairement à une réalité sociale, et donc à une visibilité. Le handicap mental radicalise la question des conditions d'émergence du théâtre. Dans chacun des spectacles étudiés, il s'agira de se demander quelle visibilité est donnée au handicap mental *via* sa représentation théâtrale, et donc d'analyser à la fois comment le théâtre travaille le handicap et comment le handicap travaille le théâtre.

La réalité du handicap sur scène me semble particulièrement intéresser et interroger les catégories esthétiques du théâtre contemporain, souvent qualifié de « postdramatique » depuis les travaux d'Hans-Thies Lehmann[165]. En ce qu'il provoque nécessairement un surgissement du réel sur scène qui brouille la convention théâtrale, le handicap d'un.e comédien.ne au plateau ne tend-il pas à placer le spectacle du côté de la performance plutôt que de la fiction, de la présence plutôt que de la représentation ? Ou remet-il en cause ces oppositions binaires en brouillant les frontières entre les termes ? Qu'en est-il lorsque la représentation du handicap mental est déléguée à un comédien.ne valide ? Est-on forcément du côté de la performance, entendue cette fois-ci non pas en référence au courant des *Performing Arts* qui émerge dans les années 1960 mais comme synonyme d'exploit et de virtuosité de l'acteur ? Quel que soit le mode de visibilité du handicap, celui-ci me semble remettre en cause une norme de la représentation théâtrale, qu'elle soit dramatique ou postdramatique, mimétique ou performative.

En définitive, et c'est ce que je vais tâcher de démontrer dans les pages qui vont suivre, le théâtre transforme notre vision du handicap, tout comme le handicap change notre vision du théâtre. En ce qu'il oblige le théâtre à prendre ses distances avec le mode dramatique théorisé par Aristote puis par Peter Szondi, on pourrait dire que le handicap « dédramatise » le théâtre, au profit d'autres dramaticités (par exemple épiques ou rhapsodiques). En ce qu'il peut bouleverser l'appréhension compassionnelle, voyeuse ou voyeuriste voire misérabiliste que l'on peut avoir du handicap, on pourrait dire que le théâtre « dédramatise » le handicap.

---

[165] Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique* [1999], trad. Philippe- Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.

Afin de tenir la double exigence que je m'étais fixée, à savoir analyser comment le handicap mental travaille la scène contemporaine, et comme elle travaille en retour la catégorie de handicap, j'ai décidé de poser 2005 comme borne temporelle à mon corpus. Ce choix répond à la triple exigence méthodologique de n'étudier que des spectacles créés après la parution en France de l'ouvrage d'Hans-Thies Lehmann sanctionnant le changement de paradigme du théâtre d'Art européen ; après la promulgation de la loi « pour l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées », entérinant le changement de paradigme du handicap en France, et des spectacles auxquels j'ai assisté, afin de pouvoir me référer à ma propre expérience de spectatrice. Je dispose en outre d'une captation de ces spectacles afin de pouvoir les analyser en profondeur. Ces spectacles ont par ailleurs tous été programmés sur des scènes institutionnelles, où la question des critères de mise en visibilité du handicap mental *via* sa représentation théâtrale se pose de façon spécifique. Ils s'inscrivent dans un réseau institué et certainement dominant, où les enjeux de l'articulation des valeurs politiques et esthétiques sont radicalisés.

Lorsque l'on soulève la question des modalités de mise en visibilité du handicap *via* sa représentation théâtrale, Bob Wilson apparait comme une référence obligée. En 1971, au festival de Nancy, il présente *Le Regard du Sourd (Deafman Glance),* inspiré des cauchemars de Raymond Andrews, adolescent sourd-muet. Avec ce spectacle – qui peut être appréhendé comme une tentative de traduire théâtralement l'expérience de la surdité, dans laquelle il s'agit d'avoir « des yeux pour entendre », pour reprendre le titre de l'ouvrage publié par Oliver Sacks vingt ans plus tard[166] – Bob Wilson a posé les bases d'une esthétique qui lui est propre et qui jouit aujourd'hui d'une reconnaissance artistique internationale. S'ensuivent *The Life and Times of Joseph Stalin* crée en 1973 à Copenhague, dans lequel Christopher Knowles, adolescent diagnostiqué autiste, récite un monologue qu'il a écrit lui-même et *Einstein on the beach*, présenté au Festival d'Avignon en 1976, dans lequel des textes de Christopher Knowles sont repris. Ainsi, après avoir placé la question du handicap sensoriel au cœur de son

[166] Oliver Sacks, *Des yeux pour entendre : voyage au pays des sourds*, traduit de l'anglais par Christian Cler, Paris, Seuil, 1990.

expérimentation théâtrale, Bob Wilson l'élargit en explorant, sur différents modes, les potentialités artistiques du handicap mental[167].

Le nom de Bob Wilson n'est pourtant pas le seul à faire autorité dans le champ théâtral. Celui de Peter Brook, directement associée à celui d'Oliver Sacks, en est un autre. *L'homme qui* est une adaptation d'un des essais du neurologue britannique : *L'Homme qui prenait sa femme pour un chapeau*[168]. Présentée une première fois au théâtre des Bouffes du Nord à Paris en le 3 mars 1993, cette « recherche théâtrale » y est reprise en 1997[169] et est aujourd'hui une référence aussi importante que l'est l'essai qui l'a inspirée. Leur notoriété dépasse les champs des arts du spectacle et de la neurologie.

L'ouvrage d'Oliver Sacks pose d'emblée les liens entre art et handicap. Le premier des vingt-quatre « récits cliniques » relatés – celui qui donne son titre au recueil – est consacré au cas du docteur P. à qui il diagnostique une agnosie visuelle. Il montre que si ce dernier peut « prendre sa femme pour un chapeau et continu[er] [...] à exercer son métier de professeur à l'école de musique[170] », c'est que chez lui « la musique avait remplacé l'image[171] ». La seule prescription que le médecin peut faire à son patient est « une vie entièrement consacrée à la musique[172] ». Dans le deuxième récit, Oliver Sacks relate le cas de Jimmie G, « le marin perdu », dont l'amnésie est liée à un syndrome de Korsakov. Cet homme de quarante-neuf ans croit en avoir dix-neuf et ne se souvient d'aucun événement survenu après 1945. À propos de ce « jeune homme intelligent de l'ère pré-spatiale[173] », de cet « homme sans passé (ni avenir), vide de sens[174] », Oliver Sacks

---

[167] Je suis consciente du fait que la classification de l'autisme dans le champ du handicap mental ne fait pas l'unanimité parmi les médecins, les sociologues et même les militants. Mais, comme je l'ai déjà évoqué dans le cadre de cette introduction, c'est en tant qu'interaction (problématique) entre une personne et son environnement que le handicap m'intéresse. Son étiologie scientifique m'importe peu. Pour Josef Schovanec si le terme de « handicap n'offre pas une grille de lecture parfaitement adaptée à l'autisme », par rapport à celui de « maladie », il a néanmoins « à [s]es yeux, deux avantages : il permet d'une part d'évoluer au sein d'une galaxie de personnes ayant des profils après tout assez proches – l'autisme, la surdité et la cécité sont des choses fort distinctes, et pourtant, lors des réunions, autistes, sourds et aveugles gagnent à être assis à la même table, à profiter des outils techniques destinés à l'autre handicap, et à faire lien social malgré ou grâce à leur situation d'exclus relatifs. D'autre part, le handicap est peut-être l'unique biais par lequel l'Administration peut reconnaître l'autisme et appliquer des droits qui restent hélas trop souvent théoriques. » (Josef Schovanec, *Je suis à l'Est ! Savant et autiste : un témoignage unique,* Paris, Plon, 2012, p. 202-203).

[168] Olivier Sacks, *L'Homme qui prenait sa femme pour un chapeau et autres récits cliniques*, traduit de l'anglais par Édith de La Héronnière, Paris [Seuil, 1988], Points, 1992.

[169] Dans la version de 1997, David Bennet est remplacé par Bruce Myers et où l'accompagnement musical de Mahmoud Tabrizi-Zadeh intervient sous forme d'enregistrement.

[170] Olivier Sacks, *L'Homme qui prenait sa femme pour un chapeau, op. cit.,* p. 26.

[171] *Ibid.*, p. 35

[172] *Id.*

[173] *Ibid.*, p. 47.

[174] *Ibid.*, p. 48.

parle de « la possibilité entière d'une restauration de l'intégrité grâce à l'art[175] ». La « recherche théâtrale » menée par Peter Brook, en collaboration avec quatre comédiens et un musicien, a précisément consisté à tenter de traduire au plateau la perception artistique du monde qu'Oliver Sacks détecte chez ses patients. Ce qui n'est pas sans évoquer les propos tenus par Josef Schovanec lorsqu'il mentionne sa difficulté à catégoriser son autisme, à choisir entre le terme de « maladie » et celui de « handicap » pour en rendre compte :

> Par moment, porté par une humeur railleuse, je songe au terme « folie » et le compare à l'autisme. Il y a bien sûr ce livre, *La Nef des fous*, qui a exercé une grande influence sur mon histoire personnelle. […] Toute la richesse d'un livre tel que *La Nef* tient en ce qu'il n'y a pas de définition très claire de la folie. Elle est une vision du monde. […] Ces livres de la Renaissance, pour beaucoup, évoquent des voyages intérieurs et extérieurs, la différence étant fort mince entre les deux. Tout un défilé des mondes, des modes, des êtres. Aujourd'hui, on n'écrit plus des livres similaires. Si l'on prend au hasard un ouvrage publié récemment sur ce qui pourrait être l'équivalent de la folie, sur le trouble du spectre autistique par exemple, que dire de la comparaison… Nous avons gagné sur le plan technique toutes sortes de classifications, mais que n'avons-nous pas hélas perdu en route ! En somme, être normal est bien triste. Je préfère la compagnie des fous. *La Nef* partie, étant resté à terre je ne peux que rêver de meilleurs rivages[176].

Dans la représentation qu'elle propose de ce qui est devenu le handicap mental, la scène théâtrale des années 1970-1990 renouerait avec le rapport à la folie proposée par les romans de la Renaissance. Elle proposerait au spectateur un autre regard, celui d'une personne sourde (*Le Regard du Sourd)*, autiste (*Life and Times of Joseph Stalin, Einstein on the beach),* atteinte de troubles cognitifs (*L'homme qui)*, sur son propre monde. Nous ne sommes pas loin de Brecht et de son principe d'étrangéisation, et du décentrement épique et *queer*.

Cette modalité de représentation du handicap est bouleversée au tournant du vingt et unième siècle. Celui-ci est en effet marqué par la publication – en 2000 en Angleterre et 2001 en France – de *4.48 Psychose*[177], que Sarah Kane décrit elle-même comme « une pièce […] qui a pour sujet la dépression psychotique[178] » ? Contrairement à Bob Wilson – qui a théâtralisé l'expérience (sensible) de Raymond Andrews puis de Christopher Knowles, et à Peter Brook – qui a mis en scène les récits cliniques d'un neurologue, Sarah Kane fait de sa propre expérience pathologique un matériau de création artistique. Le fait qu'elle se soit suicidée quelques jours après avoir fini d'écrire sa pièce en a favorisé les lectures (auto)biographiques et a participé à la mythification de la figure de la jeune dramaturge britannique. L'articulation entre art et handicap, entre dépression psychotique et écriture dramatique est pourtant posée d'emblée : « Ce

---

[175] *Ibid.*, p. 60.
[176] Josef Schovanec, *op. cit.,* p. 204–205.
[177] Sarah Kane, *4.48 Psychose*, traduit de l'anglais par Evelyne Pieiller, Paris, L'Arche, 2001.
[178] « I'm writing a play […] about a psychotic breakdown ». (Sarah Kane dans Graham Saunders, *About Kane : The Playwright and the Work,* Londres, Faber & Faber, 2009, p. 81).

qui est intéressant dans l'expérience psychotique, c'est qu'on ne sait plus où l'être finit et où commence le monde. […] Dans la forme de la pièce, je commence aussi à effacer certaines frontières, et je cherche toujours à ce que la forme et le contenu ne fassent qu'un[179] ». Près de vingt ans après la publication de la pièce, les travaux visant à lire *4.48 Psychose* autrement que comme une lettre d'adieu commencent à émerger. En France, Diane Gagneret s'attache ainsi à proposer une analyse esthétique de la pièce en insistant notamment sur le bouleversement des frontières de la forme dramatique induit par la volonté de l'auteure de traduire son expérience psychotique[180].

Qu'en est-il aujourd'hui ? Quels matériaux sont mobilisés par les écritures dramatiques de l'extrême contemporain ? Les metteurs en scène ont-ils recours à une forme théâtrale particulière ? Quelles en sont les conséquences et les enjeux en termes de visibilité du handicap mental ?

Pour écrire *Rendez-vous gare de l'Est*[181], spectacle pour lequel Guillaume Vincent a fait le choix de ne pas « dresser le portrait d'une malade mais le portrait d'une femme vivant avec une maladie[182] », l'auteur-metteur en scène a mené, de façon hebdomadaire entre septembre 2007 et février 2008, des entretiens avec une jeune femme diagnostiquée maniaco-dépressive, à qui il donnait rendez-vous dans un café proche de la gare de l'Est. Il a ensuite scrupuleusement retranscrit l'intégralité des entretiens menés, sans en gommer les scories et les hésitations, avant d'en faire un montage. Il a ensuite confié ce quasi-monologue[183] à la comédienne Émilie Incerti Formentini dans le cadre d'un spectacle créé en novembre 2012 à la Comédie de Reims, avant d'être joué – en janvier 2013 – au théâtre de Bouffes du Nord à Paris, où je l'ai vu. Assise sur une chaise face au public, Émilie Incerti Formentini prend en charge une parole dans laquelle la pathologie se manifeste aussi bien dans le fond – par les thèmes abordés, comme les crises, les hospitalisations ou les médicaments – que dans la forme, la variation du débit pouvant par exemple renvoyer au passage d'une phase « dépressive » à une phase « maniaque ».

---

[179] « It's very interesting in psychosis that you no longer know where you stop and the world starts. […] Formally, I'm beginning to collapse a few boundaries as well and to carry on with making the form and content one ». (*id.*).

[180] Diane Gagneret, *Repenser les frontières : les genres de la folie dans la littérature anglophone contemporaine*, thèse de doctorat en langues et littératures anglaises et anglo-saxonnes sous la direction de Vanessa Guignery, École Normale Supérieure de Lyon, en préparation depuis 2015.

[181] Guillaume Vincent, *Rendez-vous gare de l'Est,* Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.

[182] « Il ne s'agissait plus de dresser le portrait d'une malade mais le portrait d'une femme vivant avec une maladie. » (Note d'intention de Guillaume Vincent, dans le dossier de présentation du spectacle).

[183] À une exception près (p. 52–53), Guillaume Vincent a coupé ses propres interventions.

En février 2015, au Trident, Scène Nationale de Cherbourg-Octeville, est créé *L'Empereur c'est moi !*, adapté de *L'Empereur c'est moi*[184], publié deux ans plus tôt. Lorsqu'il écrit ce récit autobiographique, Hugo Horiot – par ailleurs militant pour la cause de la dignité des personnes avec autisme[185] et comédien[186] – a déjà en tête de jouer son texte au théâtre, sous la direction d'un metteur en scène rencontré au Théâtre École d'Aquitaine : Vincent Poirier. Seul en scène, Hugo Horiot raconte son enfance en « autistan » – pour reprendre le néologisme inventé par Josef Schovanec[187] – alors qu'il en est désormais sorti. Devenu un adulte socialement intégré, il se replonge dans ses souvenirs d'enfant autiste. Au plateau, il (re)joue le personnage qu'il était. Cette construction de personnage est d'autant plus assumée qu'il existe une « version bilingue » du spectacle. Lors de la représentation du 22 septembre 2015, à laquelle j'ai assisté dans le cadre du festival Orphée (Œuvres et Réalisations des Personnes Handicapées d'Expression Européenne), la comédienne sourde Clémence Colin accompagnait Hugo Horiot au plateau et « signait » le texte en LSF (Langue des Signes Française). Même si je possède une captation du spectacle dans sa version « classique », c'est cette mise en scène qui sera analysée dans le cadre de ce travail. Je tâcherai de montrer la pertinence dramaturgique de ce choix, au-delà des enjeux d'accessibilité qui la sous-tendent.

Contrairement à *L'Empereur c'est moi, Le Bizarre Incident du chien pendant la nuit* n'est pas un récit autobiographique mais une œuvre de fiction. *The Curious Incident of the Dog in the night Time* est un roman de Mark Haddon publié en Angleterre en 2003[188], où il remporte notamment le prix *Whitbread* et devient rapidement un *best-seller*. L'ouvrage se présente comme un texte écrit par un personnage fictif manifestement autiste Asperger sans que le terme ne soit jamais employé. Christopher Boone se présente lui-même comme un adolescent de « quinze ans, trois mois et deux jours[189] » qui « connai[t] tous les pays du monde avec leurs capitales, et tous les nombres premiers jusqu'à 7 507[190] » et qui a des « problèmes comportementaux » dont il établit la liste dans le chapitre 73 de ce qu'il considère être son roman (« ne pas parler aux gens pendant longtemps », « refuser de toucher ce qui est jaune ou brun [ou] de manger si différentes sortes d'aliment se touchent » …). Mark Haddon a ainsi mis en place ce qu'Anaëlle Touboul nomme un « processus énonciatif », c'est-à-dire un « réseau d'éléments

[184] Hugo Horiot, *L'Empereur c'est moi : Une enfance en autisme* Montréal, Les Éditions de l'Homme, 2013/ *L'Empereur c'est moi,* Paris, Le Livre de Poche, 2015.
[185] Hugo Horiot a ainsi participé à la rédaction de l'ouvrage dirigé par Charles Gardou, *Le handicap par ceux qui le vivent,* Toulouse, Érès, 2009.
[186] Formé au Théâtre École d'Aquitaine.
[187] Josef Schovanec, *Voyages en Autistan : Chroniques des Carnets du monde*, Paris, Plon, 2016.
[188] Mark Haddon, *The Curious Incident of the Dog in the Night-time*, Londres, Jonathan Cape, 2003.
[189] Mark Haddon, *Le Bizarre Incident du chien pendant la nuit,* traduit de l'anglais par Odile Demange, Paris, [Nils Éditons, 2004], Pocket Jeunesse, 2005.
[190] Mark Haddon, *Le Bizarre Incident du chien pendant la nuit,* Paris, Pocket Jeunesse, 2005, p. 11.

qui mettent en scène l'étrangeté psychique du protagoniste, à partir desquels le lecteur interprète sa psychologie comme ne relevant pas de la normalité[191]. » En 2012, le dramaturge britannique Simon Stephens en signe l'adaptation théâtrale. Mis en scène par Marianne Elliot[192], le spectacle est d'abord présenté à Londres où il remporte sept Laurence Olivier Awards[193] puis part en tournée à Broadway où il est récompensé par cinq Tony Awards[194]. En France, le roman de Mark Haddon est publié en 2004 sous le titre *Le Bizarre Incident du chien pendant la nuit*. Dès 2011, Éric de Dadelsen en propose une adaptation sous le titre *L'Astronaute* – en référence au rêve de Christopher[195]. Créé au TJP de Strasbourg, le spectacle tourne pendant deux ans pour une quarantaine de dates au total[196]. En 2015, Philippe Adrien est le premier metteur en scène français à monter l'adaptation faite par Simon Stephens[197] trois ans auparavant. Créé en septembre au Théâtre de la Tempête où il y est représenté une quarantaine de fois[198], le spectacle est largement relayé par la presse. Il y est donc repris pour une durée équivalente la saison suivante[199]. J'ai vu la mise en scène d'Éric de Dadelsen en novembre 2013, lors de la seule représentation donnée en région parisienne (au Théâtre 95 de Cergy Pontoise) et celle de Philippe Adrien lors de la première salve de dates, en septembre 2015. Je garde donc un souvenir plus précis de la seconde que de la première, d'autant que le Théâtre de la Tempête m'a fourni une captation de ce spectacle qui a bénéficié d'une importante couverture médiatique. Dans le cadre de cette thèse, la proposition de Philippe Adrien fait donc l'objet d'une analyse en profondeur tandis que celle d'Éric de Dadelsen, dont je garde malgré tout en mémoire les principaux éléments dramaturgiques et scénographique, ne sera évoquée qu'à titre de comparaison. Comment traduire au plateau la perception du monde de Christopher et sa transcription *via* l'écriture d'un texte romanesque ?

---

[191] Anaëlle Touboul, *op. cit.* p. 24.

[192] La bande annonce du spectacle est disponible sur le lien suivant : http://www.thelowry.com/event/the-curious-incident-of-the-dog-in-the-night-time [en ligne, dernière consultation le 21 janvier 2018].

[193] Au palmarès 2013, dans les catégories de la meilleure pièce de théâtre, de la meilleure mise en scène, de la meilleure création sonore, de la meilleur création lumière, de la meilleure scénographie et du meilleur acteur (pour Luke Treadaway).

[194] Au palmarès 2015, notamment dans les catégories de la meilleure mise en scène, du meilleur acteur dans une pièce, des meilleures lumières et des meilleurs décors. La bande annonce de la reprise est disponible sur le lien suivant : https://www.youtube.com/watch?v=evlm3V0KR2k [en ligne, dernière consultation le 21 janvier 2018].

[195] La bande annonce du spectacle est disponible sur le lien suivant : http://www.theatre-video.net/video/L-Astronaute-m-e-s-Eric-De-Dadelsen-bande-annonce [en ligne, dernière consultation le 21 janvier 2018].

[196] Du 22 au 27 novembre 2011 au TJP de Strasbourg, du 16 au 20 décembre 2011 au Théâtre de La Paillette de Rennes du 18 au 24 janvier 2012 puis du 22 mars au 03 avril 2012 au Goldmund Théâtre de la Bouche d'Or de Saintes, les 24 et 25 mai 2012 au Canal - Théâtre du Pays de Redon, les. 17 et 18 décembre 2012 au Théâtre de Lisieux Pays d'Auge, le 18 janvier 2013 au Théâtre 95 de Cergy Pontoise et du 14 au 16 mai 2013 à la Comédie de Caen.

[197] Dans la traduction de Dominique Hollier.

[198] Du 11 septembre au 23 octobre 2015.

[199] Du 20 avril au 23 mai 2017.

Ces trois spectacles font donc intervenir un personnage pouvant être considéré comme en situation de handicap mental. Dans sa thèse intitulée *Histoires de fous. Approche de la folie dans le roman français du XXe siècle,* Anaëlle Touboul constate qu'au XIXe siècle, « le mythe de la folie fait recette sur la scène littéraire mais les malades n'en sont que des figurants[200] », tandis qu'au XXe siècle certains romans « mettent au contraire en œuvre un décentrement du regard littéraire de la folie vers le fou – du mythe à l'individu[201] ». Après avoir pénétré l'espace littéraire, ce changement de paradigme dans l'appréhension de la folie se retrouve aujourd'hui sur les plateaux de théâtre. Qu'il s'agisse d'adaptations de romans ou d'écritures dramatiques contemporaines, nombre de spectacles « mettent en scène une folie presque familière, où l'idéalisation cède le pas à la représentation de troubles intimes et ordinaires, qui atteignent un personnage banal menant une existence modeste[202] ». Les fous shakespeariens enveloppés d'une aura mystique cèdent la place à des personnages aux symptômes plus clairement identifiables, voire recensés dans les différentes versions du DSM)[203]. Pourtant, plutôt que de proposer au public de poser sur eux un regard extérieur, neutre et objectif – un regard sinon médical du moins médicalisant – ces propositions scéniques ont au contraire tendance à inciter chaque spectateur à adopter le point de vue des personnages en question. Alors qu'à la fin du XXe Bob Wilson et Peter Brook cherchaient à transcrire au plateau une perception du monde extraordinaire parce qu'hors-norme en recourant à un important dispositif technique (son, lumière, écrans), ce début de XXIe semble marqué par un resserrement sur la présence corporelle du comédien ou de la comédienne prenant en charge un récit individuel.

Par rapport au siècle précédent – et en lien avec le changement de paradigme du handicap mentionné dans la première partie de cette introduction – il est également marqué par une forte augmentation de la pratique théâtrale des personnes en situation de handicap mental. Dans ce domaine, deux metteurs en scène italien font figure de précurseurs : Pippo Delbono et, dans une moindre mesure, Roméo Castelluci. Créée à Naples en 1986, la Compagnie Delbono intègre en 1996 puis en 1997 Vincenzo Cannavacciulo dit Bobó, sexagénaire microcéphale sourd-muet, puis Gianluca Ballaré, jeune homme trisomique. Au sein de la troupe, ils rejoignent notamment Gustavo Giacosa – venu directement d'Argentine en 1990, Simone Goggiano – qui a débuté dans la compagnie sans

[200] Anaëlle Touboul, *op. cit,.* p. 3.
[201] *Id.* Profitons-en pour noter l'actuelle multiplication, dans le monde de l'édition, des *témoignages* (soit de textes qui ne revendiquent aucune appartenance au genre romanesque) de personnes plus ou moins directement touchées par le handicap mental : personnes en situation de handicap, parents, proches, personnel soignant… (voir notre bibliographie).
[202] *Id.*
[203] Ouvrage de référence dans la description et la classification des troubles mentaux, régulièrement publié par l'*American Psychiatric Association.* La version française du DSM-V est sortie le 17 juin 2015.

avoir de contrat et Armando Cozzuto – qui vivait dans la rue. Après la création de *Barboni,* ils seront accompagnés de Nelson Lariccia[204]. Programmés dès 2002 au Festival d'Avignon[205] et depuis lors régulièrement présentés au théâtre du Rond-Point[206], les spectacles de Pippo Delbono sont aujourd'hui des références dans le champ du théâtre avec des personnes en situation de handicap et dans celui du théâtre contemporain en général. Les deux comédiens en situation de handicap mental, qui participent à toutes les créations depuis 1997, se mêlent à d'autres figures de marginalité sociale. Quant à Roméo Castellucci, qui est au départ plasticien, c'est dans le cadre de spectacles mettant en scène des corps marginaux qu'il fait parfois intervenir des comédien.ne.s en situation de handicap mental. Je pense par exemple à l'*Orestea*, créé en 1995 d'après la trilogie d'Eschyle, a été reprise dans le cadre de l'édition 2015 du Festival d'Automne[207]. Dans ce spectacle le rôle d'Agamemnon est tenu par un comédien trisomique, ceux de Clytemnestre et de Cassandre par des femmes obèses et ceux d'Oreste et de Pylade par des comédiens anorexiques.

Dans le cadre de mon travail, j'ai fait le choix d'étudier des compagnies exclusivement composées de comédien.ne.s en situation de handicap mental. Contrairement à ce qu'on pourrait croire – et à ce que j'ai moi-même d'abord cru –, le nombre de compagnies correspondant à ce premier critère est assez élevé. Lorsque je parlais de mon sujet de thèse à des personnes issues non pas du champ des arts du spectacle mais du secteur médico-social, je découvrais jour après jour l'existence de nouvelles troupes. Il m'a alors fallu mettre en place un autre critère de sélection et j'ai décidé de sélectionner des compagnies dont les spectacles étaient présentés en dehors des établissements médico-sanitaires, non dans des festivals de théâtre inclusifs (où le handicap des comédien.ne.s au plateau est une condition *sine qua non* de programmation) mais dans des festivals de théâtre contemporains. Je vais donc analyser les spectacles, ainsi que les discours les accompagnant, de trois compagnies ayant d'ores et déjà acquis une importante visibilité sur la scène contemporaine française : la Compagnie de l'Oiseau-Mouche, l'Atelier Catalyse et le Theater HORA. J'attends de cette

[204] La constitution progressive de la compagnie est évoquée par Pippo Delbono dans *Mon théâtre,* Arles, Actes Sud, 2004, aux pages 83 à 89 et 126 à 133.

[205] Dans le cadre de la 56ème édition du Festival d'Avignon, *Il Silenzio (Le Silence), Guerra (Guerre)* et *La Rabbia (La Rage)* ont successivement été joués à l'Ecole Saint-Jean, (du 8 au 11 juillet 2002 pour le premier spectacle, du 15 au 18 juillet pour le deuxième et du 21 au 25 juillet 2002 pour le dernier).

[206] Du 4 au 14 mai 2004 : *Il Silenzio* (repris du 15 au 19 novembre 2005) ; les 15 et 16 mai 2004 : *Il tempo Degli Assassini* ; les 18 et 19 mai 2004 : *La Rabbia* ; les 20 et 21 mai 2004 : *Barboni* ; du 25 au 28 mai 2004 : *Gente di plastica* (repris du 29 novembre au 8 décembre 2005) ; du 22 au 26 novembre 2005 : *Esodo* ; les 10 et 11 décembre 2005 : *Enrico V* ; du 13 au 24 décembre 2005 : *Urlo* ; du 9 janvier au 2 février 2008 : *Questo buio feroce* ; du 20 janvier au 6 février 2010 : *La Menzogna* ; du 11 au 29 janvier 2012 : *Dopo la battaglia* ; du 29 janvier au 16 février 2014 : *Orchidées.*

[207] Il a été joué du 2 au 20 décembre 2015 au théâtre de l'Odéon puis le 8 et 9 janvier à L'apostrophe (scène nationale de Cergy-Pontoise et du val d'Oise).

démarche qu'elle me permette de mettre à jour les critères qui accompagnent leur reconnaissance institutionnelle dans le champ esthétique.

Comme nous l'avons déjà mentionné, la Compagnie de l'Oiseau-Mouche, troupe permanente qui compte vingt-trois comédien.ne.s qui présentent une déficience mentale, est créée à Roubaix en 1978 et devient professionnelle en 1981 en créant le premier Centre d'Aide par le Travail (CAT) artistique de France. Il n'y a pas de metteur en scène attitré à la compagnie. Des ateliers sont organisés avec des artistes en résidence venant de disciplines variées (tels Aude Denis, Julie Chaubard, Christian Rizzo ou Pascaline Verrier). Depuis 2013, la Compagnie de l'Oiseau-Mouche est conventionnée par le Ministère de la Culture et de la Communication avec la DRAC[208] Nord-Pas de Calais, le Conseil Régional du Nord-Pas de Calais et la Ville de Roubaix. Au cours de mon travail, je m'intéresserai plus particulièrement à *Sortir du corps* créé en 2011 par Cédric Orain[209] – spectacle que j'ai vu à la Maison des métallos en mars 2013[210] et dont des extraits sont intégrés au documentaire que Maxime Huyghe a consacré au comédien François Daujon[211], et à *C.O.R.P.u S.* – spectacle créé en décembre 2015 qui a très peu tourné en région parisienne[212] mais dont la chorégraphe Sarah Nouveau, rencontrée lors de la journée d'étude « comment le regard porté sur le handicap est-il un facteur de transformation sociale[213] » m'a fourni une captation et que j'ai fini par voir en novmbre 2017 à l'Astral à Montgeron (département de l'Essone).

L'Atelier Catalyse compte aujourd'hui sept comédien.ne.s en situation de handicap mental. Lors de sa création en 1984, l'Atelier Catalyse était un atelier de théâtre amateur, animé par Madeleine Louarn – alors éducatrice spécialisée du CAT des Genêts d'Or – et était destiné aux ouvriers de ce CAT. En septembre 1994, Madeleine Louarn quitte les Genêts d'Or et fonde sa Compagnie, le Théâtre de l'Entresort, structure qui lui permet d'employer les anciens membres de son atelier en tant qu'« ouvriers ESAT ». L'Atelier Catalyse passe du statut amateur au statut professionnel. Madeleine Louarn signe la mise en scène de tous

---

[208] Direction Régionale des Affaires Culturelles.

[209] *Sortir du corps* est un montage de trois textes de Valère Novarina *Lettre aux acteurs*, *Pour Louis de Funès* (dans *Le Théâtre des paroles*, Paris, Éditions P.O.L, 1989) et *L'Opérette imaginaire*, Paris, Éditions P.O.L, 1998.

[210] Compte tenu du succès qu'il avait rencontré lorsqu'il y avait présenté en 2012, le spectacle y était repris tandis que d'autres membres de la Compagnie de l'Oiseau-Mouche présentaient leur nouvelle création à La Villette : *De quoi tenir jusqu'à* l'ombre, spectacle chorégraphié par Christian Rizzo.

[211] Documentaire visionnable sur le site internet de Maxime Huyghe : http://www.maximehuyghe.com/fr/films/lartiste-des-mots/ [en iigne, dernière consultation le 21 janvier 2018].

[212] Le 14 octobre il a été présenté au Prisme à Élancourt, dans le cadre de l'édition 2016 de(s) « festival(s) art et handicap Orphée & Viva la vida », mais je n'ai malheureusement pas pu y assister.

[213] Également organisée dans le cadre de l'édition 2016 de(s) « festival(s) art et handicap Orphée & Viva la vida ». Celle-ci s'est tenue le lundi 17 octobre 2016 à l'Université Inter-âges de Versailles.

les spectacles de la compagnie, dont les plus récents ont été programmés dans le cadre de festivals d'Art Contemporain – d'abord au Festival d'Automne[214] puis dans le *in* du Festival d'Avignon[215] – preuve de la reconnaissance artistique qu'ils ont acquise au fils des années. Au cours de mon travail, je m'intéresserai plus particulièrement à deux créations de l'Atelier Catalyse : *Tohu-bohu* – spectacle dont j'ai suivi le travail de répétition, dont j'ai vu la création en novembre 2014 au Théâtre de Lorient et la reprise en mai 2016 au théâtre de la Commune d'Aubervilliers et dont je possède une captation – et *Ludwig, un roi sur la lune* que j'ai vu en décembre 2016 au Théâtre Gérard Philippe de Saint Denis et dont je possède également une captation. J'évoquerai aussi *Les Oiseaux,* que j'ai vu en novembre 2012 à la Ferme du Buisson de Noisiel et *Que nuages*, spectacle dont Madeleine Louarn m'avait beaucoup parlé lors de nos premiers échanges, et dont j'ai vu la recréation[216] en mai 2016 au théâtre de la Commune.

Au-delà des spectacles présentés par des compagnies françaises composées des comédien.ne.s en situation de handicap mental, les institutions culturelles françaises s'ouvrent de plus en plus largement au travail de compagnies étrangères comparables à ces compagnies professionnelles françaises. En 2012, la 66ème édition du Festival d'Avignon programme *Disabled Theater*[217], fruit d'une collaboration entre le chorégraphe Jérôme Bel et la compagnie du Theater HORA. Fondé en 1993 à Zürich par Michael Elber, le Theater HORA est aujourd'hui le seul organisme en Suisse de formation culturelle pour les personnes en situation de handicap travaillant à un niveau professionnel. La compagnie a présenté près de cinquante pièces depuis sa création, mais aucune d'entre elles n'avait connu un succès aussi important que *Disabled Theater*. Après avoir été présenté à Avignon, ce spectacle a été programmé deux années de suite au Festival d'Automne[218]. L'ayant vu deux fois – à un an d'intervalle – et possédant une captation de ce spectacle, je pourrai en proposer une analyse précise au cours de mon travail.

---

[214] *Alice ou le monde des merveilles* (adaptation du roman de Lewis Carroll *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* par Madeleine Louarn et Jean-François Auguste) a été joué le 7 novembre 2008 à la Scène Watteau (scène conventionnée de Nogent-sur-Marne) et du 27 au 30 novembre 2008 à la Ferme du Buisson (Scène nationale de Marne-la-Vallée), dans le cadre du Festival d'Automne. Quatre ans plus tard, *Les Oiseaux* (adaptation de Frédéric Vossier de la pièce d'Aristophane) a été joué à la Ferme du Buisson, du 22 au 25 novembre 2012, dans le cadre de ce même festival.

[215] *Ludwig, un roi sur la lune* (texte de Frédéric Vossier, musique de Rodolphe Burger et Chorégraphie de Loïc Touzé et Agnieszka Ryszkiewicz) a été joué du 9 au 13 juillet à L'Autre Scène/Vedène dans le cadre de la 70ème édition du Festival d'Avignon.

[216] La première version date de 2004. Douze ans plus tard, les comédien.ne.s au plateau ne sont plus les mêmes et la notoriété de l'Atelier Catalyse a grandi : la réception du spectacle s'en trouve modifiée.

[217] Le spectacle a été joué du 9 au 15 juillet 2012 au Théâtre Benoît-XII.

[218] Il a été joué du 10 au 13 octobre 2012 au Centre Pompidou puis du 3 au 7 décembre 2013 au Théâtre des Abbesses et le 10 décembre 2013 au Forum / scène conventionnée de Blanc-Mesnil. *Disabled Theater* est de nouveau programmé pour l'édition 2017 du Festival d'Automne, du 3 au 16 novembre, avec une distribution légèrement différente (Miranda Hossie et Peter Keller cèdent la place à Naha Bahir et Nikolai Graïak).

Cette thèse a pour ambition de dépasser le constat d'un *gain de visibilité* du handicap, pour s'interroger sur les *modalités de mise en visibilité* d'un handicap particulier, le handicap mental, dans une sphère précise : la scène contemporaine française.

Afin de percevoir la spécificité de ce champ d'étude, la première partie de ce travail est consacrée à une rétrospective historique. Elle étudie les modalités de mise en visibilité de l'anormalité dans le monde du spectacle et dans celui de la science, en Europe (chapitre 1) et aux États-Unis (chapitre 2), entre le XVIe siècle et le XXe siècle, avant d'interroger l'éventuelle capacité du théâtre contemporain à modifier le regard actuellement porté sur le handicap mental (chapitre 3). Cette approche diachronique montre que, contrairement à ce que l'on pourrait croire, ce qui est désormais appelé « handicap » faisait déjà, aux siècles précédents, l'objet d'une importante visibilisation qui jouait sur l'ambiguïté entre présentation et représentation. Entre le XVIe siècle et le XXe siècle en Europe et aux États-Unis, les exhibitions foraines puis les observations cliniques ne sauraient être réduites au simple fait de visibiliser des personnes anormales. Par les dispositifs de représentation mis en place, elles contribuaient à les faire apparaître comme telles. Les phénomènes de foire et les cas pathologiques étaient réduits au silence et soumis à un regard qui se focalisait sur les signes ou les symptômes d'une anormalité tout à la fois morale, sociale et médicale. Aujourd'hui, le théâtre semble au contraire pouvoir contribuer à remettre en cause un certain nombre de représentations encore couramment associées à ce qui est devenu le « handicap mental », telles que l'imprévisibilité et la dangerosité.

La deuxième partie analyse trois spectacles contemporains donnant une place prépondérante aux discours de personnages pouvant être considérés comme en situation de handicap mental, interprétés par des comédien.ne.s dit.e.s valides. Cette partie étudie ainsi la « mise en audibilité » du handicap mental dans des spectacles qui le présentent sous la forme d'un partage d'expérience. Dans *Le Bizarre Incident du chien pendant la nuit* – d'après le roman de Mark Haddon, mis en scène par Philippe Adrien – la parole qu'il s'agit de rendre audible est portée par un personnage de fiction identifié comme autiste et incarné au plateau par un comédien valide (chapitre 1). Dans *Rendez-vous gare de l'Est* – écrit et mis en scène par Guillaume Vincent à partir d'entretiens – une comédienne valide prend en charge la parole d'une personne diagnostiquée bipolaire (chapitre 2). Dans *L'Empereur c'est moi !* mis en scène par Vincent Poirier, le comédien Hugo Horiot – considéré comme « sorti de l'autisme » puisque socialement intégré – interprète son propre récit autobiographique et rejoue le personnage de l'enfant et l'adolescent autiste qu'il était (chapitre 3). Dans ces trois spectacles, les discours des personnages mettent en lumière les conditions sociales d'émergence du handicap, tandis que la forme théâtrale adoptée incite les spectateurs à s'interroger sur les conditions d'émergence du théâtre. L'écoute d'une parole suffit-elle à faire théâtre ? Comment adapter un récit à la scène en en conservant

les enjeux essentiels en termes de représentation du handicap ? Comment penser la frontière entre réel et fiction, entre personne et personnage quand la proposition scénique s'empare d'un matériau (auto)biographique ?

Dans la troisième partie, il s'agit d'étudier des spectacles exclusivement interprétés par des comédien.ne.s en situation de handicap mental, dans lesquels celui-ci devient une ressource esthétique (au niveau de la dramaturgie, du jeu d'acteur, de la mise en scène…). Quelles sont leurs caractéristiques ? Le premier chapitre examine les stratégies de légitimation artistique mises en place par les responsables administratifs de chacune des trois compagnies étudiées, tandis que les trois suivants analysent plusieurs spectacles du Theater HORA (chapitre 2), de l'Atelier Catalyse (chapitre 3) et de la Compagnie de l'Oiseau-Mouche (chapitre 4), en les comparant entre eux. Le dernier chapitre s'attache à tirer un bilan de ces études de cas et établit un parallèle avec la pratique théâtrale amateur[219], afin de percevoir la pertinence artistique des spectacles interprétés par des comédien.ne.s professionnel.le.s en situation de handicap mental.

En filigrane, tout ce travail de recherche pose la question des modalités d'inclusion des personnes en situation de handicap mental dans le champ du théâtre contemporain. Dans le cadre d'un travail qui cherche, dans le cas particulier du handicap mental, à problématiser le concept de « visibilisation » en montrant que la forme de la représentation influence le contenu de ce qui est représenté, le recours à l'écriture inclusive m'est apparu comme une nécessité – et ce malgré les efforts de (re)lecture que cela implique. Cette écriture, de plus en plus répandue pour promouvoir l'égalité entre les femmes et les hommes, permet de sortir de l'invisibilisation grammaticale et syntaxique du féminin. La règle du « masculin universel » est ainsi mise à mal, au profit de l'utilisation du point médian et de la féminisation de certains noms. J'aurais pu opter pour la féminisation des fonctions de « metteur en scène » et d'« auteur » en « metteuse en scène » et en « autrice » – comme le préconise d'ailleurs Le Haut conseil à l'égalité entre les femmes et les hommes[220]. Compte tenu de la fréquence à laquelle je les emploie dans le cadre de mon travail, j'ai préféré recourir à des termes neutres ou dit épicènes. Dans la mesure où j'aspire à ce que ma thèse soit lue par le plus grand nombre de personnes possible, à l'intérieur comme à l'extérieur de l'université, il s'agissait pour moi de ne pas entraver outre mesure la lecture de celles et ceux qui ne sont pas (encore) habitué.e.s à cette modalité d'écriture. Vous continuerez néanmoins de croiser, dans les pages qui vont

[219] Précisons ici, avant d'y revenir plus longuement dans le cadre du chapitre en question, qu'à la suite de Marie-Madeleine Mervant-Roux, nous avons fait le choix de ne pas accorder le terme « amateur ».

[220] Haut conseil à l'égalité entre les femmes et les hommes, *Guide pratique pour une communication publique sans stéréotype de sexe*, La Documentation Française, 2016 : http://www.haut-conseilegalite.gouv.fr/IMG/pdf/hcefh_guide_pratique_com_sans_stereo-_vf-_2015_11_05.pdf [en ligne, dernière consultation le 19 janvier 2018].

suivre, des comédien.ne.s, des metteur.e.s en scène ou encore des auteur.e.s. Je compte sur vous pour leur faire bon accueil.

1.
FOLIE, SPECTACLE(S) ET SCIENCE(S) DU XVIE AU XXE SIÈCLE

Dans son ouvrage *Je suis à l'Est,* le philosophe autiste Josef Schovanec fait plusieurs fois référence aux spectacles d'antan qui exhibaient, sous les yeux ébahis des spectateurs, ceux qu'ils présentaient comme des « monstres » :

> Il est assez intéressant de comparer les anciennes affiches des cirques humains, où on vantait l'apparition au cours du spectacle de personnages tels que l'homme-tronc, la femme-girafe, le musicien sans bras, l'homme éléphant, les frères siamois, et l'effet qu'elles induisent encore maintenant, à celui que produit l'intervention d'un autiste sur scène lors d'un colloque[221].
> Imaginez donc la scène : vous êtes, une fort longue journée durant, dans un fauteuil certes capitonné, à entendre les exposés monotones successifs de professeurs et docteurs invités à parler […]. Devant conserver votre sérieux, vous ne pouvez pas dire clairement que vous n'attendez que le moment où tout cela prendra fin. Et, préfiguration de cette fin tant attendue, vient le clou du spectacle : juste avant que les portes de la salle ne s'ouvrent enfin, les grilles de l'arène s'entrouvrent et entre en scène la Vénus hottentotte, pardon, plutôt son inverse, le maigrichon « autiste savant », selon les termes d'un présentateur[222].

Dans *Carnet d'un imposteur*, publié quatre ans plus tard, Hugo Horiot, auteur et comédien militant pour la dignité des personnes autistes, rend lui aussi compte du point de vue des autres sur lui en employant le terme de « monstre[223] » et intitule significativement « *freak* » la troisième partie de son ouvrage. À propos de la naissance de son fils, il raconte :

> Je n'ai pas à me justifier ou à expliquer quoi que ce soit concernant le petit. Je ne vais tout de même pas publier un communiqué pour expliquer que mon fils est le plus beau bébé du monde et que, contrairement à moi, il ne me semble pas se situer dans le spectre autistique. Je ne vais tout de même pas l'exhiber sur les réseaux sociaux pour satisfaire quelques curieux. Je n'ai pas à livrer l'image de mon fils en pâture aux curieux, fût-il le plus beau bébé du monde. Les mois qui suivirent, alors qu'il faisait ses premiers pas, allusions et commentaires concernant mon enfant se faisaient de plus en plus pressants, allant de la simple curiosité au voyeurisme. « On ne le voit pas. Il ne nous le montre pas. Il doit nous cacher quelque chose. » Mon silence devenait suspect et ne protégeait plus mon fils. Sans commentaire, ni discours, ni justification, il f allait néanmoins leur donner quelque chose. Il fallait communiquer ! J'appelai mon neveu, jeune photographe amateur, et lui demandai de prendre quelques clichés. Le petit dans les bras, je posai entouré de deux chiens sur fond de nature, afin de donner une sensation de sécurité et d'apaisement. […] Le soir même, je publiais la photo, sans émettre le moindre commentaire. Aucun mot. La suspicion se transforma en manifestation d'éloges et d'admiration. Cela contribua à nourrir l'espoir que le public attendait désormais que je lui donne. Après tout, c'est une part important de ma mission aujourd'hui. Je le prends comme un « job ». Et je suis un professionnel[224].

---

[221] Josef Schovanec, *Je suis à l'Est !, op. cit.*, p. 201.
[222] *Ibid.,* p. 210–211.
[223] « Autrefois fantôme muet de l'école, je suis aujourd'hui un vampire qui marche parmi vous. Et, oh ! Miracle ! Il parle ! Le monstre parle. Il parle si bien ! Il écrit parfois. Le monstre écrit. Il est même plutôt bien fait. Mais avant tout, il joue. À être lui-même. A être d'autres. Peu importe ! En ce qui me concerne, ça revient presque au même ». Hugo Horiot, *Carnet d'un imposteur*, Paris, L'Iconoclaste, 2016, p. 45.
[224] *Ibid.*, p. 88-89.

Quant à Damian Bright et Matthias Brücker, membres du Theater HORA jouant dans le spectacle *Disabled Theater* mis en scène par Jérôme Bel, en réponse à la question de savoir ce qu'ils pensent du spectacle, le premier rapporte les propos de sa mère qui le qualifie de *freak show* même si elle l'a beaucoup aimé[225], tandis que le second explique que sa sœur a pleuré dans la voiture car elle considère que les interprètes, qui se mettent parfois les doigts dans le nez ou dans leur bouche et se grattent, sont présentés comme des animaux dans un cirque[226].

À l'heure où les personnes en situation de handicap mental bénéficiant d'une certaine couverture médiatique s'interrogent sur leur statut de phénomène de foire ou de *freak* et où les spectacles les mettant en scène sont fréquemment qualifiés de *freak shows,* il semble nécessaire de revenir sur l'histoire des exhibitions foraines, en France et aux États-Unis, afin d'interroger les modalités de mise en visibilité de l'anormalité qui sous-tendaient ce type de spectacle. Le simple fait de mettre en scène des personnes aujourd'hui dites « en situation de handicap » suffit-il à faire du spectacle en question un *freak show ?*

Composée de trois chapitres, cette première partie est consacrée à un historique de la mise en visibilité de l'anormalité en général et de ce qui s'est successivement appelé « folie », « anomalie intellectuelle », puis « handicap mental » en particulier. Elle met en lumière le fait que, dès le XVIe siècle, les liens entre science(s) et spectacle(s) de l'anormalité variaient en fonction des lieux et charriaient des enjeux spécifiques, à la fois idéologiques, éthiques, sociologiques et politiques. La façon dont l'anormalité est rendue (in)visible est symptomatique de la manière dont elle est perçue.

Le premier chapitre montre qu'en France le regroupement dans des lieux d'internement de fous autrefois laissés en liberté leur donne une visibilité nouvelle, accentuée par la pratique des « spectacles des grands insensés », qui institutionnalise la coutume médiévale de monstration des fous. Cette survisibilisation de la folie laisse néanmoins place à son invisibilisation lorsque les fous sont finalement soustraits au regard public pour être soignés. L'exhibition foraine prend pour ainsi dire le relais et a alors le monopole de l'exhibition de l'anormalité – majoritairement physique – tandis que la psychiatrie se constitue progressivement comme science en empruntant au théâtre un certain nombre de ses dispositifs, et en se « spectacularisant ». Le deuxième chapitre souligne que l'histoire de l'exhibition de l'anormalité est très différente aux États-Unis. Au

---

[225] *"My mother saw it … My mother said that it is some kind of freak show… but she liked it a lot."* (d'après la traduction de l'interprète – depuis le Suisse-allemand – sur la captation en notre possession). « Ma mère l'a vu… Ma mère a dit que c'était une sorte de *freak show…* mais elle a beaucoup aimé ». (notre traduction, de l'anglais au français).

[226] "*After the performance my sister cried in the car… She said that we are like animals in the circus… Fingers in the nose… scratching… fingers in the mouth."* « Après le spectacle ma sœur a pleuré dans la voiture…. Elle a dit que nous sommes comme des animaux dans un cirque… Les doigts dans le nez… se gratter… les doigts dans la bouche ».

XIXe siècle, celle-ci devient un rouage de l'industrie du divertissement. Le *freak show*, « la mise en scène d'individus présentant des anomalies physiques, mentales ou comportementales, qu'elles soient réelles ou simulées, en vue du divertissement ou du profit[227] », répond à une codification très spécifique, dans laquelle la science des naturalistes est abondamment mobilisée. L'essor considérable du *freak show* – sur le continent américain, mais aussi européen dans le cadre des tournées – et son déclin tardif en font une référence majeure dans le champ de la mise en visibilité de l'anormalité. Le troisième chapitre s'intéresse à la situation contemporaine et cherche à mettre en évidence les différents types de visibilité dont ont bénéficié, au cours des cinquante dernières années, les personnes désormais dites « en situation de handicap mental ». Ce retour de visibilité est-il de l'ordre de la résurgence de formes anciennes ou de la création de formes inédites ? La perception du handicap mental est-elle fondamentalement différente de la perception de la folie ? Est-on sorti du régime de l'anormalité ou sommes-nous, au contraire, entrés dans une ère d e l'idéalisation de l'anormal comme dispositif critique et/ou modèle subversif ?

[227] Robert Bogdan, *La Fabrique des monstres : les États-Unis et le freak show, 1840-1940,* traduit de l'américain par Myriam Dennehy, Paris, Alma Editeur, 2013, p. 21.

1.1. EXHIBITIONS FORAINES ET SPECTACLES DES FOUS EN FRANCE

1.1.1. Introduction

Dans *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, Michel Foucault met en lumière des liens profonds, complexes et évolutifs entre folie, science et spectacle. Ceux-ci sont intrinsèquement liés à la transformation des sensibilités à l'égard de l'anormalité, que Jean-Jacques Courtine a également étudiée dans le cadre de ses travaux sur les exhibitions foraines.

L'Histoire de la folie à l'âge classique peut être lue comme la description des différentes étapes de mise en visibilité de la folie, depuis le Moyen Âge jusqu'au XIXe siècle. La visibilité du « fou » dépend de la définition que chaque époque donne de la folie, en fonction de l'expérience qu'elle en fait. Cette visibilité est donc liée à tout un imaginaire autour de la folie, dont Michel Foucault étudie les images et les thèmes structurants à travers les siècles. L'âge classique lui apparaît comme une période décisive dans la mesure où elle marque le passage d'une expérience cosmico-tragique à une conscience critique de la folie. La folie est alors assimilée à la déraison. Cette définition davantage philosophique et sociale que médicale va influencer le rapport à la folie des époques postérieures, la nôtre comprise. Le point décisif de la pensée de Foucault dans cet ouvrage est de montrer que, contrairement à ce que l'on pourrait croire, le mouvement qui va du Moyen Âge au XIXe siècle n'est pas celui d'une progressive mise en lumière de maladies mentales et psychiques qui ont toujours existé mais qui ne sont pas encore reconnues comme telles. Il montre comment le XVIIe siècle, dans son geste d'interner les fous dans des asiles, a pour ainsi dire *inventé* ce qui allait plus tard devenir les « maladies mentales et psychiques ». Le XVIIe siècle a rendu visible ce qu'il a considéré comme une déviance sociale, qui est ensuite devenue une pathologie médicale. Si, comme le soutient Foucault, c'est le regard — d'abord classique puis positiviste — qui a construit la maladie mentale, ne pourrait-on pas envisager que le regard contemporain puisse la déconstruire, en interrogeant les présupposés sur lesquels repose sa définition ?

Ce premier chapitre est composé de trois parties. Les deux premières s'attachent à décrire les évolutions des modalités de mise en visibilité de la folie dans l'espace social en général, puis dans l'espace plus restreint de l'internement, entre les XVIe et XXe siècles. La troisième partie propose d'interpréter ces évolutions comme le symptôme de la modification des sensibilités à l'égard de l'anormalité, qui s'est progressivement opérée en quatre siècles. Alors qu'ils étaient autrefois laissés en liberté en dehors des cités, au XVIIe siècle, les fous sont internés dans des institutions correctionnaires. Non seulement les badauds peuvent alors venir se distraire du spectacle des plus impressionnants d'entre eux,

mais les internés deviennent progressivement spectateurs de la folie des autres, pour mieux guérir de la leur. L'internement apparaît donc comme un dispositif spectaculaire pour le divertissement des masses et spéculaire pour la guérison des fous. Paradoxalement, ces jeux de regards opérés par les non-fous leur permettent en fait de tenir à distance ceux dont ils se sentent pourtant de plus en plus proches.

1.1.2. Visibilité de la folie dans l'espace social

En étudiant des traités tératologiques[228], des chroniques foraines[229], mais aussi des mémoires et des journaux[230] de jadis, Jean-Jacques Courtine retrouve des traces d'exhibitions de phénomènes datant du XVIe siècle. Il cite par exemple Montaigne qui, dans ses *Essais*, rapporte qu' il « vien[t] de voir, chez [lui] un petit homme natif de Nantes, né sans bras, qui a si bien façonné ses pieds au service que lui devaient ses mains, qu'ils en ont à la vérité à demi oublié leur office naturel » si bien que « l'argent qu'[il] lui [a] donné (car il gagne sa vie à se faire voir), il l'a emporté en son pied, comme nous le faisons en notre main[231] ». Ou encore Ambroise Paré, qui a vu, à la porte Saint-André des Arts, un enfant de neuf ans aux membres atrophiés ou absents, exposé par ses parents[232]. Sans doute avait-il été informé de cette exhibition grâce à une de ces feuilles volantes vendues à la criée par des colporteurs « qui répandaient depuis la seconde moitié du XVIe siècle la nouvelle de l'événement, et la plaçaient sous le signe de la malédiction et du prodige, dans une culture où l'étonnement face au monstre restait lié à la crainte de Dieu[233] ». Qu'ils soient montrés chez des particuliers ou aux périphéries des villes, les phénomènes étaient alors l'objet d'une charité fondée sur une vision religieuse de l'anormalité. L'argent qu'on leur donnait était de l'ordre d'une aumône effectuée par des spectateurs quelque peu apeurés et soucieux de gagner leur place au paradis.

---

[228] C'est-à-dire des ouvrages consacrés à la « science des monstres », qui traitent plus particulièrement des anomalies congénitales ou héréditaires les plus aberrantes, comme ceux de Johann Georg Schenck, *Monstrorum Historia,* Francfort, 1609 ; de Fortunio Licetius, *De monstrorum causis,* Padoue, 1616 et de John Bulwer, *Anthropometamorphosis,* London, William Hunt, 1653.

[229] Victor Fournel, *Le Vieux Paris, Fêtes, jeux, spectacles,* Tours, Manne, 1887.

[230] *Journal de Paris, Almanach forain* des années 1775 à 1778.

[231] Michel de Montaigne, *Essais*, I, 28, Paris, Gallimard, La Pléiade, p. 108, cité par Jean-Jacques Courtine, « Curiosités humaines, curiosité populaire. Le spectacle de la monstruosité au XVIIIe siècle », dans Nicole Jacques-Chaquin et Sophie Houdard (dir.), *Curiosité et* libido sciendi *de la Renaissance aux Lumières*, vol. II, Fontenay-aux-Roses, ENS Éd., 1998, tome 2, p. 501.

[232] Ambroise Paré, *Des monstres, des prodiges, des voyages,* Paris, Livre Club du Libraire, [1573] 1964, p. 198-199 dans Jean-Jacques Courtine, « Curiosités humaines, curiosité populaire. Le spectacle de la monstruosité au XVIIIe siècle », *op. cit.*, p. 502. Si Ambroise Paré ne précise pas où, dans Paris, il a vu un homme sans bras qui « faisait presque toutes les actions qu'un autre eût su faire avec ses mains » sans doute est-ce également à une des portes de la capitale.

[233] Jean-Jacques Courtine, *ibid.,* p. 503-504.

Ce que signale Jean-Jacques Courtine à propos de ces exhibitions de phénomènes n'est pas sans rappeler ce que Michel Foucault dit de la façon dont était appréhendée la folie à l'époque médiévale. Foucault parle en effet d'une expérience à la fois « cosmique[234] » — en ce qu'on pense que le fou est comme connecté à un ordre supérieur — et « tragique[235] » de la folie, en ce qu'on ne prétend pas agir sur elle et encore moins la soigner, ce qui la renvoie donc, du moins en partie, à l'ordre de la fatalité. Cette appréhension spécifique de la folie est à l'origine d'un traitement particulier des fous à l'époque médiévale : ils n'avaient, au sens littéral du terme, pas le droit de cité. « Les villes les chassaient volontiers de leur enceinte ; on les laissait courir dans des campagnes éloignées, quand on ne les confiait pas à un groupe de marchands et de pèlerins[236] ». Foucault explique alors que « dans certains des *Narrtürmer*[237] d'Allemagne, on avait établi des fenêtres grillagées qui permettaient d'observer de l'extérieur les fous qu'on y avait attachés », fous qui « formaient ainsi spectacle aux portes des cités[238] ». Cette « très vieille habitude du Moyen Age de montrer les insensés[239] » a un sens très particulier, proche de la coutume d'exhiber des phénomènes en cours à la même époque. Inscrite dans la trame journalière et le paysage quotidien de l'homme du Moyen Âge, la folie était confusément ressentie comme la manifestation de puissances surnaturelles, voire divines, familières mais effrayantes. Lorsqu'ils allaient regarder les fous, les hommes du Moyen Âge approchaient un mystère, une énigme voire un prodige – une altérité irréductible. Le fou exerçait une fascination d'autant plus forte qu'elle était implicitement mêlée d'une certaine dose de crainte et d'incompréhension :

> Le Moyen Âge, la Renaissance avaient senti, en tous les points de fragilité du monde, la menace de l'insensé ; ils l'avaient redoutée et invoquée sous la mince surface des apparences ; leurs soirs et leurs nuits en avaient été hantés, ils lui avaient prêté tous les bestiaires et toutes les Apocalypses de leur imagination. Mais d'être si présent et si pressant, le monde de l'insensé n'en était que plus difficilement perçu ; il était senti, appréhendé, reconnu avant même d'être là ; il était rêvé et indéfiniment prolongé dans

---

[234] Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique* (suivi de *Mon corps, ce papier, ce feu* et *La folie, l'absence d'œuvre)*, Paris, Gallimard, 1972, p. 37, entre autres.
[235] *Ibid.,* p. 40, entre autres.
[236] *Ibid.,* p. 19. Cette pratique de navigation des fous connaît des prolongements jusqu'au début de la Renaissance dans la thématique artistique et littéraire de la Nef des fous (chez Bosch et Bruegel par exemple). Parmi toutes les hypothèses que Michel Foucault met à l'épreuve pour tâcher de repérer le sens précis de cette coutume, celle qui lui semble la plus convaincante est celle d'un effacement de la visibilité des fous dans l'espace social médiéval (p. 21).
[237] Le terme « *Narrtürmer* » (« *Narrenturm* » au singulier) pourrait être traduit par « tour(s) des fous ». Il fait référence à une construction architecturale assez spécifique : un gros bâtiment en forme de tour, où l'on enfermait les fous à l'époque médiévale. Celui de Vienne a été transformé en musée, mais son architecture n'a pas été modifiée : http://www.nhm-wien.ac.at/forschung/anthropologie/pathologisch-anatomische_sammlung_im_narrenturm [en ligne, dernière consultation le 21 janvier 2018].
[238] *Ibid.,* p. 161.
[239] *Id.*

> les paysages de la représentation. Sentir sa si proche présence, ce n'était pas le percevoir ; c'est une certaine manière d'éprouver le monde en son entier, une certaine tonalité donnée à toute perception[240].

La mise à distance opérée au XVIIe siècle par l'enfermement de la majorité des fous non plus dans des lieux d'assistance – comme les Narrtürmer en Allemagne ou l'Hôtel-Dieu en France – mais dans des institutions correctionnaires – telles Bicêtre où l'Hôpital Général – apparaît comme une tentative pour mettre fin à cette expérience cosmico-tragique de la folie et pour promouvoir l'avènement de sa nouvelle « conscience critique », dans le cadre de laquelle sa mise en visibilité change profondément de sens. Alors qu'au Moyen Âge et à la Renaissance, les fous erraient en dehors des villes, dans des campagnes où ils étaient parfois objets de spectacle, au XVIIe siècle ils sont enfermés avec les vénériens, les débauchés, les libertins et les homosexuels, dans des maisons d'internement établies dans les murs mêmes des anciennes léproseries. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, ce « grand renfermement » de l'âge classique aboutit non pas à l'invisibilisation mais au contraire à la survisibilisation de ceux qui étaient autrefois majoritairement qualifiés de « fous » et qui sont désormais nommés « furieux » ou « insensés ».

Très concrètement, le geste d'internement permet une prise de recul par rapport à la folie, et accompagne le passage d'une « expérience cosmique de la folie dans la *proximité* de ses formes fascinantes[241] », à « une expérience critique de cette même folie, dans la *distance* infranchissable[242] ». La ségrégation conditionne une forme de perception. L'enfermement du fou dans un espace qui lui est réservé et qu'il partage avec d'autres hommes réputés « déraisonnables » met fin à la « si proche présence » de la folie et à l'aura mystique qui l'entourait. Le fou est désormais un oisif, semblable non plus aux pèlerins mais aux pauvres et aux vagabonds, qu'il faut enfermer pour prévenir tout désordre social. En étant enclose – dans l'espace et dans sa définition même — dans les limites de la déraison, la folie n'est plus l'objet d'une impression confuse mais d'une perception qui se veut sinon rationaliste du moins raisonnable – au sens où l'honnête homme classique est « raisonnable ».

À partir de l'âge classique, les fous sont d'autant plus visibles que les établissements dans lesquels ils se trouvent internés incitent les spectateurs à venir leur rendre visite et à les observer. Loin d'avoir disparu, la vieille coutume de faire spectacle des fous est en passe de s'institutionnaliser. En Angleterre, l'hôpital de Bethléem, qui « montre les furieux pour un penny tous les dimanches », aurait enregistré 96 000 entrées en 1815. « En France, la promenade à Bicêtre et le spectacle des grands insensés demeure, jusqu'à la Révolution une

---

[240] *Ibid.*, p. 117.
[241] *Ibid.*, p. 37.
[242] *Id.*

des distractions dominicales des bourgeois de la rive gauche[243] ». Si l'exhibition de l'anormalité *via* le spectacle des fous s'est maintenue à travers les siècles, le passage d'une expérience cosmico-tragique de la folie à sa conscience critique en a profondément bouleversé les enjeux.

Les badauds ne viennent plus faire une expérience quasi mystique en contrepartie de laquelle ils donnent une aumône à une sorte d'envoyé divin, mais consommer un spectacle dont ils entendent jouir. Les propos de Mirabeau, qui rapporte qu'on faisait voir les fous de Bicêtre « comme des bêtes curieuses, au premier rustre venu qui veut bien donner un liard[244] », sont à cet égard révélateurs. Le fou n'est plus objet de fascination mais de distraction. Il ne s'agit plus, comme au temps des Narrtürmer d'Allemagne, de s'étonner – en s'en émerveillant – de la présence d'un être dont on sent confusément qu'il est marqué du sceau de la divinité, mais d'éprouver un plaisir mêlé de crainte devant un animal dont la dangerosité est parfois fortement mise en scène. Foucault affirme ainsi que « certains geôliers étaient fort réputés pour leur habileté à leur faire faire mille tours de danse et d'acrobatie, au prix de quelques coups de fouet[245] », comme si le recours à cet instrument était indispensable pour contrer une éventuelle rébellion. Le fait que, parmi la population internée, ceux qu'on nomme alors les « insensés » et les « furieux » sont surexposés au regard du public quand les libertins, les débauchés et les homosexuels y sont soustraits est à cet égard révélateur. Si la folie des furieux peut être montrée, c'est qu'elle est au-delà du scandale qu'il faudrait étouffer en la cachant[246]. Selon Foucault, c'est l'« *animalité de la folie* qu'exalte l'internement, dans le temps où il s'efforce d'éviter le scandale à l'*immoralité du déraisonnable*[247] ».

La Révolution française marque la fin des spectacles des grands insensés de Bicêtre précisément parce que la Déclaration des droits de l'Homme et du citoyen s'oppose à ce que quiconque soit traité comme un animal. En proclamant que « nul homme ne peut être arrêté, ni détenu que dans les cas déterminés par la loi et selon les formes qu'elle a prescrites[248] », elle met fin au geste inaugural de l'internement pour des motifs moraux, restitue « les correctionnaires à la liberté et les misérables à leur famille[249] » et réserve aux fous[250] « un internement qui leur

---

[243] *ibid.,* p. 161.
[244] Gabriel-Honoré Riqueti Mirabeau, *Observations d'un voyageur anglais, Sur la Maison de Force appelée Bicêtre,* 1788, cité par Michel Foucault, *ibid.*, p. 161.
[245] Michel Foucault, *ibid.,* p. 161.
[246] « On comprend pourquoi le scandale de la folie peut être exalté, quand celui des autres formes de la déraison est caché avec tant de soin. Celui-ci ne comporte que l'exemple contagieux de la faute et de l'immoralité ; celui-là indique aux hommes jusqu'à quel voisinage de l'animalité leur chute a pu les entrainer. » (*ibid.,* p. 173).
[247] *Ibid.,* p. 170. C'est Foucault lui-même qui met en italiques.
[248] « La loi ne doit admettre que des peines strictement et évidemment nécessaires, et nul ne peut être puni qu'en vertu d'une loi établie et promulguée antérieurement au délit et légalement appliquée. », extrait cité par Michel Foucault, *ibid.,* p. 526.
[249] *Ibid.,* p. 447.

soit spécial ; internement qui n'est pas médical, mais qui doit être la forme d'assistance la plus efficace et la plus douce[251] ». La stricte répression ne sera officiellement plus la modalité de leur prise en charge et la spectacularisation de leur animalité ne sera plus à l'ordre du jour.

Alors que, comme l'évoquent les témoignages de Montaigne et d'Ambroise Paré, les exhibitions de phénomènes étaient autrefois disséminées dans la capitale, le XVIIIe siècle est marqué par l'implantation de foires qui commencent à devenir des espaces privilégiés de monstration de l'anormal *via* des spectacles. Jean-Jacques Courtine raconte ainsi que « le badaud qui s'aventurait dans l'enclos de la foire Saint-Laurent en août 1752 pouvait y contempler un spectacle insolite. Dans une loge, entre deux boutiques de marchands d'étoffes, un tronc humain, sans bras ni jambes, mais auquel étaient fixés deux mains et deux pieds, se livrait à d'étranges exercices[252] ». Au fur et à mesure que le réseau ferré se développe, et que forains et spectateurs sont de plus en plus nombreux à gagner la capitale pour ces événements, leur nombre et leur taille[253] augmentent considérablement. Les foires sont alors chassées du centre vers les périphéries et les « monstres » se mettent parfois à déborder le cadre de la foire : on les exhibe majoritairement mais plus exclusivement dans les entresorts[254], « on les expose dans l'arrière-salle des cafés, on les produit sur la scène des théâtres, on les invite parfois dans des salons particuliers[255] ». C'est ainsi que Nikolaï Vasilievitch Kobelkoff, « artiste tronc » se produira sur le boulevard Saint Martin à la fin du XIXe siècle[256].

L'anormalité est non seulement présentée dans les mêmes lieux que deux siècles auparavant – en périphérie des villes et parfois chez des particuliers – mais dans des formes étonnamment proches. Les exercices auxquels se livre l'homme-tronc de la foire Saint-Laurent sont du même type que ceux pratiqués par les

---

[250] C'est-à-dire à ceux souffrant, entre autres d'« aliénation », de « faiblesse d'esprit », de « violence », de « fureur », de « dérangement », de « dérèglement » ou de « sentiments extraordinaires » (*ibid.,* p. 441).
[251] *Ibid.,* p. 442.
[252] Jean-Jacques Courtine, « Curiosités humaines, curiosité populaire. Le spectacle de la monstruosité au XVIIIe siècle », *op. cit.,* p. 499.
[253] Jean-Jacques Courtine mentionne ainsi qu'en 1806 seul une vingtaine de forains se rassemblaient face à l'hôpital Saint-Louis à l'occasion de Pâques alors qu'ils sont 200 forains en 1852, 1000 en 1861 et 2 424 en 1880 (Jean-Jacques Courtine, « Le corps anormal, histoire et anthropologie culturelles de la difformité », dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps, 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle,* Paris, Seuil, 2000, p. 217).
[254] « *Entre-sort :* on appelle ainsi le théâtre, en toile ou en planche, voiture ou baraque, où se tiennent les monstres, bœufs ou hommes, brebis ou femmes ; le mot est caractéristique. Le public monte, le phénomène se lève, bêle ou parle, mugit ou râle. On entre, on sort, voilà » (Jules Vallès, *La Rue* dans *Œuvres Complètes* (1886), Paris, Livre Club Diderot, 1969, t. 1, p. 459 cité par Jean-Jacques Courtine, « Le corps anormal, histoire et anthropologie culturelle de la difformité », *dans* Alain Corbin, *op. cit.*, p. 210).
[255] *Ibid.,* p. 217.
[256] *Id.*

phénomènes vus par Montaigne et Ambroise Paré[257], et fort semblables à ceux qu'effectuera Kobelkoff. Les « activités ordinaires » (comme manger et boire, écrire ou se peigner) étaient complétées par de « mâles prouesses » (manier une arme ou un fouet). Jean-Jacques Courtine en conclut qu'« il y avait bien une codification, d'origine obscure et lointaine, mais constante et quasi universelle, de ce genre d'exhibition[258] ». Si, d'un siècle à l'autre, les mêmes types d'actions sont accomplis dans le cadre d'exhibitions soumises à une très ancienne tradition burlesque, le fait qu'elles sont effectuées dans un nouveau cadre – celui de la foire élargie – en renouvelle cependant les enjeux. La « mise en scène » de l'anormalité est désormais majoritairement assurée par des industriels forains spécialisés dans la spectacularisation de l'anormalité.

Jean-Jacques Courtine y insiste, par rapport aux carrefours sur lesquels les phénomènes s'exposaient pour y quémander l'aumône au XVIe et XVIIe siècle, « les foires et les rues du XVIIIe siècle offrent au regard de l'habitant des villes un univers autrement désenchanté où les difformités anatomiques *se commercialisent en se théâtralisant*, et dans lequel l'exercice de la curiosité populaire s'inscrit de plus en plus nettement dans une *culture du divertissement*[259] ». Ce n'est pas une invention mais une modification des modalités de mise en visibilité et en discours de l'anormalité qu'opère le XVIIIe siècle. « Le public parisien est devenu, littéralement, plus regardant. On attend plus du monstre de scène que de l'ancienne bizarrerie des rues[260] ». Pour pallier l'« usure du regard[261] » des badauds face à des phénomènes qui font partie, depuis plus de deux siècles, de leur paysage quotidien et pour renouveler leur intérêt pour l'anormalité, les forains du XVIIIe siècle leur présentent différemment ce qu'ils connaissent déjà. Un nouvel emballage pour un même produit : les phénomènes de foires sont désormais un commerce, auquel s'appliquent, avant l'heure, les règles du *marketing*. Si les exercices auxquels se livre, en 1752, l'homme-tronc de la foire Saint-Laurent sont du même type que ceux pratiqués par les phénomènes aperçus par Montaigne puis par Ambroise Paré, celui qui les effectue porte désormais un nom de scène, le Petit Pépin, et un costume, un sabre et un turban[262]. Il n'est plus la preuve incarnée de l'existence d'un ordre supérieur, mais un personnage qui joue son propre rôle[263]. La rumeur de son spectacle n'est plus propagée par des colporteurs. Le bouche à oreille laisse place à une proclamation officielle : des

[257] Cf. *infra*.
[258] Jean-Jacques Courtine, « Curiosités humaines, curiosité populaire. Le spectacle de la monstruosité au XVIIIe siècle », *op. cit.,* p. 503.
[259] *Ibid.,* p. 504. C'est nous qui soulignons.
[260] *Ibid.,* p. 508.
[261] *Ibid.,* p. 507.
[262] L'exhibition du Petit Pépin annonce ainsi la « modalité exotique » de mise en scène de l'anormalité telle qu'elle sera institutionnalisé dans le cadre du *freak show*, comme nous le verrons dans notre deuxième chapitre.
[263] Un tel mode de présentation permet au même phénomène de revenir, d'une année sur l'autre, sur les mêmes tréteaux pour y effectuer les mêmes actions. Il suffit que changent le costume et le boniment pour que l'exhibition soit inédite.

affiches sont placardées dans la ville et des annonces sont publiées dans les almanachs forains[264]. Ainsi, quand le geste d'internement instaure une limite spatiale très claire entre « fou » et « non-fou », les forains ont recours à des procédés inédits de mise à distance dans l'exhibition de l'anormalité. Dans un cas comme dans l'autre, il semble bien que « les "curiosités humaines" sortent lentement d'un univers de l'effroi et du miracle, du courroux divin et de la manifestation diabolique, pour venir jouer un rôle trouble, exercer une attraction ambiguë dans la sphère du divertissement[265] ».

Davantage encore que les asiles des XVIIe et XVIIIe siècles, les foires du XVIIIe et XIXe siècle proposent de faire un usage ludique de l'anormalité. Elles en font le « support essentiel de spectacles où s'expérimentent les premières formes de l'industrie moderne du divertissement de masse[266] ». La simple exposition de l'anormalité ne suffit pas – ou plus. Il faut la mettre en scène, « il faudra toujours aller plus loin dans l'ingéniosité, la fantaisie, pour rendre ces "monstres" intéressants et dignes de faire spectacle[267] ». Cette nouvelle modalité de visibilité de l'anormalité s'oppose non seulement à celles des exhibitions d'antan mais aussi aux zoos humains, autres lieux de mise en visibilité de l'anormalité à la même époque[268]. Au zoo, les visiteurs sont invités à venir regarder des corps qui restent immobiles, et à mesurer toute la distance qui les sépare d'eux. Dans cette exposition brute d'une anormalité raciale ou médicale parfois feinte (les personnes exposées ne sont parfois pas plus noires ou difformes que les spectateurs et spectatrices), le regard se veut toujours anthropologique ou ethnographique. À la foire, où les anormalités sont parfois tout autant simulées[269], les badauds sont incités à venir jouir d'un spectacle, et à

---

[264] Dans *La Foire Saint-Laurent,* Paris, A. Lemerre, 1878, Jean-Jacques Courtine a retrouvé celle annonçant son spectacle à Saint-Laurent en 1752 (*ibid.,* p. 504).

[265] *Ibid.,* p. 503.

[266] *Ibid.,* p. 211. Comme nous le verrons dans le deuxième chapitre, le *freak show* américain pousse cette logique encore plus loin.

[267] Agnès Curel, « Les mondes exotiques des baraques foraines : mettre le monde en spectacle dans les foires parisiennes au XIXe siècle », congrès de la Société des Études Romantiques et Dix-neuvièmistes (SERD) *Les mondes du spectacle*, 28, 29 et 20 janvier 2014. À paraître sur le site internet de la SERD.

[268] Sur la question des zoos humains voir Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, Éric Deroo et Sandrine Lemaire (dir.) *Zoo humains au temps des exhibitions humaines*, Paris, La Découverte, 2012 et Nicolas Bancel « À chacun son sauvage ? Genèse du zoo humain en Europe et aux États-Unis » dans Nathalie Coutelet et Isabelle Moindrot (dir.), *L'Altérité en spectacle. 1789-1918*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 21-33.

[269] « En effet, si l'on compte bien parmi les phénomènes exhibés des personnes que le corps médical nommerait de nos jours handicapées ou souffrant d'une difformité suite à une maladie, force est de constater, en étudiant les nombreux comptes rendus des foires parisiennes et en analysant les tracts conservés, que la plupart des anormalités présentées sur les estrades relevaient seulement d'une mise en scène – ce qui n'était d'ailleurs pas sans décevoir certains spectateurs » (Agnès Curel, « Le théâtre des monstres. Les exhibitions de phénomènes dans les foires du XIXe siècle : un exemple de spectacle marginalisé ? », *Horizons/Théâtre*, n°5, « Formes mineures et minoritaires dans les arts du spectacle », Sandrine Dubouilh et Pierre Katszewski (dir), Bordeaux, PUB, 2015, p. 78).

jouer avec une fiction[270]. En ce qu'elle est souvent sinon jouée du moins construite et inscrite dans un jeu de regards, la théâtralité de l'anormalité est tout aussi présente dans les zoos humains que dans les fêtes foraines. Dans le premier cas, elle y est effacée en raison du regard pseudo-scientifique qu'il s'agit de poser sur les corps exposés. Dans le second cas, elle est au contraire largement assumée au nom du plaisir du jeu et de l'imaginaire dont les phénomènes sont le support. Au XIXe siècle, entre les zoos humains et les fêtes foraines, la mise en visibilité de l'anormalité est donc intimement liée à la mise en visibilité – ou non – de sa théâtralité.

S'il a parfois été négligé par les chercheurs, le caractère théâtral des « spectacles de curiosités » forains a toujours été très affirmé[271]. Le statut des « spectacles des grands insensés » de Bicêtre est en revanche plus ambigu. Le témoignage de Mirabeau et la description de Foucault laissent cependant penser que le seul rôle qu'on faisait jouer aux fous était celui d'un animal, et qu'on le leur faisait jouer malgré eux dans une mise en scène qui n'avait nullement prétention à se présenter comme telle. En ce que la théâtralité de ces spectacles était manifestement atténuée, ils se rapprochaient davantage des exhibitions zoologiques que foraines.

Les fous n'étant plus donnés en spectacle dans les asiles, les foires qui commencent justement à s'installer tout près de ces lieux d'internement aux portes désormais closes, ont alors le monopole de la monstration de l'anormalité, presqu'exclusivement physique. Tout se passe donc comme si les personnes que l'on dirait aujourd'hui « en situation de handicap psychique ou mental » étaient soustraites au regard du public au moment où celles que l'on définirait comme « en situation de handicap physique » y étaient surexposées. Les exhibitions foraines de personnes difformes prennent-elles le relais des spectacles des insensés – en présentant l'anormalité selon les mêmes modalités – ou en déplacent-elles les enjeux ?

---

[270] Agnès Curel émet l'hypothèse selon laquelle certaines exhibitions foraines iraient jusqu'à se moquer des modalités de mise en visibilité de l'anormalité des zoos humains. À propos d'une exhibition, datant de novembre 1853, d'un saltimbanque grimé grossièrement en sauvage, elle écrit en effet : « l'entourloupe est grossière, et sans doute facilement décelable chez les spectateurs. Il s'agit bien alors de jouer autour de clichés exotiques et racistes : mais la théâtralité est évidente et le trucage si décelable que l'exhibition tient du gag. Peut-être pour mieux se moquer des spectacles à vocation prétendument ethnographiques, et qui étaient bien souvent tout autant artificiels ? » (« Les mondes exotiques des baraques foraines : mettre le monde en spectacle dans les foires parisiennes au XIXe siècle », *op. cit.*)

[271] C'est précisément cette théâtralité des « spectacles de curiosités » que les recherches d'Agnès Curel s'attachent à montrer, alors même qu'elle est moins flagrante que celle des *freak shows,* véritable jalon de l'industrie du divertissement américain, comme nous le verrons dans le deuxième chapitre.

1.1.3. Pratiques théâtrales dans les lieux d'internement

Le passage de l'expérience cosmico-tragique de la folie à son expérience critique n'a pas seulement bouleversé les modalités de mise en visibilité de l'anormalité dans l'espace social, il a également entraîné une évolution de l'utilisation du théâtre dans les lieux d'enfermement. Alors que les institutions médico-sanitaires fondées avant la Révolution française se servent encore du principe d'illusion mimétique pour tenter de guérir les fous de leur folie, les établissements répressifs du XVIIIe siècle empruntent au théâtre ses dispositifs de jeux de regards afin de surveiller les internés. Ce n'est donc pas la cure, la surveillance ou la punition de la folie en tant que telles qui nous intéressent, mais le fait que celles-ci passent par une certaine mise en acte et mise en scène des « fous », qui accompagne un changement de sensibilité à leur égard.

1.1.3.1. Le spectacle à destination des fous de l'Hôtel-Dieu

Si, au XVIIIe siècle, la majorité des fous sont internés dans des structures correctionnaires, Foucault note que « dans certains hôpitaux, les fous ont une place réservée, qui leur assure un statut quasi-médical[272] ». Alors qu'à Bicêtre on se contente d'exposer la folie dans le cadre des *spectacles des grands insensés,* à l'Hôtel-Dieu (où « il y a moins de 80 fous[273] »), on tente de la guérir par des *spectacles à destination des fous.* Ce que Foucault nomme « la réalisation théâtrale[274] », et plus précisément son pouvoir d'illusion mimétique[275], peut avoir des vertus thérapeutiques dans la mesure où l'imagination est considérée comme le foyer principal de la folie.

> L'opération thérapeutique se joue tout entière dans l'espace de l'imagination ; il s'agit d'une complicité de l'irréel avec lui-même ; l'imaginaire doit entrer dans son propre jeu, susciter volontairement de nouvelles images, délirer dans la ligne du délire, et sans opposition ni confrontation, sans même de dialectique visible, paradoxalement guérir[276].

Le fou, victime des délires de son imagination, confond, sans même s'en rendre compte, rêve et réalité. Les raisonnements logiques sont impuissants à le ramener à la raison. Les médecins ont alors recours à la réalisation théâtrale, qui prend l'aspect d'un rêve pour mieux ramener le fou à la réalité. « La cure par

---

[272] Michel Foucault, *op. cit.,* p. 127.
[273] *Ibid.,* p. 131.
[274] *Ibid.,* p. 350.
[275] « L'illusion peut guérir de l'illusoire – alors que seule la raison peut libérer du déraisonnable » (*ibid.,* p. 351).
[276] *Ibid.,* p. 350.

la "réalisation théâtrale"[277] » est composée de deux étapes qui débouchent sur une crise théâtrale et donc thérapeutique. Le premier temps est celui de « la réalisation dans l'image[278] ». Il s'agit d'« intégrer l'irréalité de l'image dans la vérité perceptive, sans que celle-ci n'ait l'air de contredire, ou même de contester celle-là[279] ». Le second temps est celui de la « contin[uité du] discours délirant[280] », c'est-à-dire « le discours réel et perceptif qui prolonge le langage délirant des images [et qui] doit […], sans échapper aux lois de ce dernier, ni sortir de sa souveraineté, exercer par rapport à lui une fonction positive ; il le resserre autour de ce qu'il a d'essentiel ; s'il le réalise au risque de le confirmer, c'est pour le dramatiser[281] ». Dans la cure par la réalisation théâtrale, le délire du fou permet de nouer les fils d'un nœud dramatique qui va se résoudre en une crise à la fois dramatique et médicale. Le délire devient un drame à jouer, en respectant au pied de la lettre les instructions de l'auteur qu'est le fou. Les membres du personnel soignant de l'Hôtel-Dieu, ou les comédiens à qui ils font parfois appel, interprètent les rôles dans lesquels le délire du fou les distribue, et exécutent scrupuleusement les actions qui y sont associées. Ce ne sont pas les interprètes mais l'auteur, devenu spectateur, qui prend de la distance par rapport au drame. Il n'est pas question de mettre en scène le délire du fou en insistant sur son absurdité pour inciter celui-ci à la percevoir. Il est question de ramener de fou à la raison en intégrant sa logique irrationnelle afin de l'en faire sortir. Le fou ne peut extérioriser son délire que parce que les interprètes l'ont eux-mêmes intériorisé. Ces deux premières étapes débouchent sur une crise bénéfique en ce qu'elle est « confrontation de l'insensé avec son propre sens, de la raison avec la déraison, de la ruse lucide de l'homme avec l'aveuglement de l'aliéné, une crise qui marque le point où l'illusion, retournée contre elle-même, va s'ouvrir sur l'éblouissement de la vérité[282] ». Foucault cite plusieurs cas de guérison : une mélancolique qui se croyait damnée à qui on a fait apparaître un ange pour lui annoncer que ses fautes étaient toutes pardonnées[283], un homme qui se croyait mort et qui refusait de s'alimenter au chevet de qui une troupe d'acteurs déguisés en morts est venue manger et boire, lui assurant que tous les défunts faisaient de même[284], un malade persuadé d'avoir un animal dans le ventre qu'on a fait semblant de retirer et de jeter dans un bassin[285], un mélancolique qui croyait ne plus avoir de tête jusqu'à ce que son médecin lui place sur la tête une boule de plomb[286].

La cure par la réalisation théâtrale consiste donc dans l'organisation d'une représentation théâtrale pour un fou, qui en constitue le seul public, et qui est

[277] *Ibid.,* p. 351.
[278] *Id.*
[279] *Id.*
[280] *Id.*
[281] *Ibid.,* p. 351-352.
[282] *Ibid.,* p. 352.
[283] *Ibid.,* p. 351.
[284] *Ibid.,* p. 352.
[285] *Ibid.,* p. 352-353.
[286] *Ibid.,* p. 353.

parfois impliqué dans le spectacle. En mettant en scène non pas le fou lui-même mais son délire, cette « imagination à mi-chemin de l'erreur et de la faute d'une part, et des perturbations du corps, de l'autre[287] », la cure par la réalisation théâtrale rend possible une éventuelle guérison. L'illusion dramatique prend le relais du délire et, poussée dans ses retranchements les plus extrêmes, permet paradoxalement de ramener le fou à la réalité. Le processus de guérison est enclenché à partir du moment où cet unique spectateur devient acteur, lorsqu'il dialogue avec l'ange venu lui pardonner ses pêchés, qu'il mange avec des comédiens incarnant des défunts, qu'il accepte qu'on lui retire l'animal soi-disant logé dans ses intestins ou qu'on entre en contact avec une partie de son corps qu'il pensait inexistante. Il ne s'agit pas de mettre le fou en scène mais de lui représenter très concrètement sa folie, pour lui permettre de s'en libérer. La cure par la réalisation théâtrale est ainsi proche de la tragédie dont Aristote dit qu'« en représentant la pitié et la terreur, elle réalise une épuration [*katharsis*] de ce genre d'émotions[288] ». Au premier siècle avant Jésus Christ, Aristote utilise un terme médical (*katharsis,* que Michel Magnien traduit par « purgation » et Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot par « épuration ») pour décrire les effets de la tragédie sur le spectateur de théâtre. Au XVIIIe siècle, le théâtre est utilisé pour soigner les fous.

Suite au regroupement de tous les fous dans le même lieu d'internement, leur prise en charge évolue, ainsi que la façon dont le théâtre s'inscrit dans les nouvelles méthodes de guérison. Ce n'est plus la dimension cathartique de la tragédie qui est mise à profit, mais plutôt la dimension morale et didactique de la comédie. À l'Hôtel-Dieu, le fou se purgeait de son délire en en voyant le drame fidèlement représenté sous ses yeux. À Bicêtre, il cherche à prendre de la distance avec les autres personnages de fous désormais offerts à son regard, en cessant de se comporter comme eux.

1.1.3.2. Le spectacle de la folie dans les asiles de Pinel et de Tuke

Comme nous l'avons vu, la Révolution française réserve aux fous un internement spécifique. En attendant la création d'hôpitaux spécialisés, la majorité d'entre eux sont envoyés à Bicêtre (pour les hommes) et à la Salpêtrière (pour les femmes). La fin du XVIIIe siècle est donc marquée par un mouvement d'« appropriation de tout le champ de l'internement par la folie, alors que toutes les autres figures de la déraison en ont été peu à peu libérées[289] ». Laissés seuls entre eux et libérés de leurs chaînes, les fous peuvent dorénavant circuler relativement librement au sein de ce qui reste néanmoins un espace

[287] *Ibid.,* p. 216.
[288] Aristote, *La Poétique*, traduit et présenté par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 2011, chapitre 6, p. 53.
[289] Michel Foucault, *op. cit.,* p. 457.

d'internement. Alors qu'à l'Hôtel-Dieu on tente encore de guérir le fou en lui montrant les erreurs de son imagination, à Bicêtre on attend de cette partielle libération du fou qu'elle mette fin aux délires de son imagination. « Plus l'homme est contraint, plus son imagination vagabonde ; plus strictes sont les règles auxquelles est soumis son corps, plus déréglés ses rêves et ses images[290] ». La fin du XVIIIe siècle est donc marquée par une véritable conversion dans la fonction de l'internement : ce n'est plus la folie elle-même mais l'oppression exercée sur les fous qui est désormais responsable de leur fureur. Il ne s'agit donc plus, comme au milieu du XVIIIe siècle, de contrôler, voire de domestiquer, les fous mais d'octroyer à la folie un espace où elle peut s'exprimer librement. C'est finalement la liberté, en ce qu'elle « lie mieux l'imagination que les chaînes[291] », qui soigne la folie :

> Le pas essentiel est franchi : l'internement a pris ses lettres de noblesse médicale ; il est devenu lieu de guérison ; non plus ce en quoi la folie veillait et se conservait obscurément jusqu'à la mort, mais ce en quoi, par une sorte de mécanisme autochtone, elle est censée se supprimer d'elle-même[292].

Dans le cadre de cette réforme de la pratique de l'internement, les grilles ont été remplacées par un regard savant qui suffit à tenir l'objet d'étude à distance de celui qui l'étudie. « Le fou et le non-fou sont, à visage découvert, en présence l'un de l'autre. Entre eux, plus de distance, sauf celle que mesure immédiatement le regard[293] ». Selon Foucault, « pour être imperceptible, elle n'est sans doute que plus infranchissable[294] ». Dans l'espace de l'internement tel qu'il se met en place au XIXe siècle, la coprésence de fous et de non-fous n'est absolument pas synonyme d'un (véritable) rapprochement entre les deux. Cette pseudo-proximité n'a été rendue possible que par une conceptualisation (savante ou scientifique) de la folie qui va de pair avec une objectivation du fou :

> Si le nouvel espace de l'internement rapproche, au point de les unir en un séjour mixte, la folie et la raison, il établit entre elles une distance bien plus redoutable, un déséquilibre qui ne pourra plus être renversé ; aussi libre que soit la folie dans le monde que lui aménage l'homme raisonnable, aussi proche qu'elle soit de son esprit et de son cœur, elle ne sera jamais pour lui qu'un objet[295].

En arrivant à Bicêtre en 1793, c'est une autre fonction du spectacle que celle qui était pratiquée à l'Hôtel-Dieu que Pinel introduit dans l'espace de l'internement. Ce n'est plus un spectacle joué pour eux, mais le *spectacle de leur propre folie* – ce que Pinel appelle « la reconnaissance en miroir[296] » – qui met les fous sur la voie de la guérison. Enchaînés côte à côte dans le cadre de l'internement classique – ou en tout cas de son mythe –, chacun des fous

[290] *Ibid.*, p. 456.
[291] *Id.*
[292] *Ibid.*, p. 457.
[293] *Ibid.*, p. 463.
[294] *Id.*
[295] *Id.*
[296] *Ibid.*, p. 517.

pouvaient éventuellement regarder un spectacle qui lui était adressé, mais ils ne pouvaient pas se voir les uns les autres. Libérés de leurs chaînes par Pinel, ils peuvent s'observer entre eux. Ils deviennent à la fois acteurs de leur propre folie et spectateurs de la folie des autres. Pour Pinel, le fait de détecter des signes de folie chez autrui devrait permettre au fou de se rendre compte de la sienne :

> C'est donc dans le spectacle d'elle-même, comme déraison humiliée, que la folie pourra trouver son salut, lorsque, captivée dans la subjectivité absolue de son délire, elle en surprendra l'image dérisoire et objective dans le fou identique[297].

Si, dans la « réalisation théâtrale » comme dans la « reconnaissance en miroir », la théâtralité a une valeur éminemment thérapeutique, la folie n'étant plus pensée selon le même paradigme médical, la cure n'est plus appréhendée selon le même paradigme théâtral. Dans le premier cas, la folie étant un délire de l'imagination, l'illusion théâtrale n'est jamais brisée mais poussée jusqu'à la contradiction, moment de crise théâtrale et thérapeutique. Dans le second cas, la folie étant aliénation sociale, il n'est plus question de passer par une quelconque illusion théâtrale pour s'en défaire. Dans le cadre de la « reconnaissance en miroir », la frontière entre regardants et regardés est abolie et les acteurs jouent leurs propres rôles. Dans l'asile de Pinel, ce n'est plus l'illusion théâtrale mais le regard qui juge et objectivise, qui devient le principe actif d'une théâtralité pensée comme thérapeutique. On passe pour ainsi dire d'un modèle dramatique fondé sur une esthétique de la *catharsis* à un modèle épique construit sur une prise de distance critique. Lorsqu'on pensait que la folie était liée à un délire de l'imagination, c'était la liberté (certes enserrée dans l'espace clos de l'asile) qui était considérée comme l'agent thérapeutique de la pratique d'internement. Dans la nouvelle conception de la folie, comme aliénation de laquelle le fou doit être libéré, la pratique de l'internement est thérapeutique en ce que le fou, déchaîné, est laissé libre de ses actes qui sont pourtant sans cesse soumis au regard des autres. Le regard devient l'agent médical en ce qu'il déclencherait un certain processus de guérison. Par « la prise de conscience de sa culpabilité[298] », le regard doit permettre au fou de « revenir à sa conscience de sujet libre et responsable[299] ».

Pour que le fou puisse être considéré comme guéri, il faut que les stigmates de sa folie aient disparu et que seul subsiste le « type social[300] » auquel il appartenait avant d'être enchaîné, type social dans lequel il doit désormais être réintégré. Il s'agit pour lui de jouer la comédie, dans l'héritage de Molière chez qui les personnages éponymes de Magedlon et Cathos, d'Alceste, d'Harpagon et de Monsieur Jourdain sont avant tout des précieuses ridicules, un misanthrope, un avare et un bourgeois gentilhomme.

---

[297] *Ibid.*, p. 519.
[298] *Ibid.*, p. 505.
[299] *Id.*
[300] *Ibid.*, p. 419.

Le caractère théâtral des *tea parties* organisées à la Retraite – asile créé par Tuke en Angleterre (près de York) au moment où Pinel réformait Bicêtre puis la Salpêtrière et fondé sur un modèle similaire – est perceptible dans les propos de son concepteur, qui précise que les participants « revêtent leurs meilleurs *costumes*[301] » et que « cette *scène* suscite à la fois l'étonnement et une satisfaction bien touchante [302] ». Quant à Foucault, il note que chacun devait « *mimer* l'existence sociale dans toutes ses exigences formelles[303] », formule qui n'est pas sans renvoyer au *gestus* brechtien que Patrice Pavis définit comme « le rapport social que l'acteur établit entre son personnage et les autres » et qui « donne ainsi la clé des attitudes corporelles, des intonations et des expressions faciales, autrement dit du corps entier dans ses dimensions visuelle et vocale[304] ». Tout en participant à ces *tea parties*, les médecins doivent « épie[r] toute incongruité, tout désordre, toute maladresse où se trahirait la folie[305] ». Chargés de vérifier que les malades ne sortent pas du rôle social qui leur est attribué mais qu'ils ont perdu, les médecins sont eux-mêmes cantonnés à jouer leur propre rôle social. À la frontière du théâtre épique et du théâtre postdramatique, ces *tea parties* pourraient être définies comme des spectacles sans spectateurs dans lesquels les participants jouent pourtant un certain rôle. Leur théâtralité se situe entre celle des « réalisations théâtrales » de l'Hôtel-Dieu et celle de la « reconnaissance en miroir » de Bicêtre. Si elle rappelle le modèle rituel et festif du théâtre selon Rousseau[306], elle évoque surtout celle de la performance[307]. Le paradigme théâtral des *tea parties* organisées à la Retraite est celui de la « mise en scène de soi » et c'est la capacité à jouer « la normalité » c'est-à-dire le rôle social défini par les médecins qui a alors une valeur thérapeutique. « Les directeurs et les surveillants de la Retraite convient [...] régulièrement quelques malades à des "tea-parties"[308] » pour s'assurer de leur guérison.

La troisième partie de *Du bout des doigts,* roman de Sarah Waters dont l'action se déroule dans l'Angleterre victorienne, est à cet égard particulièrement intéressante à analyser. Victime d'une tromperie de la part de celui qu'elle croyait être son complice, Susan se retrouve internée en asile psychiatrique à la place de

---

[301] Samuel Tuke, *Description of the Retreat, an Institution near York for insane persons*, York, 1813, p. 178. Cité par Michel Foucault, *op. cit.,* p. 506.
[302] *Id.*
[303] Michel Foucault, *op. cit.,* p. 506.
[304] Patrice Pavis, « Le gestus brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine », *L'Annuaire théâtral,* n° 25, 1999, p. 95-115 : https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/1999-n25-annuaire3671/041380ar/ [en ligne, dernière consultation le 2 janvier 2018], p. 96.
[305] Michel Foucault, *op. cit.,* p. 506.
[306] « Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le Peuple, et vous aurez une fête. Faites mieux encore : donnez les spectateurs en spectacle ; rendez-les acteurs eux-mêmes ; faites que chacun se voie et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis. » (Jean-Jacques Rousseau*, Lettre à d'Alembert sur les spectacles.* 1758).
[307] Contrairement aux acteurs, les performers revendiquent le fait de ne pas jouer d'autre rôle que le leur, de ne pas incarner de personnages.
[308] Michel Foucault, *op. cit.,* p. 506.

celle qu'elle comptait y enfermer pour pouvoir bénéficier de ses biens : Maud Rivers. Elle a beau tâcher d'expliquer la situation à l'ensemble du personnel soignant (médecins comme infirmières) et clamer qu'elle n'est pas Maud Rivers, personne n'accorde de crédit à sa parole. Celle-ci est d'emblée disqualifiée par le fait que les proches de « Maud River » ont demandé son internement. « Vous n'êtes pas prête à reconnaître que vous êtes Maud Rivers. Ce n'est pas la même chose. Hein ? Quand vous aurez accepté de le reconnaître, notre tâche sera accomplie[309] », lui explique le docteur Christie. La mission de l'asile psychiatrique est donc de permettre à ceux qui sont internés de retrouver l'identité que la folie leur a fait perdre. Afin que Susan réintègre le type social qu'il croit être le sien, le docteur Christie lui enjoint d'écrire.

> - J'ai pas l'habitude de tenir des crayons, dis-je.
> Le Dr Christie hocha la tête.
> - Je crois que si. Allez, écrivez-moi une ligne sur ce papier.
> - Je peux pas.
> - Mais si, bien sûr que si vous le pouvez. Asseyez-vous comme il faut sur votre lit et posez le papier sur votre genou. Ce n'est pas à moi de vous apprendre comment on s'assied pour écrire, n'est-ce pas ? Maintenant écrivez votre nom. Cela, au moins, vous en êtes bien capable. Vous venez de nous le dire. Allez !
> J'hésitai un instant, puis m'exécutai. La mine du crayon déchira la feuille. Le Dr Christie me regarda faire. Lorsque j'en eus fini, il prit le papier pour le montrer au Dr Graves. Tous deux froncèrent le sourcil.
> - Vous avez écrit Susan, dit le Dr Christie. Pourquoi ?
> - C'est mon nom.
> - Vous l'avez mal écrit. Vous avez fait exprès ? Tenez, reprit-il en me rendant la feuille. Écrivez-moi une ligne, comme je vous l'ai demandé tout à l'heure.
> - Je peux pas. Je peux pas !
> - Mais si, vous le pouvez. Écrivez un seul mot, si vous préférez. Je vais vous le dicter. Écrivez : spatule.
> Je fis non de la tête
> - Allons, insista le médecin. Ce n'est pas un mot difficile. Et vous connaissez la première lettre, vous venez de l'écrire, tout le monde vous a vue.
> À nouveau je laissai passer un instant. Mais il me regardait si attentivement – et non seulement lui, mais le Dr Graves aussi, par-dessus son épaule, et les deux infirmières, voire Mme Price et Mlle Wilson qui penchaient la tête l'une et l'autre pour me voir m'exécuter – que je finis par tracer un S. Pour les lettres suivantes, je m'en remis au hasard. Le mot n'en finissait pas, et les lettres devenaient de plus en plus grandes à mesure que j'avançais.
> - Vous appuyez trop, dit le Dr Christie.
> - Ah bon ?
> - Vous le savez pertinemment. Et vos lettres sont brouillées et très mal formées. Celle-ci, qu'est-elle censée être ? Je crois bien que vous l'avez inventée de toutes pièces. Dois-je comprendre que votre oncle – un savant, si je ne me trompe ? – acceptait pareil travail de la part de celle qui lui servait d'assistante ?
> C'était l'instant que j'attendais. Un frisson parcourut tout mon être. Raffermissant ma voix de mon mieux, regardant le Dr Christie bien en face, je répondis enfin :

[309] Sarah Waters, *Du bout des doigts,* traduit de l'anglais par Erika Abrams, Paris, Éditions 10/18, 2016, p. 570. [*Fingersmith,* London, Virago, 2003].

> - J'ai pas un oncle au monde, moi. Vous voulez parler du vieux M. Lily. Sans doute que sa nièce, Maud, fait joliment ses lettres, mais, voyez-vous, elle c'est elle et moi c'est moi.
> Il se tapota le menton.
> - Et vous, vous êtes Susan Smith. Ou plutôt Tinder.
> - C'est ça, docteur, dis-je en frissonnant à nouveau.
> Il garda le silence. « Ça y est » pensais-je, tellement soulagée que je faillis m'évanouir. L'instant d'après cependant, le médecin s'adressa à son collègue en secouant la tête :
> - Tout y est. N'est-ce pas ? je crois bien que je n'ai jamais vu pareil cas d'école. L'hallucination affecte jusqu'aux facultés motrices. C'est par là que nous l'aurons. Il faudra étudier cela avant d'arrêter une démarche thérapeutique. Madame Rivers, mon crayon. S'il vous plait. Au revoir, Mesdames[310].

Tant qu'elle ne jouera pas le rôle de Maud Rivers, en adoptant le *gestus* lié à la condition sociale de celle qui était sa maitresse[311], Susan ne sera pas considérée comme guérie. Tout comportement trahissant, par exemple, une origine modeste, sera interprété comme un stigmate de maladie. La performativité est ainsi l'agent thérapeutique de l'asile imaginé par Sarah Waters[312], comme celui des asiles de Pinel et de Tuke. Le patient devient ce qu'il fait, il joue ce qui est considéré comme la normalité jusqu'à devenir normal.

Pour être à la base de l'organisation des asiles de Tuke et de Pinel, le regard n'a donc pas exactement la même fonction à la Retraite qu'à Bicêtre ou la Salpêtrière :

> À la Retraite, le fou était regardé, et se savait vu ; mais, à l'exception de ce regard direct, qui ne lui permettait en revanche de se saisir lui-même que de biais, la folie n'avait pas prise immédiate sur soi. Chez Pinel, au contraire, le regard ne jouera qu'à l'intérieur de l'espace défini par la folie, sans surface ni limites extérieures. Elle se verra elle-même, elle sera vue par elle-même — à la fois pur objet de spectacle et sujet absolu[313].

À la Retraite, chaque fou cherchait dans le regard des médecins la confirmation ou l'infirmation de sa propre folie. À Bicêtre, chacun est un contre-exemple pour l'autre.

Si Tuke et Pinel considèrent tous deux la folie comme une aliénation sociale, comme la dégénérescence d'un moi social qu'il s'agit alors de retrouver[314], leur recours à la théâtralité n'est pourtant pas du même ordre. Chez Tuke, ce « cérémoniel autour de ces conduites du regard[315] », qui cherche à « traquer le fou

---

[310] *Ibid.,* p. 582-584.
[311] Tel que définit par Brecht, le *gestus* « suppose […] un choix d'éléments organisés pour devenir signifiants, par exemple la formalisation des gestes en une gestuelle, si bien que le *gestus* va de pair avec la conscience du rôle joué par le comédien » (Jean-Pierre Sarrazac (dir.) *Lexique du drame moderne et contemporain,* Strasbourg, Circé, 2010, p. 95).
[312] Pour écrire son roman Sarah Water a consulté de nombreux ouvrages et notamment Marcia Hamilcar, *Legally Dead : Experiences During Seven Weeks' Detention in a Private Asylum,* Londres, 1910. (cf. note de l'auteur).
[313] Michel Foucault, *op. cit.,* p. 517.
[314] « La folie, maintenant, s'apparente à la déchéance sociale. » (*ibid.,* p. 515).
[315] *Ibid.,* p. 506.

dans les signes les moins sensibles de sa folie[316] » permet aux médecins de s'assurer de la guérison de leurs malades. Chez Pinel, le regard des fous les uns sur les autres permet d'amorcer un processus de guérison dont ils sont alors responsables. Alors que les *tea parties* apparaissent comme la validation d'un processus de guérison que Foucault ne mentionne pas, la « reconnaissance en miroir » permet un accès à la guérison par la reconnaissance de la culpabilité. Les *tea parties* ne sont qu'un moment et un élément du système mis en place par Tuke quand la « reconnaissance en miroir » est un système sur lequel est fondé l'ensemble du fonctionnement asilaire de Pinel. C'est bien parce que « la folie est appelée sans répit à se juger elle-même[317] », parce qu'« elle est à chaque instant […] jugée non par une conscience morale ou scientifique, mais par une sorte de tribunal invisible qui siège en permanence[318] » que « l'asile dont rêve Pinel, et qu'il a en partie réalisé à Bicêtre, mais surtout à la Salpêtrière, est un microcosme judiciaire[319] ». Tout comportement non conforme à la règle instituée par l'asile y est une preuve à charge contre l'interné. Le moindre écart par rapport à la norme en vigueur trahit la non-intégration de cette norme et témoigne du fait que le fou n'a pas encore pris conscience de sa folie et n'en est donc pas encore guéri. Seule la spectacularisation de la folie permet la guérison du fou et l'émergence de la psychiatrie comme médecine des maladies mentales.

1.1.3.3. Les représentations théâtrales de Sade à Charenton

Le 22 septembre 1797, soit quatre ans après que Pinel a pris ses fonctions à Bicêtre, Coulmier prend les siennes à Charenton. Ancien couvent des frères de la Charité, le bâtiment est destiné depuis 1797 au traitement des maladies mentales. « Toutes les dispositions s[ont] prises pour accueillir les aliénés des deux sexes et l'établissement [est] placé sous la surveillance immédiate du ministre de l'Intérieur ; la gestion en [est] confiée à M. de Coulmier[320] ». Il y entreprend rapidement des travaux de rénovation afin de mettre en place de nouvelles méthodes thérapeutiques dans lesquels le théâtre tient une place majeure[321]. Afin d'analyser le rôle majeur qu'a joué le marquis de Sade dans l'exécution de ce projet, nous nous référons à la biographie que Maurice Lever lui a consacrée : *Donatien Alphonse François, marquis de Sade*,. Nous verrons également

---

[316] *Id.*
[317] *Ibid.,* p. 519.
[318] *Id.*
[319] *Id.*
[320] Maurice Lever, *Donatien Alphonse François, marquis de Sade*, Paris, Fayard, 1991, p. 595.
[321] Maurice Lever note d'ailleurs que « ces progrès rapides et le nombre de guérisons constatées accroissent la réputation de l'établissement qui, de "refuge de foux" devient successivement "maison des insensés", puis "hospice de Charenton". » (*Ibid.*, p. 596-597).

que l'internement du marquis témoigne de l'ambiguïté du rapport que la société entretient avec la « folie » à l'aube du XIXe siècle.

Le 6 mars 1801, sous le consulat de Napoléon Bonaparte, une descente de police est organisée dans les bureaux de Nicolas Massé, éditeur du marquis de Sade, réputé pour ses écrits jugés amoraux, voire obscènes. Le 2 avril 1801 l'auteur de *Justine ou les Malheurs de la vertu,* de *La Philosophie dans le boudoir* et de *La Nouvelle Justine, suivi de* l'*Histoire de Juliette, sa sœur* est incarcéré sans avoir été jugé à Sainte-Pélagie – cloître reconverti, depuis 1793, en prison politique. Deux ans plus tard, suite à des plaintes du personnel de la prison[322], le marquis de Sade est envoyé à Bicêtre. Son séjour y fut pourtant de courte durée : moins d'un mois plus tard sa famille obtient son transfert à l'hospice de Charenton, considéré comme un lieu moins infamant. « Comme M. de Sade jouissait de toutes ses facultés mentales, on invoqua l'obsession sexuelle. "Cet homme incorrigible, écrivit [le préfet] Dubois, était dans un état perpétuel de démence libertine"[323] ». C'est en tant que « malade de la police[324] » que Sade est reçu à Charenton.

Ces passages d'un lieu d'internement à un autre témoignent de la porosité de la frontière entre le correctionnaire et le médical à une époque où la morale régit fortement la vie sociale. Le marquis de Sade peut être interné comme « fou » dans la mesure où, après la parenthèse qu'a représenté le Directoire, le Consulat renoue avec l'association, rendue possible depuis le « grand renfermement » de l'âge classique, entre « libertinage » et « folie ». Celui-ci est considéré à la fois comme une cause et comme un symptôme de celle-là. « Le sort des contestataires est réglé sans bruit, sans scandale, sans débat public ; on les décrète atteints d'aliénation mentale et on les enterre dans des asiles pour le restant de leurs jours[325] ». Selon Maurice Lever, c'est, certes, parce qu'il était l'auteur supposé de *Justine* – paru quatre ans plus ans – que les pouvoirs publics se sont occupés du cas du marquis de Sade, mais également parce qu'on lui attribuait (vraisemblablement à tort) un « petit roman à clef d'une extrême férocité conte Joséphine (*Zoloé*), Mme Tallien, dite "Notre-Dame de Thermidor" (*Laureda),* Mme Visconti, femme de diplomate italien, Bonaparte (*Orsec*, annagramme de Corse), Tallien (*Fessinot*) et Barras (*Sabar)*[326] », publié l'année même de son arrestation. Le biographe donne ensuite deux autres exemples d'hommes qui, ayant remis en cause l'autorité napoléonienne, furent déclarés fou et internés en asile : Désorgues, qui fut envoyé à Charenton pour un mauvais vers sur Napoléon et M. Laage que l'on conduisit à Bicêtre après qu'il ait défendu avec

[322] « Un jour de mars 1803, il entreprit de jeunes étourdits, coupables de désordre au Théâtre-Français, envoyés à Sainte-Pélagie pour quelques jours, et dont les chambres donnaient sur le même couloir que la sienne. Poussa-t-il ses propositions trop loin ? Se livra-t-il à des gestes indécents, à des attouchements, à des menaces ? On décida cette fois de le transférer à Bicêtre. » (*Ibid.*, p. 593).
[323] *Ibid.*, p. 595.
[324] *Ibid.*, p. 600.
[325] *Ibid.*, p. 588.
[326] *Ibid.*, p. 586-587.

trop d'ardeur l'un de ses compatriotes lors d'un procès. « Des centaines d'autres, connus et inconnus, iront rejoindre ceux-là dans des prisons rebaptisées asiles, sans qu'aucun aliéniste ait jamais décelé chez eux le moindre trouble. Le système répondait en somme à une logique simple, pour ne pas dire simpliste : il faut être fou pour ne pas aduler l'Empereur.[327] »

Dans la notice qu'il rédige, en 1835, à propos de la gestion de l'hospice sous Coulmier, l'aliéniste Esquirol « n'émet […] que des réserves mineures quant à la qualité des soins […][et] ses plus sévères critiques visent les installations, dont il dénonce l'incohérence, et les représentations théâtrales dont il redoute les effets [328] ». Maurice Lever cite également les notes prises par le docteur Ramon lorsqu'il travaillait à Charenton :

> Des réunions, des bals, des concerts, des représentations théâtrales furent organisés. […] Ce n'étaient que festins, bals, concerts, représentations scéniques auxquels étaient invités un grand nombre d'étrangers, quelques hommes de lettres et beaucoup de célébrités théâtrales, prises surtout parmi les acteurs et les actrices des théâtres du boulevard[329].

Coulmier croit en effet aux vertus thérapeutiques des spectacles dans le traitement des affections mentales, conception qu'il partage avec son médecin-chef Gastaldy :

> Nous cherchions ensemble les moyens de […] dissiper [les malades] par des jeux innocents, les concerts, la danse, des comédies dont les rôles étaient remplis par des malades, ce qui excitaient entre eux une véritable émulation, par le désir d'en faire autant, de recevoir les mêmes applaudissements que leurs compagnons d'infortune. Ces occupations le tenaient en activité, éloignaient les idées mélancoliques, source trop commune du délire. […] Ce traitement moral, approuvé par les personnes les plus respectables, par des étrangers qui sollicitaient avec empressement des billets d'entrée pour être témoins de l'influence des arts sur le moral comme sur le physique, était parvenu à établir une réputation à Charenton[330]

À Charenton, il ne s'agit pas, comme dans le cas des « cures par la réalisation théâtrale » de l'Hôtel Dieu, de jouer des spectacles au chevet des malades dans l'espoir de les guérir de leur délire. Il n'est pas non plus question, comme à Bicêtre sous Pinel, de donner la folie de chacun en spectacle aux autres afin de provoquer une prise de conscience de leur état de la part des aliénés. Dans l'hospice de Coulmier les interné.e.s jouent des spectacles devant un public extérieur, caution de la valeur thérapeutique de la démarche. Seule la présence de personnes étrangères – qui ne soient ni d'autres malades ni des membres du personnel de l'établissement – peut provoquer chez les patient.e.s comédien.ne.s

---

[327] *Idib.,* p. 589.
[328] *Ibid.*, p. 599.
[329] L.-J. Ramon, *Notes sur Monsieur de Sade,* dans *Cahier personnel* du marquis de Sade, textes inédites, établis, préfacés et annotés par Gilbert Lely, Paris, Corréa, 1953, p. 118-121 (cité par Maurice Lever, *ibid.,* p. 600).
[330] François Simonet de Coulmier, *Précis sur la maison de santé de Charenton*, mémoire justificatif demeuré inédit à ce jour, cité par Maurice Lever, *ibid.,* p. 607.

cette « émulation » nécessaire au « traitement moral », cette envie de se dépasser. D'après Coulmier, c'est pour la valeur thérapeutique de ces représentations théâtrales que spectateurs et spectatrices se presseraient à Charenton : chacun.e voudrait constater par lui ou elle-même les effets bénéfiques de la pratique théâtrale sur les malades concerné.e.s, voir à quel point elle les met en mouvement, leur redonne de l'énergie, voire le goût de vivre.

En 1804, la conviction du directeur de Charenton que la pratique théâtrale peut contribuer à guérir ses patient.e.s rencontre le goût pour le théâtre de son nouvel interné : le marquis de Sade. Dans *La Fête de l'amitié*, seule pièce écrite par Sade lors de son séjour à Charenton qui nous soit parvenue, celui-ci rend hommage au « traitement moral » prôné par Coulmier. À propos d'un lieu tenu par un certain M. de Meilcour (anagramme de M. de Coulmier), le personnage d'Orphanis déclare : « j'y restais trois mois, et le consolateur aimable que j'y trouvais employant avec moi les moyens sages qui agissent plutôt sur le moral que sur le physique, ma santé fut incessamment rétablie[331] ». Pour mettre à l'épreuve ses conceptions sur les vertus thérapeutiques de l'art dramatique, Coulmier fait construire un véritable théâtre dans l'enceinte de l'hospice[332] et promeut le marquis au rang non pas de simple organisateur mais bel et bien de directeur artistique de ces spectacles, « à la fois auteur, acteur, chef de troupe, metteur en scène, décorateur et "attaché de presse"[333] ». Citée par Maurice Lever, la lettre que le marquis écrit à Louise Cochelet, « dame d'atour de la reine Hortense », en mai 1810 est emblématique de l'ambiguïté du statut qu'il conférait à ces événements :

> L'intérêt que vous avez paru prendre aux récréations dramatiques des pensionnaires de ma maison me fait une loi de vous offrir des billets à chacune de leurs représentations.
> Des spectatrices telles que vous, Madame, sont d'une si grande puissance sur leur amour-propre qu'ils trouvent, rien que dans l'espoir de vous posséder et de vous plaire, tout ce qui doit exalter leur imagination et nourrir leur talent.
> Ils donnent, lundi prochain 28 du courant, *l'Esprit de contradiction, Marton et Frontin* et *Les Deux Savoyards*[334]

En appelant « récréations dramatiques des pensionnaires » les spectacles qu'il monte à Charenton, Sade laisse entendre que ceux-ci sont interprétés

---

[331] *Ibid.,* p. 610.
[332] « Sur les indications du marquis, Coulmier fit donc construire juste au-dessus de la salle réservée aux femmes, un véritable théâtre, avec un plateau, des coulisses, des loges, une fosse d'orchestre, un parterre. En face de la scène, en saillie au-dessus du public se dressait la loge d'apparat, réservée au directeur et à ses invités. De chaque côté de cette loge s'élevaient des gradins destinés à recevoir une vingtaine d'hommes, et de l'autre une égale quantité de femmes, tous malades mentaux, choisis parmi les moins agités. Mme Quesnet à elle seule disposait d'une loge de sept places. Les reste de la salle pouvait recevoir environ deux cents spectateurs, exclusivement recrutés sur invitation. Les premières représentations commencèrent dès le début de l'année 1805. » (*ibid*., p. 608).
[333] *Ibid.,* p. 607-608.
[334] *Ibid.,* p. 608-609.

exclusivement par des patient.e.s de l'asile, dans le cadre de la démarche thérapeutique prôné par Coulmier, pour laquelle la présence de public extérieur s'avère indispensable. La formule « l'espoir de vous posséder et de vous plaire » est pourtant ambiguë, surtout lorsque que l'on sait que le marquis avait pour habitude de prolonger la soirée des plus jolies spectatrices en les invitant à dîner. Sous couverts de rendre compte des désirs des patients, ce sont (évidemment) les siens que le marquis exprime. Quant à l'expression « pensionnaire de ma maison », Maurice Lever remarque fort justement : « ne dirait-on pas qu'il parle de son château de La Coste et des comédiens qu'il engageait autrefois pour divertir la compagnie ? [335] ». Dans sa rédaction même, cette lettre témoigne clairement que le marquis considère les spectacles de Charenton comme des événements mondains.

Notons également que « la distribution des pièces comportait en général un petit nombre d'aliénés [et que] les autres rôles étaient tenus soit par des comédiens professionnels, soit par des amateurs avertis, tel M. de Sade en personne ou Marie-Constance Quesnet, qui avait jadis exercé ce métier sur les théâtres de Paris ». Certes, ce n'est pas parce que les comédien.ne.s en scène ne sont pas tou.t.e.s des patient.e.s que le spectacle en question ne peut pas avoir une visée thérapeutique. Il est néanmoins possible de se demander si ce n'était pas ces « vedettes », qu'il faisait diriger par une professionnelle, « Mme Saint-Aubin, de l'Opéra comique[336] », que le marquis de Sade cherchait à attirer à lui et que les spectateurs et les spectatrices venaient voir à Charenton. L'exemple de Trénitz contribue également à jeter le soupçon sur l'objectif purement thérapeutique de ces spectacles, revendiqué par Coulmier et le marquis. Trénitz était un danseur réputé pour sa grâce et la perfection de ses mouvements. À la suite d'une contrariété amoureuse il tomba dans un délire de grandeur tel qu'il se prenait tantôt pour un riche seigneur, tantôt pour l'Empereur lui-même. Il fut donc interné à Charenton. Lorsque Sade commença à y monter des spectacles, il tint absolument à ce que celui qui fut autrefois célèbre dans tout Paris fasse partie de la distribution. Pour parvenir à ses fins, il exploita le délire de grandeur de Trénitz, le saluant du nom de Prince et lui donnant un habit brodé, tant et si bien que « Trénitz, enchanté, fit tout ce qu'on désirait de lui et dansa avec une grâce et une légèreté qui attitrèrent des applaudissements extraordinaires[337] ». Une fois le spectacle terminé, lorsqu'il dut ôter ses habits de gala et retourner dans sa petite cellule, Trénitz fut pris d'un accès de fureur inédit. « Depuis cette époque, son agitation a été beaucoup plus grande, son délire, plus continuel, et, s'il eût pu rester chez lui quelque chance de guérison, l'exaspération qu'on lui a causée dans cette circonstance les aurait totalement détruites[338] ». Pour Trénitz, la soirée

[335] *Ibid.*, p. 609.
[336] *Ibid.*, p. 608.
[337] *Ibid.,* p. 612.
[338] Maurice Lever citant Hypplyte de Colins, *ibid.,* p. 612.

théâtrale orchestrée par le marquis de Sade fut une expérience traumatisante dont il ne se remit jamais.

Le récit que fait de Mademoiselle Flore, artiste débutante au théâtre des Variétés, d'une soirée passée à Charenton nous permet d'avoir une idée des raisons pour lesquelles les parisien.ne.s s'y déplaçaient en nombre. Elle raconte ainsi :

> Mlle Saint Aubin venait de partir pour Charenton avec quelques intimes. Ils allaient voir jouer la comédie par des fous. Je me remis en route avec Joly, et nous arrivâmes à Charenton presqu'en même temps qu'eux. Je ne pouvais pas croire que les fous fussent capables de s'exercer dans un art qui demande tant d'étude et de travail, même de la part de ceux qui ont de la raison. Mais on m'apprit que cette façon de les occuper, de les distraire de leurs manies en leur faisant porter leurs idées et leur attention sur des objets amusants, était un moyen curatif employé souvent avec succès. S'il n'avait pas toujours de résultats complets, il avait l'avantage de leur procurer quelques moments de plaisir et de faire diversion à leur état habituel. [… Le rôle d'Éraste était rempli par un jeune homme d'une physionomie très intéressante ; il était devenu, à ce qu'on m'a dit, fou par amour, après avoir perdu, par un accident subit, une jeune personne qu'il devait épouser. […] La petite scène de Mascarille fut jouée très gaiment par un autre fou, dont le nom a été célèbre dans les lettres et au théâtre. […] Ce pauvre jeune homme avait la folie de se croire un grand peintre. Il dessinait sur un carré de papier, des maisons, des arbres et des bonshommes, et il envoyait ses tableaux à madame Saint-Aubin et lui demandait 40 000 francs […] On terminait le spectacle par le joli opéra-comique des *Deux petits savoyards*, qui devait amener le divertissement. Madame Saint Aubin s'était donné la peine de le faire répéter. La pièce fut jouée d'une manière très agréable, mais les honneurs furent pour une charmante personne, folle cependant, une jeune Espagnole nommée mademoiselle Urbistondos. C'était une brune ravissante, aux cheveux noirs d'ébène, aux grands yeux fendus en amande, à la physionomie mélancolique[339].

Venue à Charenton dans l'espoir d'y rencontrer Mme de Saint Aubin, la jeune comédienne s'intéresse finalement de près à la « comédie jouée par des fous » qui y est présentée ce soir-là. L'expression employée par la jeune fille résume l'ambiguïté de sa réception du spectacle. Sur scène elle voit des comédien.ne.s mais aussi, et avant tout, des fous. Si elle formule quelques remarques sur le jeu des acteurs et des actrices en scène, elle cherche sans cesse à repérer qui, parmi elles et eux, est fou et ne peut s'empêcher de mentionner les raisons et les manifestations de leur folie, ses causes et ses symptômes. Elle appréhende le spectacle comme une proposition artistique et non comme une démonstration de l'efficacité de méthode thérapeutique de Coulmier, dont elle est par ailleurs informée. Elle s'intéresse pourtant moins aux compétences artistiques des comédien.ne.s en scène qu'aux éventuels stigmates de leur folie. Sans doute est-ce parce qu'elle est tiraillée entre deux référentiels contradictoires qu'elle est

[339] *Mémoire de Mlle Flore, artiste au théâtre des Variétés,* Paris, Comptoir des Imprimeurs-unis, 1845, t. II, chap VI, p. 172-184, cité par Maurice Lever, *ibid.* p. 617-618.

« sortie de cette comédie de fous avec un serrement de cœur et [qu]'il [lui] en est toujours resté une impression pénible[340] »

En transformant en événements mondains des spectacles censés être avant tout thérapeutiques[341], le marquis de Sade cherchait manifestement à retrouver, dans l'enceinte de l'hospice, la condition sociale et la réputation dont il jouissait avant son internement. À en croire les propos de Mademoiselle Flore, cet objectif a manifestement été atteint :

> Cet homme, que je regardai comme une espèce de curiosité, comme un de ces êtres monstrueux que l'on fait voir dans des cages, était le trop fameux marquis de Sade, auteur de plusieurs livres qu'il est impossible de nommer et dont le titre seul est une insulte au goût et aux mœurs […] Il semblait que sa figure fut l'enseigne de son esprit et de son caractère[342].

Au-delà des interné.e.s qu'il met en scène, c'est Sade lui-même que le public vient voir à Charenton. Lorsqu'il se présente sur scène face à elles et eux, les spectateurs et spectatrices cherche à repérer les symptômes cette « démence libertine[343] » pour laquelle il a été enfermé. Ainsi, alors qu'étaient mises en avant les vertus thérapeutiques des représentations théâtrales organisées à Charenton, le regard qu'y posaient les personnalités invitées à y assister était finalement assez proche de celui des badauds des exhibitions foraines.

1.1.3.4. Les leçons de Charcot à la Salpêtrière

Lorsque, en novembre 1861, Jean-Martin Charcot est nommé chef de service à la Salpêtrière, les modalités de mise en visibilité de la folie sont de nouveau bouleversées. Il procède très rapidement aux premiers recensements systématiques des patientes dans le cadre de son « musée pathologique vivant ». Une séquence du film *Augustine*[344], réalisé par Alice Winocour met en scène cette pratique qui consiste à répertorier et à classer les malades et leurs symptômes. Peu de temps après son arrivée à la Salpêtrière[345], la jeune Augustine est conduite dans une salle où le docteur Charcot examine les malades les unes après les autres, face à un petit groupe de médecins dont l'un rappelle les symptômes antérieurs et note scrupuleusement les nouveaux tandis qu'un autre prend des

---

[340] *Id.*
[341] Coulmier lui-même n'envisageait vraisemblablement pas ces spectacles comme exclusivement thérapeutiques : « Les deux hommes avaient en commun le goût des femmes et du libertinage, un net penchant au plaisir et une passion immodérée du théâtre comme de tout ce qui s'y rapporte : danse, bals, spectacles en touts genres. Sans oublier les comédiennes et les soupers fins. » (Maurice Lever, *ibid.,* p. 600).
[342] *Mémoire de Mlle Flore, artiste au théâtre des Variétés, id.*
[343] Selon l'expression du préfet Dubois rapporté par Maurice Lever, *ibid.,* p. 595.
[344] Alice Winocour, *Augustine*, 2012.
[345] Au minutage 13 minutes 30 environ.

photographies des cas[346]. Ces clichés d'hystériques ont été regroupés dans *L'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, édité en 1878[347] ou publiés dans la presse[348].

La carrière de médecin de Charcot est ensuite marquée par la spectacularisation de l'hystérie afin d'en démontrer l'étiologie traumatique – ce qui permettra à ses successeurs de mettre des outils théâtraux au service de la guérison du patient. Dès 1866, Charcot donne des « leçons », composées d'un cours magistral le vendredi et d'une formation clinique le mardi. D'abord réservées aux étudiants, celles-ci sont ouvertes au public dès 1879. Le tableau *Une leçon clinique à la Salpêtrière*[349], peinture à l'huile d'André Bouillet – présenté au Salon de 1887 et aujourd'hui exposé dans un couloir de l'Université de Médecine Paris Descartes – permet de se faire une idée de la façon dont se déroulaient ces leçons. Ce tableau représente le docteur Charcot, assisté de Joseph Babinski, d'une infirmière (Mlle Écary) et d'une surveillante (Marguerite Bottard) en train de provoquer une « névrose expérimentale » chez sa patiente Blanche Wittman, devant une trentaine d'hommes, parmi lesquels se trouvent des médecins (Georges Gilles de la Tourette, Paul Richer et Pierre Marie) ou des étudiants en médecine (Jean-Baptiste Charcot), l'administrateur de la Salpêtrière (Léon Le Bas) et celui de la Comédie-Française (Jules Clarétie, par ailleurs journaliste et auteur). Au-delà de la séparation très nette entre les regardés et les regardants, entre ceux qui se présentent alors comme des spectateurs et les protagonistes, la façon dont se déroulaient ces leçons accentue leur aspect éminemment théâtral. Le docteur Charcot se servait notamment de l'hypnose pour provoquer une crise chez une patiente alors dans un état stable. Sous la contrainte, celle-ci se mettait à jouer le

---

[346] UNE INFIRMIERE : Suivantes, doucement. Allez-vous mettre là. / *Charcot est en train d'examiner une patiente, devant une table de médecins.* / CHARCOT, *à la patiente* : Qu'est-ce que tu regardes ? / LA PATIENTE : Il est là. / CHARCOT : Elle a ça depuis quand ? / UN MEDECIN : Depuis environ un mois. / CHARCOT : Pourquoi ça n'a pas été noté ? / UN MEDECIN : Pardon, professeur, je vais le faire tout de suite. / CHARCOT : Bien. Monsieur Verdan, vous prendrez une photographie. Cas suivant. / L'INFIRMIERE, *en rhabillant la patiente* : Allez, viens. / CHARCOT : Cas suivant. / UN MEDECIN : Lit 714 : Blanche. À 16 ans elle a été violée. À 12 ans, elle a été épouvantée par … / CHARCOT : C'est bon, c'est bon, Pierre. On connaît Blanche. *À la patiente :* À quand remonte ta dernière crise ? / BLANCHE : 2 semaines. / CHARCOT : Et depuis, rien ? *il l'examine* Ça te fait mal ? / BLANCHE: Oui / CHARCOT : Depuis quand ? / BLANCHE : Je sais pas. / CHARCOT : Respire. Encore. Respire. *À un médecin :* elle est atteinte de la poitrine, elle fera pas long feu. *À Blanche :* Tu peux te rhabiller. *Aux médecins :* Bien messieurs, c'est tout pour aujourd'hui. Nous continuerons demain. / UNE INFIRMIERE, *aux autres patientes* : Allez, tout le monde sort.

[347] *L'Iconographie photographique de la Salpêtrière,* Paris, Bibliothèque Charcot, Université Pierre et Marie Curie, 1878. Voir par exemple la figure 3 intitulée « Catalepsie » de l'article de Rae Beth Gordon « Entre Charcot et Darwin. Le caf' conc' et le music-hall parisiens (1875-1908) », dans Nathalie Coutelet et Isabelle Moindrot (dir.), *op. cit.*, p. 206.

[348] Le 5 juillet 1903, *Le Courrier français* publie la photographie d'une jeune femme prise par Daniel Sternheier sous le titre « Le Nervosisme » (figure 2 de l'article de Rae Beth Gordon, *id.).*

[349] Une photographie du tabeau est disponible sur https://www.photo.rmn.fr/archive/16-530322-2C6NU0A4TQING.html [en ligne, dernière consultation le 21 janvier 2018].

rôle qu'elle endossait parfois de façon non contrôlée et involontaire : celui de l'hystérique. Pour qu'il puisse jouer son rôle de médecin, Charcot la sommait de jouer son rôle de malade. La séquence du film d'Alice Winocour consacrée à la première leçon de Charcot à laquelle participe Augustine montre clairement cette théâtralité. Le premier plan de cette séquence montre la préparation effectuée en amont de la leçon. Afin qu'Augustine soit présentable, deux infirmières lui brossent les ongles, lui frottent et lui talquent la peau et lui mettent son costume de scène : une robe et un chapeau à plumes, dont on comprendra par la suite qu'il sert à rendre d'autant plus visibles les secousses qui agitent son corps au moment du déclenchement de la crise[350]. Au plan suivant, Augustine apparaît clairement comme une comédienne sur le point d'entrer en scène : cachée derrière un rideau, elle regarde et écoute les hommes qui ont pris place dans la salle. Sur l'injonction de l'infirmière qui lui ouvre le passage, elle pénètre dans la pièce. Le travail sur les décors[351], l'image[352] et les costumes[353] nous donne alors l'impression de pénétrer dans le tableau de Bouillet. On voit Augustine venir se placer devant les spectateurs, avant de voir la scène depuis son point de vue. En tant que bonne, personne ne lui prêtait la moindre attention ; en tant qu'hystérique, elle est au centre de tous les regards[354].

> Chers amis je vous remercie de votre présence aujourd'hui. La malade que vous allez voir aujourd'hui s'appelle Augustine. Augustine a dix-neuf ans, elle a des attaques d'hystérie depuis plusieurs mois et présente tous les symptômes de ce que l'on a décrit comme l'hystérie ovarienne. Vous remarquerez en premier lieu la paralysie de l'œil droit. C'est un beau spécimen de ce que l'on appelle le clin d'œil hystérique. C'est une paralysie permanente. Bien que les symptômes soient présents depuis plusieurs jours, nous n'avons pu trouver la moindre lésion organique. Comme toute hystérique, cette malade défie les lois de l'anatomie. Nous allons mettre Augustine sous hypnose et par l'hypnose nous allons reproduire cette crise telle que nous l'avons vue à l'état naturel pour mieux l'identifier, mieux l'observer et mieux en classifier les symptômes. Monsieur Verdan ici présent fera des photographies de la scène. Monsieur Bourneville, vous pouvez hypnotiser Augustine quand vous voulez [355].

---

[350] De la même manière, à la fin du film l'infirmière qui supervise l'habillage d'Augustine avant sa présentation devant les membres de l'Académie explique que les rubans de sa robe ne doivent pas être trop serrés pour que l'on puisse bien voir les mouvements, tandis qu'une autre lui explique qu'il va y avoir beaucoup de monde qui va venir la voir aujourd'hui (minutage 1 heure 18 environ).

[351] Décors de Georges Lechaptois.

[352] Image de Pascaline Chavanne.

[353] Costumes d'Arnaud de Moleron.

[354] La scène d'ouverture du film la montre en train de présenter du potage à des invités qui se servent sans lui prêter la moindre attention. Ils commencent à se rendre compte de sa présence en voyant que la main qui tient la carafe pour les servir de vin tremble énormément. Lorsque sa crise d'hystérie lui fait renverser la table et la jette au sol, tous les regards sont fixés sur elle. La connotation ouvertement sexuelle des gestes qu'elle fait et des cris qu'elle pousse à ce moment-là suscite un certain malaise chez les convives. Suite à cette crise, Augustine ne peut plus ouvrir son œil gauche. C'est donc à moitié aveugle qu'elle se rend à l'hôpital de la Salpêtrière où elle va être objet de tous les regards : des infirmières d'abord, des autres pensionnaires ensuite et du corps médical enfin.

[355] Le premier plan de cette séquence commence au minutage 31 minutes 07 environ.

Dans son discours introductif, Charcot insiste sur le paradoxe de la visibilité de l'hystérie. Ses manifestations sont plus ou moins visibles (la paralysie de l'œil droit est un stigmate de longue durée alors que les convulsions durent simplement le temps d'une crise) alors que ses origines ne le sont pas (il n'y a pas de lésion organique). En recréant artificiellement les origines non visibles de l'hystérie, il en déclenche les symptômes. Hypnotisée à l'aide d'un diapason et d'un miroir, Augustine commence par tomber en arrière avant d'être sujette à une crise particulièrement violente. Le montage en champ/contrechamp nous permet de voir les actions d'Augustine et les réactions des spectateurs. Elle commence par s'agiter doucement puis tombe de sa chaise, soumise à de véritables convulsions. À terre, elle se met à pousser des cris et des râles de plaisir tout en se masturbant. Le regard des différents membres du public – tous des hommes ayant au moins quinze ans de plus qu'elle – est ouvertement ambigu, entre étonnement, fascination et excitation. Une fois qu'Augustine s'est calmée, le docteur Charcot demande au personnel médical de la raccompagner. On voit alors les spectateurs applaudir, d'abord depuis le point de vue d'Augustine allongée sur un brancard puis depuis celui de Charcot resté debout, ce qui montre bien que ces applaudissements leur sont adressés à tous les deux.

Les leçons de Charcot à la Salpêtrière étaient donc un mélange d'expérimentation, de démonstration et de théâtralisation médicales au service de la science. Devant les membres de l'assistance, il recréait artificiellement les phases ou états de la crise hystérique. Pour reproduire un état léthargique, il suffit de presser les paupières du sujet, qui reste alors inerte tandis que le moindre contact entraîne une contracture. Lorsque le sujet rouvre les yeux, il se trouve en état cataleptique. Ses contractures peuvent alors être transférées dans n'importe quelle partie de son corps à condition d'y appliquer un aimant. Frictionner le sommet de son crâne permet de le faire passer dans un état somnambulique au cours duquel il parle et bouge normalement. Quand il se réveille, le sujet ne se souvient de rien.

> Ainsi la crise est complète, 1° période épileptoïde ; 2° période des grands mouvements ; 3° période des hallucinations avec attitudes passionnelles. Cela répond exactement à la description de ce que nous appellons « la grande attaque ». Ainsi voilà la grande attaque classique observée avec trois périodes caractéristiques, chez une malade qui n'a jamais fréquenté l'hôpital et qui n'a jamais été spectatrice d'une grande attaque hystérique[356].

Si le recours à l'hypnose a pu fasciner les bourgeois et les artistes, il a surtout permis à Charcot de démontrer que ce qu'on appelait à l'époque les paralysies hystériques n'étaient pas dues à une lésion organique, mais à ce qu'il a appelé une lésion dynamique fonctionnelle, qu'il recréait *via* l'hypnose. Dans le film d'Alice Winocour, la séquence du repas mondain chez les Charcot, au cours

[356] Jean-Martin Charcot, « Septième leçon » dans *Leçons du mardi à la Salpetrière, notes de cours de MM. Blin, Charcot et Colin*, Paris, Éditions Retz, 1974, p. 60.

duquel est évoquée la leçon mettant en scène Augustine, rend ces enjeux particulièrement sensibles :

> INVITE 1 : Vous savez que Charcot a une nouvelle malade ?
> VOISINE DE L'INVITE 1 : Oui je sais, mon mari m'a raconté.
> INVITE 2 : Vous y étiez ? D'habitude je n'en rate pas une mais je n'étais pas à Paris.
> INVITE 1 : Et bien vous n'avez pas de chance, cette fois-ci c'était particulièrement fascinant. Vous n'avez pas lu l'article d'Humbert ?
> INVITE 2 : Humbert a écrit sur elle ?
> INVITE 1 : Il la compare à Sarah Bernhardt.
> CONSTANCE CHARCOT : De qui parlez-vous ?
> INVITE 3 : De la nouvelle malade de votre mari.
> INVITE 1 : Augustine. Elle a tout ce qu'il faut là où il faut.
> INVITE 3 : Ça c'est sûr !
> INVITE 1 : Et ce qu'elle raconte n'est pas pour les enfants !
> CHARCOT , à son voisin : excusez-moi. À l'invité 1 : De qui parlez-vous ?
> INVITE 1 : De votre nouvelle protégée.
> CHARCOT : Mais vous parlez d'une malade. Nous ne sommes pas au cirque.
> INVITE 1 : Mais c'est bien vous qui déclenchez ces crises, non ?
> CHARCOT : Je déclenche ces crises pour étudier les symptômes, rien de plus. Vous pensez sérieusement que je peux créer des maladies ? Avez-vous déjà vu des gravures du XVIe siècle représentant des possédées ?
> INVITE 1 : Ce n'est pas la question …
> CHARCOT : Répondez-moi !
> INVITE 1 : Non.
> CHARCOT : Ces gravures montrent exactement la même chose que ce que nous pouvons voir à l'hôpital. Ces filles qu'on a brûlées pour sorcellerie pendant des siècles n'étaient que des malades. Moi je ne cherche qu'une chose : comprendre
> INVITE 2 : Mais justement, d'où vient cette maladie alors ?
> CHARCOT : Mon hypothèse c'est que son foyer se situe dans le cerveau, probablement une lésion, qui n'aura pas de trace matérielle.
> INVITE 2 : Et c'est irréparable ?
> CHARCOT : Dans certains cas, il suffit d'un choc émotionnel ou physique pour que la malade revienne à un état normal.
> INVITE 1 : Alors, si c'est le cerveau, pourquoi les délires de ces malades sont-ils toujours sexuels ? Pourquoi est-ce qu'il s'agit toujours de cela ?
> CHARCOT : Écoutez, tout cela n'a rien à voir avec la maladie. Il ne s'agit que de délires.
> CONSTANCE CHARCOT : Allons, assez parlé de médecine pour aujourd'hui…[357]

Pour Charcot, la théâtralisation de l'hystérie par le recours à l'hypnose est un moyen et non une fin. Alors que le critique Humbert analyse la crise déclenchée par Charcot sur Augustine comme « une succession de tableaux vivants qui a effacé en éclat et en force les plus sublimes efforts de l'art[358] », pour Charcot, elle n'est qu'une expérimentation médicale. Alors qu'Humbert déclare que « jamais aucun acteur, aucun peintre, jamais Rachel ou Sarah Bernhardt ne sont parvenus à cette puissance d'expression » e t considère donc Augustine

[357] Au minutage 37 minutes 50 environ.
[358] Au minutage 54 minutes 25 du film d'Alice Winocour, la femme de chambre de Constance Charcot lit à sa maitresse l'article d'Humbert dont il a été question au cours du dîner.

comme une grande actrice, elle n'est pour Charcot qu'une malade. Il milite justement pour que l'hystérie, autrefois considérée comme la manifestation d'un ordre supérieur malfaisant et maléfique, soit reconnue comme une véritable pathologie. En termes foucaldiens, il cherche à sortir de l'expérience cosmico-tragique de la folie pour passer à sa conscience critique[359]. L'hypnose permet à Charcot de dé montrer que l'hystérie est une dissociation liée à un choc traumatique, qui a endommagé non pas la chair mais le psychisme de la personne qui l'a subi.

Ce n'est pourtant pas pour mettre en valeur le talent théâtral de ses patientes, mais pour démonter et démontrer l'étiologie traumatique de l'hystérie que Charcot avait recours à l'hypnose. La guérison de la patiente lui importait finalement assez peu. Son but premier était de f aire progresser le savoir scientifique[360]. Cette opposition entre le désir de guérir d'Augustine et celui de Charcot de co mprendre traverse tout le film d'Alice Winocour. Alors que les membres de l 'Académie se sont déplacés pour venir assister à une de ses leçons[361], moment que Charcot attend depuis le début du film, Augustine, cette « malade bien exercée [qui] s'hypnotise très vite » refuse de « fixe[r] son attention sur un point en mouvement ». Contrairement à ce qui leur avait été annoncé, les spectateurs ne la voient pas « sous [leurs] yeux, tomber comme si elle était foudroyée ». Tel est le cas dans la mesure où Augustine est guérie : alors que Charcot, tentant de l'hypnotiser, la dérobe au regard des spectateurs, elle lui montre que sa main paralysée s'est remise à bouger, suite à une chute. Elle n'a donc plus besoin de lui tandis qu'il a encore besoin d'elle. Alors même qu'il annonçait avoir « apporté la preuve irréfutable que nos hystériques ne sont pas des sorcières, ni des simulatrices ni des menteuses, mais des véritables malades », Augustine simule une crise d'hystérie. Les regards qu'elle jette à Charcot pendant ses convulsions ne laissent aucun doute. Elle reproduit les « trois étapes bien nettes et bien séparées » annoncées en introduction, « la phase tonique, la phase clonique et enfin la phase terminale » pour permettre à Charcot d'obtenir les soutiens nécessaires pour continuer ses recherches, mais une fois la leçon terminée, elle s'enfuit de la Salpêtrière pour échapper à un destin d'animal de laboratoire[362].

Les découvertes de Charcot ont profondément bouleversé les rapports entre science, spectacle et folie. Elles ont ouvert la voie à la possible guérison de

---

[359] Dans *La foi qui guérit,* Félix Alcan Editeur, Paris, 1897, Charcot fournit des explications rationnelles à des guérisons jugées miraculeuses.

[360] L'apport scientifique des démonstrations cliniques de Charcot a notamment été sanctionné par la création, en 1882, de la première chaire au monde spécifiquement consacrée à la neurologie : la chaire des « maladies du système nerveux ».

[361] Au minutage 1 heure 21 environ.

[362] Quand Augustine refuse de coopérer, Charcot annonce aux membres de l'Académie que « les expériences qui sont faites sur les animaux, quand elles sont faites en public réussissent moins bien que dans les laboratoires. »

la folie notamment *via* des outils théâtraux mais également à sa théâtralisation en dehors de la sphère médicale.

Les successeurs de Charcot mettent l'hypnose non plus au seul service de la science mais également du soin, retrouvant ainsi le but que Canguilhem attribuera à la médecine[363]. Sigmund Freud[364] et Josef Breuer se servent de l'hypnose pour permettre à leurs patients de revivre leurs souvenirs traumatiques afin de s'en libérer. De purement expérimentale, l'hypnose devient thérapeutique. Reprenant le vocabulaire aristotélicien, Josef Breuer parle ainsi de « cure cathartique ». Pour Aristote, le spectateur de théâtre se purge de ses mauvaises passions, en les voyant représentées sur scène et en éprouvant de la terreur et de la pitié pour les personnages. Sous hypnose, le patient revit un souvenir traumatique resté inconscient ou réellement oublié et éprouve pleinement les émotions qui y sont associées. Il se purge ainsi des effets pathogènes liés à l'enfouissement hors de la pensée consciente – au refoulement freudien – de ces émotions[365].

Au moment où l'hystérie devient une maladie qu'il est possible de guérir, « les mouvements convulsifs, les contorsions acrobatiques, les tremblements, les tics, les grimaces et l'agitation des hystériques sont au cœur de ce qui fait

---

[363] Dans sa thèse *Essais sur quelques problèmes concernant le normal et le pathologique* (1943), puis dans son ouvrage *Le Normal et le pathologique* (1966), Canguilhem défend l'idée selon laquelle la médecine s'est développée à partir d'expériences subjectives d'êtres humains, qui se sont sentis malades et pour lesquels on a inventé des techniques et des institutions qui ont progressivement débordé leur objet. Pour lui la différence entre le normal et le pathologique n'est pas quantitative mais qualitative et *in fine* elle est subjective. Il est donc important de replacer le malade au cœur de la médecine.

[364] Boursier à titre étranger, Freud a assisté aux leçons de Charcot pendant l'hiver 1885-1886.

[365] Le recours à l'hypnose est une pratique fréquemment utilisée en psychiatrie tout au long du XXe siècle. Dans « le marin perdu », Oliver Sacks explique ainsi qu'il a voulu employer cette technique pour s'assurer que l'amnésie de Jimmie, qui ne se souvenait d'aucun événement survenus après 1945, n'était pas liée à un traumatisme de guerre. L'impossibilité d'hypnotiser le patient a paradoxalement permis de confirmer l'hypothèse selon laquelle son amnésie était d'origine neurologique, due à un syndrome de Korsakov (qui détruit des neurones situés dans les tubercules mamillaires du cerveau) : « Ces informations accrurent mon embarras : pourquoi Jimmie ne se souvenait-il pas de ses dernières années dans la Marine, pourquoi ne pouvait-il se rappeler ni ordonner ses souvenirs jusqu'en 1970 ? Je n'avais pas entendu dire que ce genre de patients pouvait avoir des amnésies rétrogrades […]. "Je me demande de plus en plus, écrivis-je à ce moment-là, s'il n'y a pas un élément d'hystérie ou une fuite amnésique – s'il n'essaie pas de fuir quelque chose de trop horrible pour pouvoir s'en souvenir", et je suggérai de le montrer à notre psychiatre. Le rapport de celle-ci fut très fouillé et détaillé – l'examen comprenait un test à l'amytal, destiné à "libérer" les souvenirs qui pourraient être refoulés. Elle essaya aussi d'hypnotiser Jimmie dans l'espoir de faire surgir des souvenirs réprimés par l'hystérie – ce qui marche souvent pour les cas d'amnésie hystérique. Mais ce fut un échec, car on ne parvenait pas à hypnotiser Jimmie, non à cause d'une "résistance", mais parce que son extrême amnésie l'amenait à perdre le fil de ce que l'hypnotiseur était en train de dire. » (Olivier Sacks, *L'Homme qui prenait sa femme pour un chapeau, op. cit.,* p. 52).

spectacle au café-concert et plus tard au music-hall[366] ». Dans sa contribution à l'ouvrage sur *L'Altérité en spectacle* dirigé par Nathalie Coutelet et Isabelle Moindrot, Rae Beth Gordon mentionne l'apparition, sur les scènes de la Belle Époque, d'une nouvelle figure : celle la Chanteuse Épileptique, créée en 1875 par Émilie Bécat et notamment reprise par Duclerc, Lucy Muger, Mistinguett et Polaire[367], et cite le journaliste Georges Montorgueil qui, en 1896, écrit que « pour une bonne moitié les chansons à succès de ces temps-ci relève du trémoussoir de feu Charcot[368] ». La théâtralisation de l'hystérie par le recours à l'hypnose avait permis à Charcot de montrer que ses patientes n'étaient pas des actrices : puisqu'il était capable de recréer des crises d'hystérie, c'est donc bien qu'elles ne les simulaient pas. L'observation minutieuse de ces crises et la description scrupuleuse des différentes étapes dont elles étaient composées ont néanmoins permis à des artistes de s'emparer de cette gestuelle de la crise dans des numéros à la réception ambiguë. « [C]es mouvements saccadés en apparence incontrôlés, excessifs et fortement sexualisés […] sont perçus de la même façon que les mouvements des danses africaines : comme primitifs et étranges[369] ». Entre 1879 et 1891, dans les locaux de la Salpêtrière, les spectateurs des leçons de Charcot assistaient à de véritables crises d'hystérie, provoquées par hypnose. Dans les années 1890, ils se rendent en nombre dans des salles de spectacles où des actrices, en quelque sorte, les simulent. Ce passage de la présentation à la représentation est en réalité symptomatique d'un changement de sensibilité à l'égard de l'anormalité.

1.1.4. Le changement des modalités de mise en visibilité comme symptôme d'une évolution des sensibilités à l'égard de l'anormalité

Afin de bien comprendre l'évolution des modalités de mise en visibilité de la folie entre les XVIe et XIXe siècles décrite dans ces deux premières parties, il convient de les inscrire dans le mouvement plus large d'une progressive modification des sensibilités à l'égard de l'anormalité. La mise au jour de l'humanité de celui qui était autrefois considéré comme un prodige puis comme un animal entraîne un mécanisme de protection des spectateurs par l'instauration d'une distance.

---

[366] Rae Beth Gordon, « Entre Charcot et Darwin. Le caf' conc' et le music-hall parisiens (1875-1908) », *op. cit.,* p. 204.
[367] *Id.*
[368] *Id.*
[369] *Ibid.,* p. 205. Les numéros des chanteuses épileptiques françaises sont ainsi étonnamment proches de la modalité exotique des *freak shows* américains, que nous étudierons au chapitre suivant.

1.1.4.1. Spectacles des grands insensés et exhibitions foraines : organiser des expériences cosmico-tragiques (XVIIe et XVIIIe siècles)

Avant le XVIe siècle, l'expérience cosmico-tragique était la seule façon d'appréhender l'anormalité. Les spectacles des fous et les exhibitions des phénomènes en étaient la manifestation et le prolongement. À partir de l'âge classique, une nouvelle perception commence à se mettre en place, cristallisée par le geste d'internement des fous : la conscience critique. À l'asile et à la foire, la mise en visibilité de l'anormalité apparaît alors comme l'expression de la transition entre ces deux sensibilités.

Le grand renfermement peut être lu comme une volonté de refouler dans l'espace social, mais aussi mental, de l'homme classique l'expérience cosmico-tragique de la folie au profit de sa conscience critique. En empruntant métaphoriquement au vocabulaire psychanalytique, on peut dire que le XVIIe siècle a restructuré l'inconscient collectif médiéval en faisant passer l'expérience cosmico-tragique de la folie des hautes régions du « surmoi » — désormais investi par sa conscience critique — aux basses régions du « ça ». Les manifestations traditionnelles de l'expérience cosmico-tragique de la folie (les seules existantes au Moyen Âge) étant implicitement interdites, c'est sous des formes inédites que celle-ci va réapparaître, et notamment *via* les spectacles des grands insensés.

Comme nous l'avons vu, au XVIIIe siècle, la majorité des fous est enfermée dans des structures correctionnaires où les plus impressionnants d'entre eux sont exhibés dans le cadre des spectacles des grands insensés (Bicêtre) quand une minorité est internée dans les établissements quasi-médicaux où le théâtre est envisagé comme un moyen de les soigner (Hôtel-Dieu). Selon Foucault, ce n'est pas compte tenu de la reconnaissance d'une folie pathologique qui serait restée inaperçue chez d'autres, mais en vertu de deux modes distincts de prise en charge des fous : la charité — résurgence médiévale — et la répression — qui correspond à la nouvelle appréhension de la folie mise en place à l'âge classique. L'Hôtel-Dieu serait ainsi l'un des derniers bastions de l'expérience cosmico-tragique de la folie. Ne peut-on pas considérer qu'à Bicêtre, espace de sa conscience critique, celle-ci trouverait refuge dans le spectacle des grands insensés ? Le double mouvement d'invisibilisation des libertins, débauchés et homosexuels et de survisibilisation des insensés et des furieux, montre bien que, dans les faits, la déraison y est distinguée de la folie. Ce que Foucault nomme la « conscience énonciative de la folie[370] », qui consiste à affirmer que l'autre est fou sans pourtant pouvoir justifier objectivement cette assertion, c'est-à-dire autrement qu'en faisant appel à l'ordre du « ressenti », peut être envisagée comme la manifestation d'une expérience cosmico-tragique de la folie désormais relayée

[370] Michel Foucault, *op. cit.,* p. 184.

dans le « ça » de la conscience collective, comme une sorte de *lapsus* (non pas dans le domaine du langage, mais dans celui de la perception) par rapport au paradigme asilaire et médical en train de se mettre en place. Ériger la folie en spectacle serait alors un moyen d'organiser, à défaut de pouvoir l'endiguer, le retour de ce refoulé. Faute de pouvoir totalement supprimer les manifestations de l'expérience cosmico-tragique de la folie, sans doute s'agissait-il de les contrôler en les rendant visibles dans un cadre bien délimité.

En regroupant au sein d'un même lieu les exhibitions de phénomènes autrefois éparses dans la ville et en les présentant selon les mêmes modalités, les foires des XVIIIe et XIXe siècles semblent relever, en partie, de la même logique. Plutôt que de risquer d'effrayer les citadins, sans doute mieux valait-il que les monstres les divertissent. À la fin du XVIIIe siècle, alors que les fous sont exclusivement soumis à un regard qui devient de plus en plus médical[371], les forains incitent à porter sur les phénomènes un regard ostensiblement dépourvu de toute rationalité.

Dans les foires du XVIIIe siècle, la mise en visibilité de l'anormalité était « soumise à des modes de présentation canoniques qui remplissaient des fonctions précises[372] », dont la plus importante était de « préparer le regard du spectateur au choc perceptif que provoque le face à face avec les figures extrêmes de l'anormal[373] ». Aussi bien sur les affiches[374] que dans les exhibitions elles-mêmes, il s'agissait, en un même mouvement, d'exhiber et d'effacer l'anormalité du phénomène afin de troubler et d'apaiser le regard des spectateurs. Pour être physiquement proches d'eux – compte tenu de la taille réduite des entresorts – les corps difformes des phénomènes étaient néanmoins mis à distance par des procédés proprement théâtraux (boniments, costumes…), qui recouvraient leur altérité d'autres signes[375]. La mise en scène atténuait ainsi le malaise que pouvaient susciter ces corps hors dispositifs théâtraux. Les dispositifs de distanciation mis en place par les forains apparaissent ainsi comme de paradoxaux procédés de visibilisation. L'espace, fictionnel et théâtral, ainsi construit autour des phénomènes étaient donc d'un tout autre ordre que la limite qui séparait désormais les « fous » des « non fous ».

---

[371] Au milieu du XVIIIe siècle, avant que les asiles ne ferment leurs portes au public, la peur d'une contagion de la folie (peur qui peut être considérée comme une réapparition de fantasmes médiévaux désormais anachroniques) a engendré l'intégration d'un certain nombre de pratiques que l'on pourrait qualifier de prémédicales dans ce qui n'était jusqu'alors qu'un espace strictement correctionnaire : les fous ont été séparés du reste des internés et des médecins ont été appelés pour les observer.

[372] Jean-Jacques Courtine, « Le corps anormal, histoire et anthropologie culturelles de la difformité », *op. cit.*, p. 220.

[373] *Ibid.,* p. 221.

[374] Voir l'analyse que Jean-Jacques Courtine propose de l'affiche de l'exhibition des Frères Tocci (*ibid.,* p. 220-222).

[375] Dans son article « les mondes exotiques des baraques foraines : mettre le monde en spectacle dans les foires parisiennes au XIXe siècle », *op. cit.*, Agnès Curel analyse précisément comment les phénomènes de foire deviennent des symboles d'exotisme.

Si, comme le dit Jean-Jacques Courtine, le rôle joué par les curiosités humaines des foires est trouble et l'attraction qu'ils exercent ambiguë, sans doute est-ce dans la mesure où les forains organisent les conditions d'une expérience cosmico-tragique de l'anormalité, dans un cadre qu'ils peuvent désormais contrôler. En recréant un étonnement qui n'est pourtant plus spontanément au rendez-vous, ils font de l'anormalité l'objet d'une fascination divertissante. La « culture urbaine de l'insolite[376] » ne serait que la version sécularisée de l'ancienne culture de l'étonnement, à laquelle l'âge classique avait pourtant cherché à mettre fin.

« Étrangeté, rareté, unicité, nouveauté », telles sont les quatre « règles de construction de l'être curieux » relevées par Jean-Jacques Courtine[377]. Au XVIIIe siècle, la curiosité n'est donc plus liée à la personne anormale elle-même, mais à des modalités de présentation. Agnès Curel remarque ainsi qu'« en enfermant le phénomène dans l'entresort, en le dérobant à la vue du plus grand nombre pour offrir son image monstrueuse à une poignée de privilégiés, les forains restent dans une logique de rareté, d'unicité[378] ». Nous pourrions même dire, qu'en organisant ainsi un jeu de voilement-dévoilement, ils construisent une épiphanie toute laïque. Pour être d'abord dérobés à la vue des spectateurs, les phénomènes sont néanmoins présentés dans des « textes à rendre curieux[379] ». Mettant en discours « l'annonce du surgissement d'un ailleurs dans l'ici[380] » les affiches et les boniments avertissent les badauds de l'avènement d'un miracle païen. Les forains ne relaient pas les discours scientifiques qui tentent alors de fournir une explication rationnelle à l'anormalité[381], mais cherchent à susciter un étonnement qui n'est plus du même ordre qu'aux siècles précédents. Qu'ils soient originaires d'Amérique centrale comme les microcéphales Maximo et Bartola[382], de Venise comme le Petit Pépin ou simplement d'Auvergne comme la femme à barbe

[376] Jean-Jacques Courtine, « Curiosités humaines, curiosité populaire. Le spectacle de la monstruosité au XVIIIe siècle », *op. cit.,* p. 505.
[377] *Ibid.,* p. 504.
[378] Agnès Curel, « Le théâtre des monstres. Les exhibitions de phénomènes dans les foires du XIXe siècle : un exemple de spectacle marginalisé ? », *op. cit.*, p. 77-78.
[379] Jean-Jacques Courtine, « Curiosités humaines, curiosité populaire. Le spectacle de la monstruosité au XVIIIe siècle », *op. cit.*, p. 506.
[380] *Id.*
[381] Etienne Geoffroy Saint-Hilaire, *Philosophie anatomique des monstruosités humaines*, Paris, 1822 ; Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez les animaux, ou Traité tératologique*, Paris, Ballière, 1832-1836, nous y reviendrons.
[382] En effet Barnum les présente comme les « derniers Aztèques », y compris lors de sa tournée en Europe. Cet exemple précis sera développé dans le deuxième chapitre de cette partie.

Clémentine Delait[383], aux XVIIIe et XIXe siècles les phénomènes sont présentés comme venant d'un *ailleurs* non plus métaphysique mais géographique. Jean-Jacques Courtine note ainsi que « les annonces et les spectacles des monstres sont un prolongement, dans la culture urbaine et moderne, de l'étonnement en formation dans les grandes villes du XVIIIe siècle, des narrations merveilleuses, contes miraculeux, et récits surnaturels qui dessinaient l'horizon de l'insolite dans l'imaginaire des campagnes de la France traditionnelle[384] ». Le XVIIIe siècle représente ainsi un moment d'entre-deux[385] dans la perception et la présentation de l'anormalité, qui ne sont plus d'ordre cosmico-tragique sans être encore totalement critique. Si elles ne sont plus les signes d'une punition divine, les difformités corporelles des phénomènes ne sont pas encore les stigmates d'une maladie. Recouvertes d'un costume et intégrées dans un récit fictionnel – le boniment – elles deviennent symboles d'exotisme[386] et participent pleinement à la construction de l'imaginaire collectif exotique[387].

1.1.4.2. La montée du regard scientifique et la fin des exhibitions foraines

Dans les premières décennies du XIXe siècle, les travaux d'Étienne et d'Isidore Geoffroy Saint Hilaire s'attachent à montrer que les monstres et autres phénomènes humains ne sont pas des erreurs ou des exceptions de la nature, mais font pleinement partie de l'ordre naturel. Le père et le fils ne semblent pourtant pas d'accord sur l'espèce à laquelle les rattacher : alors qu'en 1822, Étienne publie un ouvrage intitulé *Philosophie anatomique des monstruosités humaines,* dix ans plus tard Isodore commence la publication de son *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez les animaux, ou Traité tératologique.* « Est monstre l'être en qui se lie le mélange de deux règnes[388] », déclarera Michel

[383] Agnès Curel, « Les mondes exotiques des baraques foraines : mettre le monde en spectacle dans les foires parisiennes au XIXe siècle », *op. cit.* Dans ce même article, Agnès Curel mentionne également une « Colosse Auvergnate », une « Colosse Savoyarde », une « Belle Auvergnate », des « artistes connerréens » (c'est-à-dire natifs de la petite ville de Connerée dans la Sarthe) et montre comment « à la fin du XIXe siècle, venir de la montagne peut en soi être source d'exotisme, entre intérêt régionaliste et légendes locales qui viennent colorer de fantasmes les corps présentés sur l'estrade, et au passage conforter le préjugé que les montagnes sont peuplées d'êtres difformes et autres goitreux ».

[384] Jean-Jacques Courtine, « Curiosités humaines, curiosité populaire. Le spectacle de la monstruosité au XVIIIe siècle », *op. cit.*, p. 509.

[385] Jean-Jacques Courtine parle d'« une sorte d'entre-deux idéologique : [le phénomène de foire] ne tire plus tout à fait son sens de l'univers des origines merveilleuses et surnaturelles, pas encore de celui d'une généalogie scientifique ». (*ibid.,* p. 506)

[386] Le titre de l'article d'Agnès Curel « Les mondes exotiques des baraques foraines : mettre le monde en spectacle dans les foires parisiennes au XIXe siècle » (*op. cit.*) est à cet égard révélateur.

[387] Comme la modalité exotique des *freak shows* américains, que nous étudierons dans notre deuxième chapitre.

[388] Michel Foucault, *Les Anormaux, Cours au Collège de France, 1974-1975,* Paris, Seuil/Gallimard, collection « Hautes Etudes », 1999, p. 59.

Foucault lors de son cours du 22 janvier 1975 au Collège de France, faisant ainsi de cette indétermination fondamentale la définition même du monstre.

Si elles se recoupent, les définitions médicale et foraine (sinon théâtrale) du monstre ne se recouvrent donc pas tout à fait. Dans son *Traité tératologique,* Isodore Geoffroy Saint Hilaire classe les anomalies selon leur gravité et réserve le terme de « monstrueux » aux plus graves d'entre elles. Il distingue ainsi l'anormalité de la monstruosité, qu'il réduit à un arrêt précoce de développement[389] chez l'individu concerné quand les bonimenteurs cherchent au contraire à confondre les deux – ou plutôt à accentuer l'anormalité de la personne présentée, pour la faire passer pour un monstre. Alors que les forains cherchent à produire un « trouble perceptif » chez le spectateur, les scientifiques prônent une « ascèse du regard[390] ». Au cours du XIXe siècle, cette modalité de visibilité de l'anormalité ne cesse de gagner du terrain, pour finir par devenir la seule autorisée.

Dans l'Angleterre du XIXe siècle, trois agents différents et complémentaires œuvrent à cette « canalisation rationnelle de la curiosité[391] » : les classes moyennes réformatrices, empreintes de préoccupations morales voire religieuses ; la police, soucieuse de l'ordre public et les entrepreneurs capitalistes, inquiets du rendement au travail. Les classes populaires laborieuses ne doivent plus occuper leur temps libre à des distractions anarchiques et bruyantes des foires mais à des activités éducatives organisées et respectables des musées[392]. Afin de prolonger les périodes d'ouverture du musée et d'attirer plus de visiteurs, le British Museum met en place un programme d'électrification. De 1857 à 1883, le nombre d'entrées s'élève ainsi à quinze millions. En France, la pratique des exhibitions foraines tente d'être endiguée dès les débuts de son institutionnalisation. Dès 1863, les « aveugles, culs-de-jatte, manchots, estropiés et autre personnes infirmes » se voient interdire l'exercice de la profession de forain. En 1893, les « exhibitions de phénomènes, musées d'anatomie » font l'objet d'une surveillance spéciale et sont finalement interdits en 1896. Ces tentatives d'entrave à la mise en visibilité de l'anormalité sont sans doute proportionnelles au succès qu'elle rencontre. L'écart noté par Jean-Jacques

---

[389] Si les Geoffroy Saint Hilaire parlent essentiellement de développement physique, Foucault montre que la psychiatrie se constitue en faisant du patient un éternel enfant : « Il me semble que c'est en prenant l'enfance comme point de mire de son action, à la fois de son savoir et de son pouvoir, que la psychiatrie est arrivée à se généraliser. […] Pour qu'une conduite relève de la psychiatrie, pour qu'elle soit psychiatrisable, il suffira qu'elle soit porteuse d'une trace quelconque d'infantilité » (Michel Foucault, *Les Anormaux, Cours au Collège de France, 1974-1975, op. cit.,* p. 287).

[390] Pour reprendre deux expressions employées par Jean-Jacques Courtine dans « Le corps anormal, histoire et anthropologie culturelle de la difformité », *op. cit.*, notamment p. 237.

[391] *Ibid.*, p. 238.

[392] Les banquistes américains ont sans doute retenu la leçon européenne : ils qualifient souvent de « musée » les établissements destinés à diffuser des *freak shows.* Ce point sera développé dans notre deuxième chapitre.

Courtine entre la théorie et la pratique – entre les interdictions législatives globales et les autorisations ponctuelles – tend à confirmer cette hypothèse.

À ces interdictions législatives s'ajoutent des restrictions médicales. Dans les années 1880, le concept médical de « voyeurisme » pathologise le regard de ceux qui se rendent dans les entresorts. L'anormalité passe ainsi de l'objet regardé au sujet regardant – ou plutôt englobe l'ensemble de la relation spéculaire puisque le concept d'« exhibitionnisme » est inventé à la même époque. Seul le verdict médical permet aux forains d'échapper au diagnostic d'exhibitionnisme et aux spectateurs à celui de voyeurisme. Si le phénomène, après avoir été inspecté par les autorités compétentes, est reconnu comme un véritable spécimen digne d'intérêt scientifique, il pourra alors être montré et observé. Jean-Jacques Courtine cite ainsi « un arrêté du maire de Lyon d'avril 1920 [qui] outre le rappel désormais routinier de l'interdiction des phénomènes vivants, instaure une visite médicale préalable des musées d'anatomie » :

> Ces musées seront, avant leur ouverture, visités par des médecins délégués par l'administration municipale, qui pourront, selon la nature des pièces présentées au public, faire retirer celles qui n'auraient pas un caractère scientifique, ou mettre en réserve pour n'être montrées qu'aux adultes, dont ils détermineront l'âge, celles qui ne pourraient pas sans inconvénient être laissées à la vue de certaines catégories du public[393].

Désormais, la fréquentation des entresorts représente potentiellement un risque, davantage moral que sanitaire, dont la science – et plus particulièrement la médecine – se doit de protéger les spectateurs. Le XXe siècle voit ainsi apparaître une distinction entre deux types de regard posés sur l'anormalité : l'observation médicale et le voyeurisme populaire. La légitimité du premier sert de prétexte à la sanction morale du second. Pour Jean-Jacques Courtine, « au principe même de la classification psychopathologique des perversions il y a bien la tentation d'une criminalisation du regard[394] ».

Ce programme de « pasteurisation morale de la culture visuelle[395] » s'accompagne d'une montée de la compassion pour les personnes anormales. Comme le souligne un des titres de l'article de Jean-Jacques Courtine, on va progressivement s'apercevoir que les phénomènes de foire sont « horriblement humains[396] ». Des auteurs romantiques, symbolistes voire réalistes comme Victor Hugo, Charles Baudelaire, Théodore de Banville et Jules Vallès, ou des chroniqueurs du vieux Paris comme Victor Fournel, sont les hérauts de cette mutation des perceptions. Ils dépouillent les monstres « du mythe de leur félicité, qui servait sur le champ des foires de toile de fond à leur infortune[397] ». Ils se

[393] Jean-Jacques Courtine, « Le corps anormal, histoire et anthropologie culturelle de la difformité », *op. cit.*, p. 246.
[394] *Ibid.*, p. 247.
[395] *Ibid.*, p. 244.
[396] *Ibid.*, p. 235.
[397] *Ibid.*, p. 242-243.

reconnaissent en eux. Se référant à l'étude que Evanghelia Stead[398] consacre à la Décadence fin-de-siècle, Agnès Curel avance ainsi qu'« après s'être identifiés au saltimbanque, comme l'avait analysé Jean Starobinski dans *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, les artistes fin-de-siècle ont pu trouver dans les phénomènes de foire un miroir de leur propre "difformité" et de leur propre singularité[399] ». Ce sentiment de compassion pour des personnes que l'on commence à reconnaître comme nos semblables va de pair avec un devoir d'assistance, qui se met progressivement en place à l'aube du XXe siècle. La loi du 9 avril 1898 sur les accidents du travail prévoit ainsi une compensation financière de la part de l'employeur, en guise de réparation du dommage causé. Celle du 14 juillet 1905 organise une forme de secours pour « ceux atteints d'une infirmité ou d'une maladie incurable ». Cette nouvelle modalité de prise en charge de l'anormalité entre en contradiction avec les lois de l'eugénisme, mouvement scientifique qui naît dans les années 1880 et qui, selon l'expression de son fondateur Francis Galton, cherche à contrôler les facteurs « qui peuvent élever ou abaisser les qualités raciales des générations futures[400] ». Pour quelqu'un comme Karl Pearson, qui prône de « se débarrasser des indésirables pour multiplier les désirables[401] », porter secours aux personnes faibles parce qu'infirmes ou malades est une aberration. En France, l'eugénisme rencontre un certain succès jusque dans les années 1920. La dégénérescence, à la fois sanitaire et morale de la population française, apparaît comme un bon moyen d'expliquer la défaite militaire de 1870[402]. Dès 1918, il devient pourtant difficile de s'opposer à un devoir d'assistance envers les infirmes.

La Première Guerre mondiale marque en effet une étape décisive dans l'évolution des sensibilités vis-à-vis de l'anormalité[403]. Avec le retour des « gueules cassées », le spectacle de la difformité devient pour ainsi dire quotidien et bouleverse le paradigme de la perception et de la prise en charge de l'anormalité. En ce qu'il a envoyé des soldats au front, l'État est responsable de

---

[398] Evanghelia Stead, *Le Monstre, le singe et le fœtus, Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle,* Genève, Droz, 2004, et particulièrement le chapitre IV intitulé « phénomènes de foire » (p. 159-240).

[399] Agnès Curel, « Le théâtre des monstres. Les exhibitions de phénomènes dans les foires du XIXe siècle : un exemple de spectacle marginalisé ? », *op. cit.,* p. 83. Comme nous le verrons dans le deuxième chapitre, il s'agit là d'une différence majeure avec le *freak show* américain, dans le cadre duquel la presse relaie les discours des forains c'est-à-dire la modalité « exotique » ou « emphatique » de la présentation du phénomène.

[400] Jean-Jacques Courtine, « Le corps anormal, histoire et anthropologie culturelle de la difformité », *op. cit.*, p. 250.

[401] *Id.*

[402] Dans une note de fin d'ouvrage, Jean-Jacques Courtine cite « la liste des dégénérés-types en 1882 : microcéphales, nains, alcooliques confirmés, idiots, cryptorchides, crétins, goitreux, paludiens, épileptiques, scrofuleux confirmés, tuberculeux, rachitiques », (*Ibid.*, p. 490).

[403] C'est notamment parce que les États-Unis n'ont pas connu cette guerre que les modalités de mise en visibilité de l'anormalité au XXe siècle ne sont pas les mêmes qu'en Europe et que le *freak show*, qui s'est institutionnalisé au XIXe a pu perdurer au XXe – comme nous le verrons dans le deuxième chapitre.

l'infirmité de ceux qui en reviennent défigurés à vie. Puisque c'est pour défendre la Nation que ces soldats se sont battus, une solidarité collective se met en place afin de leur porter assistance. Pour la première fois dans l'histoire de l'anormalité, celle-ci devient source de culpabilité sociale et institutionnelle et d'insuffisance à compenser. Ceux qui deviennent des « valides » se sentent à la fois redevables envers et privilégiés par rapport à ces nouveaux « invalides », infirmes ou mutilés. Après 1918 se met en place une culture médicale et sociale de réparation. Il n'est plus question de montrer des corps anormaux mais de les réparer afin, notamment, qu'ils puissent réintégrer le marché du travail.

Devenu infirme, le monstre a sa place dans la société et non plus au champ de foire – et ce d'autant plus que la société est en pleine industrialisation. Compte tenu de l'électrification et de la mécanisation des installations foraines, les manèges y sont de plus en plus nombreux, au détriment des entresorts. « Les plaisirs du corps eux aussi ont changé ; on vient moins cours de Vincennes pour satisfaire des pulsions voyeuses de spectateur immobile que pour éprouver le frisson de la vitesse, le vertige de la chute, la secousse de la collision[404] ». Dans les derniers entresorts de ces fêtes foraines nouvelle génération, les « vrais monstres » cèdent la place à des « monstres factices ». Le badaud n'est plus invité à venir observer un nain, un homme-tronc ou toute autre personne réellement atteinte d'une malformation ou d'une difformité, mais à venir voir des silhouettes rétrécies ou amputées le temps du spectacle. « Au moment où les monstres humains s'apprêtent à se retirer du regard public, des dispositifs de miroirs et d'ingénieux éclairages projettent sur les écrans des foires toute la gamme de leurs difformités[405] ». Quand l'orthopédie dote l'infirme de prothèses destinées à compenser la mutilation de guerre, ce qui est en train de devenir le cinéma finit par restaurer l'intégrité d'un corps qu'il a lui-même faussement mutilé pour les besoins du spectacle. Dans cette nouvelle mise en visibilité – indirecte puisqu'elle n'est plus présentée mais représentée – de l'anormalité, celle-ci n'a plus rien d'irréversible. Contrairement à la présentation, qui serait du côté du réel, la représentation tend ouvertement vers le symbolique, dont on peut faire ce qu'on veut. Les baraques foraines se transforment alors en « établissements cinématographiques itinérants […] lieu[x] majeur[s] de métamorphose des corps monstrueux en signes d'ombre et de lumière […] [où] l'exhibition tératologique cède peu à peu à l'attraction d'illusions d'optique[406] ».

[404] *Ibid.*, p. 255.
[405] *Ibid.,* p. 257.
[406] *Id.*

1.1.4.3. Elephant Man *: la monstruosité se situe dans le regard du spectateur*

Sorti en 1980, le film *Elephant Man* réalisé par David Lynch[407] donne à voir la mutation du regard portée sur l'anormalité à la fin du XIXe siècle. Ce long métrage s'ouvre[408] par une descente de police dans un entresort forain[409] :

> Vous ne pouvez pas faire ça. Je connais mes droits.
> J'ai toute autorité pour interdire votre spectacle. Cette exhibition dégrade ses spectateurs et cette pauvre créature.
> C'est un phénomène. De quoi vivrait-il ?
> Nous n'avons rien contre les phénomènes. Mais ceci est monstrueux et ne saurait être toléré. Ces agents s'assureront de votre départ.

Parmi les spectateurs qui sont alors incités à quitter les lieux se trouve le Docteur Treves, que le plan suivant nous montre en train d'opérer un homme au torse et au visage entièrement brûlés. « Ce genre d'accident va devenir fréquent, M. Hodges. Abominables, ces machines. On ne peut pas raisonner avec elles », commente-t-il en cette période de révolution industrielle. Le dialogue initial entre le bonimenteur et le policier ainsi que le montage entre les deux premières séquences du film en posent les enjeux : l'anormalité peut d'autant plus facilement passer de la sphère foraine à la sphère médicale qu'elle n'est plus le signe d'une punition divine mais parfois la conséquence d'accidents tout humains.

Prévenu par le petit garçon qu'il a envoyé à la recherche de l'Homme-éléphant que celui-ci l'a retrouvé, Treves quitte l'hôpital et parcourt les rues d'un quartier populaire de Londres jusqu'à parvenir à une arrière-boutique poussiéreuse et mal éclairée. Puisqu'il n'a plus le droit d'exhiber son phénomène à la foire, c'est ici que le banquiste accepte de le montrer à Treves, dans le cadre d'une séance privée dûment payée :

> La vie est pleine de surprises. Considérons le sort fatal de la mère de cette pauvre créature, qui a été renversée, au tout début du quatrième mois de sa grossesse par un éléphant, un éléphant sauvage, sur une île inconnue, au large de l'Afrique. Le résultat est devant vous ce soir. Mesdames et messieurs, le terrible homme-éléphant.

Tous les éléments de ce boniment reprenant à son compte la théorie de « l'imagination maternelle[410] » figurent déjà sur la toile servant également de rideau à l'exhibition. La mère est représentée à gauche et l'éléphant sauvage au milieu tandis qu'en haut, comme le résultat de ces deux éléments, est inscrit le nom de la créature exhibée : « *the terrible Elephant man* ». Une nouvelle somme

---

[407] David Lynch, *Elephant man*, 1980.
[408] Après un prologue que l'on comprendra plus tard être la mise en image du boniment présentant « le terrible Homme-éléphant ».
[409] Au minutage 5 min 37.
[410] Nous reviendrons sur ce point dans notre deuxième chapitre.

d'argent permet à Treves de convaincre Bytes de lui envoyer « son trésor[411] » à l'hôpital. Pour le banquiste, le médecin est un client comme un autre, même si sa curiosité n'est manifestement pas exactement du même ordre que celle des autres spectateurs. Lorsqu'il le revoit il lui propose même de lui fournir d'autres monstres : « Je pourrais faire beaucoup de choses pour vous. Je fréquente les milieux nécessaires pour ça. Pour n'importe quoi, si vous me comprenez ».

Autrefois objet de spectacle, l'Homme-éléphant devient objet de science. Lorsqu'il le reçoit dans son cabinet, le docteur Treves lui explique qu'en tant que « chirurgien à l'Hôpital de Londres et professeur d'anatomie à la faculté de médecine, [il] aimerai[t] beaucoup [l'] examiner ». Après l'avoir regardé[412], le docteur Treves va le montrer aux membres de la faculté de médecine :

> C'est un Anglais, il est âgé de vingt-et-un ans et s'appelle John Merrick. Messieurs, au cours de ma carrière, j'ai vu d'horribles difformités du visage, dues à la maladie ou à un accident, ainsi que des mutilations et des anomalies, mais je n'ai jamais rencontré un spécimen d'humanité aussi dénaturé. Je veux souligner l'état pernicieux du sujet. Vous remarquerez l'hypertrophie crânienne, le bras droit, inutilisable, l'inquiétante déviation de la colonne vertébrale. Retournez-vous. La laxité de la peau, les divers fibromes qui couvrent 90% du corps. Tout indique que ces maux remontent à la naissance et ont connu un développement rapide. Le sujet souffre de bronchite chronique. Notez qu'en dépit de toutes ces anomalies, l'appareil génital reste absolument intact. Et son bras gauche est normal, comme vous voyez. Du fait de ses difformités : exostoses ostéogéniques du crâne, papillomes développés, flaccidité des tissus cutanés, hypertrophie du bras droit ; affectant tous les os, malformation massive du crâne, prolifération des tumeurs cutanées, le sujet a été surnommé l'« Homme-éléphant ».

David Lynch nous montre que la mise en visibilité scientifique de l'anormalité n'est pas fondamentalement différente de sa mise en visibilité foraine[413]. La séquence commence et se termine par l'allumage et l'extinction d'un projecteur destiné à éclairer celui qui est d'abord caché derrière un rideau. En ce qu'il accompagne le regard des spectateurs incités à se focaliser sur les anormalités du corps de John Merrick, le discours de Treves est proche du boniment de Bytes. Moins exotique, il n'invite pas les spectateurs à se divertir de la vue d'un phénomène mais à prendre des notes sur un cas pathologique. Toujours est-il qu'une fois l'exhibition terminée, ces derniers applaudissent. Parmi tous ceux qui gravitent autour de l'Homme-éléphant John Merrick, personne n'est dupe de cette proximité entre exhibition foraine et observation médicale. « Vous vous croyez meilleur que moi ? Vous voulez le monstre pour

---

[411] « On reprend la route… Mon trésor… » (minutage 6 : 20)
[412] Au cours d'une ellipse : cette scène ne nous est pas montrée.
[413] « La mise en scène médicale ne fait pas intervenir des calicots, mais elle n'en repose pas moins sur des codes bien établis. L'individu, déshumanisé, est réduit à son diagnostic. Les patients à la charge d'une institution médicale sont uniformisés par le port obligatoire d'une camisole. Les descriptions cliniques sont unilatérales et les photos prises de face, avec une expression neutre, comme si le sujet était objectivé par son diagnostic. Ces images ne sont pas compilées dans des albums mais dans des encyclopédies médicales prétendument neutres et objectives » (Robert Bogdan, *op. cit.,* p. 258).

l'exhiber à vos copains docteurs et vous faire un nom. Vous, mon ami… je vous ai confié le monstre au nom de … l a science, et je veux le reprendre », lance Bytes à Treves. « Je suis excédé par cette chasse aux curiosités menée par de jeunes médecins ambitieux et arrivistes », clame un des membres du Conseil d'Administration de l'Hôpital de Londres au cours d'une réunion. « J'ai fait de M. Merrick une curiosité, comme par le passé. Mais cette fois dans un hôpital au lieu d'une foire », confie Treves à sa femme.

La question fondamentale que pose *Elephant Man* est celle de la place des personnes anormales après leur exclusion des fêtes foraines. « Il ne comprend que les coups […]. Autant parler à un mur. Je ne veux pas être dure mais il n'a pas sa place ici », affirme Misterhead, l'infirmière en chef de l'Hôpital de Londres, au sujet du nouveau pensionnaire du Docteur Treves. Le film de David Lynch montre que l'acquisition, par les personnes anormales, d'une place au sein de la société est intimement liée à la reconnaissance de leur humanité[414].

Devant les spectateurs forains, John Merrick est mis en scène comme un éléphant : au lever de la toile, il est assis sur un petit podium près d'un palmier, podium sur lequel Bytes le fait monter. Il est bestialisé jusque dans ses vêtements : un gros plan sur ses pieds montre qu'ils sont revêtus de chaussons qui les font ressembler à des pattes d'éléphant. Après qu'il est tombé, Bytes n'hésite pas à lui donner des coups de canne comme un dompteur donnerait des coups de fouet à une bête rebelle[415]. Pour convaincre le directeur de l'hôpital de le garder parmi eux, le docteur Treves s'efforce au contraire de présenter John Merrick comme un véritable gentleman. Propre et bien habillé, il tente de répondre le plus clairement et poliment possible aux questions posées, en tâchant de se souvenir du texte que le docteur Treves est venu lui apprendre et lui faire répéter dès l'aube. M. Caar Groom n'est cependant pas dupe du subterfuge mis en place par le docteur : « Bel effort, Treves, mais il ne faisait qu'ânonner sa leçon ». L'hôpital n'étant pas un lieu de spectacles, John Merrick est sur le point d'en être exclu quand les deux hommes l'entendent réciter la fin du psaume 23, que le docteur Treves ne lui a p ourtant jamais appris. Puisqu'il n'est pas un simple perroquet, mais un bon chrétien qui lit la Bible tous les jours, il n'est dès lors plus question de le renvoyer de l'hôpital.

C'est simplement parce qu'il a toujours été traité comme une bête que John Merrick se comporte comme telle – ne répondant qu'aux coups comme l'a remarqué Mrs Misterhead ou ayant peur d'avouer au Docteur Treves qu'il sait parler et lire. Le film de David Lynch illustre l'idée selon laquelle la monstruosité ne réside pas dans la personne elle-même mais dans le regard porté sur elle. Si le

---

[414] À cet égard, il n'est pas anodin que le carton d'introduction au film précise « *based on the elephant man and other reminiscences by Sir Frederick Treves and in part on the Elephant Man : a study in human dignity. By Ashley Montagu* ».

[415] Cette exhibition foraine est filmée au minutage 1 : 31 : 40, après que Bytes est allé récupérer son Homme-éléphant à l'hôpital.

lieu dans lequel une personne anormale est rendue visible peut conditionner ce regard, le changement de lieu ne suffit pourtant pas à changer le statut de la personne. Pour Jim, John Merrick n'est qu'un phénomène de foire installé dans une chambre d'hôpital. « Crénom ! Alors c'est ça l'Homme-éléphant ! J'ai jamais rien vu de tel. […] Toi et moi on va être potes. J'ai des amis qui aimeraient te voir, et ils te verront, crois-moi ». Cet homme chargé du chauffage à l'Hôpital de Londres organise ainsi des exhibitions nocturnes clandestines. Il montre l'Homme-éléphant à des spectateurs et des spectatrices avides de frissons, recrutés dans des bars :

> Écoutez, c'est une lettre adressée au Times par le directeur de l'Hôpital : « Il y a en ce moment dans une chambre sous nos combles un nommé John Merrick tellement horrible à voir qu'il ne peut sortir en plein jour. On le surnomme l'Homme-éléphant à cause de son atroce difformité. Son aspect est si effrayant que les femmes et les personnes sensibles s'enfuient à sa vue. » Et où paie-t-on pour le voir ? Chez votre serviteur Jim. Pas d'affolement. Il faut choisir l'heure. Il est encore au grenier, mais demain on l'amène au Pavillon des Allongés, pile sur mes genoux. Alors, en payant le bon prix, vous verrez quelque chose que vous êtes sûrs de ne jamais revoir[416].

Au plan suivant, Jim amène une femme dans la chambre de John Merrick, qui crie en le voyant. Alors qu'elle a manifestement lu le même article, la réaction de Miss Kendal est tout autre. « Mr Merrick, vous n'êtes pas du tout un Homme-éléphant… Non… vous êtes Roméo », lui déclare-t-elle à l'issue de leur première rencontre. Cette différence d'attitude est sans doute liée au fait que la première a surpris M. Merrick en pleine nuit, alors qu'il était en pyjama dans son lit tandis que la deuxième l'a vu en plein jour, alors que sa visite avait été annoncée. Elle est plus fondamentalement le reflet de deux filtres de perception opposés : celui d'une jeune femme de classe populaire à qui on a promis de montrer « l'Homme-éléphant » face à celui d'une célébrité du théâtre, qui a apporté *Roméo et Juliette* à un homme qu'elle sait cultivé, et à qui elle a donné la réplique sur une scène. Tous les visiteurs mondains qui se succèdent dans la chambre de John Merrick suite à la visite inaugurale de Miss Kendal ne portent pas sur lui le même regard qu'elle. Comme le remarque Miss Misterhead, certains d'entre eux « ne cachent pas leur dégoût. Ils se moquent de John. Ils veulent impressionner leurs amis ». Le docteur Treves préfère pourtant que John Merrick reçoive des visites du monde, plutôt que de le laisser aller dans le monde, où il est impossible de prévoir la réaction des gens face à « son atroce difformité ». Comme John Merrick l'explique à Miss Kendal, il n'est ainsi jamais allé au théâtre et est obligé de se fonder sur son imagination pour construire en maquette les parties de la cathédrale de St Phillip qu'il ne peut pas voir.

Le seul moment du film où on le voit seul en ville montre que les gens ne sont pas encore prêts à voir son humanité derrière son apparence bestiale. S'étant joint au flot des spectateurs d'une des exhibitions nocturnes organisées par Jim,

[416] Minutage 51 : 30. Une autre expédition nocturne à l'hôpital a lieu à partir du minutage 1 : 21 : 10.

Bytes enlève John Merrick de l'hôpital et lui fait reprendre sa vie de monstre. Notamment grâce à l'aide d'autres phénomènes et en particulier d'un nain, il parvient cependant à s'échapper de la foire où il est exhibé. En gare de Londres, tandis qu'il cherche à regagner l'hôpital après avoir pris le bateau puis le train, John Merrick se fait d'abord importuner par un garçon qui se moque de sa grosse tête[417]. Celui-ci est rapidement rejoint par deux autres, qui le suivent en le bousculant. Dans sa panique, John Merrick se met à courir, tel un éléphant affolé, et renverse une petite fille sur son passage. Une fois de plus, le regard que les autres portent sur lui conditionne son comportement. Un flot de voyageurs l'encercle et lui ôte sa cagoule, découvrant son visage difforme. Profitant de leur stupéfaction, John Merrick s'enfuit mais ces derniers se mettent alors à le traquer jusque dans les toilettes publiques où il est obligé de crier qu'il n'est pas un éléphant, qu'il n'est pas un animal mais qu'il est un être humain, qu'il est un homme… avant de s'effondrer à terre.

En cette fin de XIXe siècle, l'hôpital apparaît comme un refuge dans une société qui n'est pas encore entièrement prête à intégrer les personnes anormales. C'est dans la mesure où il le considère comme « une créature », une « aberration de la nature » tout juste bonne à être « exhib[ée] devant la Société de Pathologie », « une bête de cirque » et non un malade envers qui ils ont des devoirs sacrés qu'un des membres du conseil d'administration de l'hôpital de Londres s'oppose à ce que John Merrick y soit reçu comme pensionnaire – à titre permanent compte tenu de l'incurabilité de ses maux. Dès lors que la Reine Victoria affirme voir en lui « un des plus infortunés fils de l'Angleterre », il n'est plus question de le mettre dehors sur le champ afin de « libérer ces pièces pour des cas plus méritants ».

Le combat d'un homme, le Docteur Treves, pour que John Merrick, autrefois traité comme une bête de foire, soit désormais considéré comme un être humain : tel pourrait être le résumé du film d'*Elephant Man*.

> Aidez-moi ou je ne peux rien. Je crois que vous avez une chose à me dire. Au fond de vous. Je ne peux rien sans votre aide. Vous voulez me parler ? Je dois savoir ce que vous sentez. Vous me comprenez ? Hochez la tête si vous me comprenez. *John Merrick hoche la tête.* Vous me comprenez ? Parlez-moi. Je veux vous entendre. Je dois savoir comment vous parlez. Comprendre comment vous dites les choses. Très lentement dites « oui ». *John Merrick dit « oui ».* Dites-le encore une fois. *John Merrick dit « oui ».* Bien, là j'ai compris. Excellent. Je vais vous dire quelques mots que vous répéterez. Vous comprenez ? Dites : « Bonjour, mon nom est… » *John Merrick répète.* « … John Merrick ». *John Merrick répète.* C'est très bien John. Dites : « John Merrick ». *John Merrick répète.* « Bonjour, mon nom est John Merrick ». *John Merrick répète.* Vous parlez[418] !

L'attitude du docteur Treves face à John Merrick dans le film de David Lynch n'est pas sans évoquer celle de la mère d'Hélène Nicolas, alias Babouillec,

[417] Au minutage 1 : 40 : 00 environ.
[418] Minutage 37 : 30 environ.

dans le documentaire de Julie Bertucelli *Dernières nouvelles du cosmos*[419]. Persuadée que ce n'est pas parce qu'elle ne parlait pas que sa fille « autiste non verbale » n'a rien à dire, celle-ci met en place un système de communication adaptée. Elle lui présente des lettres en papier que celle-ci aligne afin de former des mots puis des phrases. Pour le docteur Treves comme pour Madame Nicolas, la capacité de communiquer est indispensable pour que d'objet (de spectacle ou de science) une personne devienne sujet (de pensée, d'expression, d'émotions…). Mais, contrairement au film de David Lynch, le documentaire de Julie Bertucelli montre que le langage articulé n'est pas forcément le seul moyen de communiquer. C'est déjà ce que raconte le documentaire de Renaud Victor intitulé *Ce gamin, là*[420]*,* consacré au travail mené par Fernand Deligny avec des enfants autistes profonds dans les années 1970 – 1980 dans les Cévennes[421].

1.1.5. Conclusion

En conclusion de ce premier chapitre consacré aux liens entre folie, spectacles et sciences entre les XVIe et XIXe siècles, il convient de retenir trois éléments majeurs, lourds de conséquences sur la façon d'envisager, à l'heure actuelle, les relations entre théâtre et handicap mental.

1.1.5.1. La maladie mentale comme jeu de regards

La maladie mentale ne préexiste pas au geste d'internement. C'est la pratique de l'internement comme geste d'exclusion et la transformation de sa fonction — de la répression au soin — qui entraîne la mutation de la folie en maladie mentale. L'âge classique n'a pas repéré des malades non soignés, il a enfermé des individus pour des raisons sociales et morales, individus que les siècles suivants ont soignés, les transformant ainsi en cas pathologiques. La folie n'est devenue maladie mentale qu'en étant d'abord définie comme un mal social.

Le passage, entre le milieu du XVIIe et le début du XIXe siècle, de la « folie » à la « maladie mentale » s'est fait par la réduction de cette dernière à sa visibilité. Au Moyen Âge, la folie était invisible, mais éprouvée comme manifestation de forces tout aussi imperceptibles, renvoyant à un ordre supérieur.

---

[419] Julie Bertucelli, *Dernières nouvelles du cosmos,* 2016.

[420] Renaud Victor, *Ce gamin-là,* 1976, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=i20VWKO9Sdk [en ligne, dernière consultation le 21 janvier 2018].

[421] Dans la suite de ce travail (troisième chapitre de la quatrième partie), nous reviendrons sur la question du rapport au langage et au monde de ces enfants, en nous référant à Michael Pouteyo, « L'autre sans sujet : la recherche de Fernand Deligny », communication au Colloque international et pluridisciplinaire « L'Épreuve de l'Altérité », Université Paul-Valéry Montpellier III, 9 juin 2016. (Texte gracieusement mis à notre disposition par l'auteur).

Afin de limiter cette expérience cosmico-tragique de la folie et d'entériner sa conscience critique, l'âge classique lui accorde une visibilité sociale en internant les fous avec les déraisonnables et une visibilité médicale en lui octroyant des symptômes particuliers. Avec le rationalisme puis le positivisme, sa visibilité est censée englober le tout d'une folie devenue maladie mentale, dont la disparition des symptômes garantit la guérison du patient.

Parce que le regard porté sur la folie s'est progressivement déplacé, ce qui n'était, au Moyen Âge, qu'un mode particulier d'être au monde (un écart « par nature », par volonté divine) est devenu, au seuil du XIXe siècle la manifestation d'un esprit troublé pour cause d'aliénation (dans lequel on peut se reconnaître, donc qu'il faut écarter de soi pour le contrôler davantage). *L'Histoire de la folie* nous apprend ainsi que la maladie mentale n'existe pas, du moins pas en elle-même. Elle est le résultat d'un jeu de regards. Le fou est devenu objet de perception à partir du moment où il a été séparé du reste de la population. D'abord marquée par des signes spatiaux très visibles (barrières et grilles), la séparation entre fous et non-fous est finalement réduite à la distance établie par le regard qui écarte de soi ce qui est trop proche de soi. La folie devient maladie mentale au moment où elle se définit comme un jeu entre un regardant et un regardé. Cette modification du regard asilaire puis médical sur le fou bouleverse le regard social porté sur lui. Que deviennent les « spectacles des fous » quand la maladie mentale est déjà implicitement et métaphoriquement définie comme un objet de spectacle ?

1.1.5.2. Naissance du voyeurisme

À l'aube du XIXe siècle, la transformation de la folie en maladie mentale donne naissance au sentiment de voyeurisme. Si, au cours des siècles précédents, certain.e.s spectateurs et spectatrices ont pu éprouver un malaise, celui-ci n'était vraisemblablement pas lié à un *scrupule moral* qu'ils et elles auraient plus ou moins confusément éprouvé en regardant celles et ceux qui leur étaient présenté.e.s. Ce malaise était plutôt lié à des sentiments de peur ou d'incompréhension. Ce n'est que lorsque l'évolution du paradigme sur lequel est pensée la folie rend possible la perception du fou comme être humain que le spectateur ou la spectatrice peut être moralement incommodé.e par ce qu'il ou elle voit. Pour se sentir en posture de voyeur, il faut se sentir proche, non pas physiquement, mais « constitutivement » de la personne que l'on regarde. Le « voyeurisme » implique la possibilité d'une projection (même partielle) en l'autre. D'après ce que décrit Foucault, du Moyen Âge à la Révolution, aucune projection ne semble possible puisque l'autre est toujours pensé – même si différemment en fonction des siècles – comme radicalement différent de soi. C'est pourquoi on peut soutenir que le voyeurisme – que la psychanalyse définit comme une pulsion scopique créant une excitation érotique – n'existe pas avant la fin du XVIIIe siècle, ou qu'il s'agit d'un concept inapproprié pour qualifier, sinon l'expérience, du moins les

sentiments du public face au spectacle de la folie. Le voyeurisme naît avec la maladie mentale.

L'évolution des sensibilités à l'égard de l'anormalité renouvelle donc les formes de son exhibition. À l'aube du XXe siècle en Europe en général et en France en particulier, l'anormalité ne peut être source de distraction qu'à condition d'être représentée et non plus présentée. À propos des fêtes foraines du début du XXe siècle, dont les attractions n'ont plus grand chose à voir avec celles du siècle précédent, Jean-Jacques Courtine parle ainsi d'un « univers de conventions visuelles où des simulacres prennent le relais des exhibitions offensantes, bientôt proscrites[422] ». Compte tenu de son histoire et de sa culture spécifique, il en va autrement aux États-Unis.

1.1.5.3. Le théâtre comme soin

À partir du XVIIIe siècle, le théâtre a commencé à être utilisé comme une pratique thérapeutique dans des lieux d'internement qui, de purement correctionnaires, deviennent progressivement médicaux. En fonction des lieux et des époques, le recours au théâtre n'était cependant pas du même ordre dans la mesure où la conception de la folie était loin d'être homogène. À l'hôpital de l'Hôtel-Dieu, des comédien.ne.s professionnel.le.s représentent aux malades leur propre délire imaginatif, en le mettant en mots et en image, dans le but de provoquer une crise censée les conduire à la guérison. À l'asile de Bicêtre, Pinel libère les aliénés de leurs chaînes afin qu'en s'observant les uns les autres, ils corrigent leur conduite. À l'hospice de Charenton, Colmier considère que la pratique théâtrale est thérapeutique en ce qu'elle conduit les interné.e.s à se divertir de leurs maux et à se dépasser pour satisfaire le public présent. Le marquis de Sade a cependant contribué à détourner cet objectif initial en transformant en événements mondains les spectacles présentés. C'est majoritairement pour le voir lui, le « dément libertin » que les parisien.ne.s se rendaient à Charenton, tout comme le beau monde allait à la Salpêtrière voir Jean-Martin Charcot dans son propre rôle de professeur capable de recréer des crises hystériques, pour en comprendre les mécanismes et ainsi en guérir ses patientes atteintes.

En ce que les patient.e.s deviennent véritablement acteurs et actrices, la démarche de Coulmier et de Sade est en principe celle qui se rapproche le plus de l'art thérapie. Cependant, dans le « psychdrame » tel qu'il a été inventé par Jacob

[422] Jean-Jacques Courtine, « Le corps anormal, histoire et anthropologie culturelle de la difformité », *op. cit.*, p. 257.

Levy Moreno[423] les patient.e.s ne jouent pas de pièces écrites par des auteurs mais improvisent des situations conflictuelles de leurs rapports affectifs, sous le contrôle des thérapeutes qui livrent ensuite leur interprétation. Les « cures par la réalisation théâtrale » de l'Hôtel-Dieu pourraient donc également faire partie des ancêtres du psychodrame, qui se développent fortement au XXe siècle[424].

[423] Jacob Levy Moreno, *Psychothérapie de groupe et psychodrame, introduction théorique et clinique à la socianalyse* Traduit de l'allemand en anglais par Jacqueline Rouanet-Dellenbach, traduit de l'anglais et revu par Anne Ancelin-Schützenberger, Paris, P.U.F., 1965.

[424] Des séances de psychodrame sont ainsi décrites par Erving Goffman *Asiles. Étude sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus,* traduction de Liliane et Claude Lainé, Paris, Minuit, 1968 (p. 153 et 279 notamment).

1.2. NAISSANCE, ESSOR ET FIN DU *FREAK SHOW* AUX ÉTATS-UNIS

1.2.1. Introduction

Puisque la référence au *freak show* revient fréquemment dans les propos des détracteurs des spectacles[425] – y compris français – mettant aujourd'hui en scène des personnes en situation de handicap mental, il convient d'étudier cette modalité de mise en visibilité du handicap. Qu'est-ce qui différencie le *freak show* de l'exhibition foraine, en particulier dans les liens qu'entretiennent ces formes spectaculaires avec les sciences ?

Aux États-Unis, durant la période qui va de la fin du XVIIIe siècle au milieu du XXe siècle, la mise en visibilité de l'anormalité humaine est marquée par un double mouvement : l'augmentation des exhibitions de phénomènes humains va de pair avec la perte de leur caractère scientifique. Alors que l'exposition de curiosités humaines étaient des événements isolés et plutôt marginaux qui intéressaient les naturalistes, les *freak shows* sont des divertissements éminemment populaires dont se détournent petit à petit les cliniciens. Les phénomènes deviennent des *freaks* et l'exhibition se transforme en *show* uniquement si l'anormalité – physique, mentale ou comportementale, réelle ou simulée – est spectacularisée, selon une codification bien précise, institutionnalisée par Barnum dans son *American Museum* dans laquelle les arguments scientifiques ne sont plus qu'une caution dont personne n'est vraiment dupe. Le but des spectateurs et des spectatrices est de s'amuser. Celui des gérants des musées, des cirques, des parcs d'attraction et autres fêtes foraines est de s'enrichir.

De rigueur dans les exhibitions foraines françaises à partir du XIXe siècle, la logique de spectacularisation de l'anormalité est donc poussée bien plus loin Outre-Atlantique. L'anormalité est un rouage essentiel de l'industrie de l'*entertainement* américain[426]. Alors qu'en France certains artistes de la fin de siècle (comme Charles Baudelaire, Théordore de Banville, Victor Hugo ou Jules Vallès) ont publié des textes se présentant comme des contre-discours par rapports aux boniments, aux États-Unis la presse relaie allègrement ces discours forains. Jean-Jacques Courtine note ainsi que des « romans, chroniques et gazettes content la misère sentimentale des monstres, les peines d'amour de la géante et les tourments des nains[427] », qu'on y « rapporte le destin tragique de la femme à

[425] Voir l'introduction générale de cette partie.
[426] « Résolument nomades, le plus souvent précaires, les spectacles de curiosités humaines ne furent jamais en France véritablement intégrés aux grands cirques itinérants ou aux musées de curiosités établis au cœur des villes. […] Les Français attendent encore leur Barnum ». (*ibid.,* p. 217).
[427] *Ibid.,* p. 242.

barbe, tombée amoureuse d'un acteur du Châtelet, risée de la foule lorsqu'elle apparut en vêtement féminins, qui en mourut d'amour[428] ». À l'inverse, Robert Bogdan présente de nombreux mariages entre *freaks* comme des « coups médiatiques » destinés à relancer leur carrière (celui de Maximo et Bartola en 1867[429], celui de William Henry Johnson avec une naine à la fin du XIXe siècle[430]). Les États-Unis n'ayant pas connu les effets les plus tragiques de la Première Guerre mondiale et le retour des « gueules cassées » rendant quotidien le spectacle de la difformité, l'exhibition de l'anormalité se maintient d'autant plus longtemps[431]. Dans la conclusion de *La fabrique des monstres : les États-Unis et le freak show, 1840-1940* – principale référence bibliographique de ce chapitre – Robert Bogdan mentionne ainsi que le dernier *freak show* américain a été fermé en 1984.

« Le *freak* ne se définit pas par une qualité intrinsèque ; il renvoie plutôt à une représentation de soi, une manière de se mettre en scène, un point de vue. Il s'inscrit dans une tradition prêtant à une certaine modalité de présentation[432] », explique-t-il dès l'introduction. Quelles sont ces modalités de présentation qui transforment une personne simplement anormale en un véritable *freak*[433] ? Les spectacles mettant actuellement en scène des personnes en situation de handicap mental s'écartent-ils drastiquement de cette tradition du *freak show* ou en proposent-ils simplement une variation ?

Ce deuxième chapitre est composé de quatre parties. Les deux premières montrent que le *freak show* naît dans la première moitié du XIXe siècle quand la science est mise au service du divertissement, puis qu'il se développe, dans la deuxième moitié du XIXe siècle, en investissant progressivement, au-delà des *museums*, les espaces de divertissement que sont les cirques, les parcs d'attraction et les fêtes foraines. La dernière examine le nouveau regard sur l'anormalité suscité par les progrès de la science au XXe siècle, et ses conséquences sur le *freak show*.

---

[428] *Ibid.,* p. 243.
[429] Robert Bogdan, *op. cit.*, p. 121–122.
[430] *Ibid.,* p. 129.
[431] Les États-Unis sont officiellement entrés en guerre en 1917 et ont compté environ 126 000 morts et 234 000 blessés alors qu'en France « le nombre de victimes pose à la Nation des défis démographiques et donne une visibilité spectaculaire à l'infirmité : […] 1 400 000 soldats ont été tués et laissent des veuves et des orphelins ne pouvant pas toujours subvenir à leurs besoins : on compte environ 1 500 000 amputés, invalides, aliénés ou "gueules cassées", démobilisés ou civils, désormais dans l'incapacité de remplir leur rôle social » (Isabelle Ville, Emmanuelle Fillon et Jean-François Ravaud, *op. cit.,* p. 45).
[432] *Ibid.,* p. 18.
[433] « Par *freak,* je ne désigne donc pas tant un individu en soi que la fonction qui lui est assignée dans le contexte de sa monstration » (*Id.)*.

1.2.2. La science au service du divertissement : la naissance du *freak show* au XIXe siècle

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, à la fin du XVIIIe siècle, les perceptions de l'anormalité ont évolué par rapport aux siècles précédents. Les États-Unis ne sont pas épargnés par ce mouvement. Les personnes difformes ou malformées n'y sont plus considérées comme des « être[s] maléfique[s], produit[s] de la sorcellerie ou du pêché : elle[s] [sont] jugé[es] digne[s] de faire l'objet d'études scientifiques et taxinomiques, au même titre que n'importe quelle autre créature [434] ». L'intérêt scientifique que présentent les phénomènes humains légitime leur exhibition. N'entrant dans aucune classification zoologique ou anthropologique, ils sont toujours « perçus comme des prodiges [435] », mais les savants cherchent désormais à s'en s'emparer. « Transgression […] des limites naturelles, transgression des classifications, transgression du tableau, transgression de la loi comme tableau : c'est bien de cela, en effet, qu'il est question dans la monstruosité [436] ». En 1796, les médecins Charles Caldwell et Samuel Stanhope Smith, membres de la société Américaine de philosophie établie à Philadelphie, assistent ainsi à l'exhibition de Moss, Afro-Américain à la peau tachetée de blanc. Celui-ci leur permet notamment d'étayer leurs hypothèses quant à la grande chaîne des espèces et à la classification des races.

Au cours du XIXe siècle, de nombreux forains exploitent l'intérêt scientifique que suscitent désormais les exhibitions de phénomènes humains. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, ils transforment alors ces exhibitions en spectacles populaires et divertissants : les *freak shows*. L'idée principale qui sous-tend ce mouvement est qu'on ne naît pas *freak*, on le devient, si on choisit d'embrasser la carrière du show-business. La proposition « ça vous dirait d'être un géant ? », faite par l'impresario Clyde Ingall à Jack Earle – jeune homme de deux mètres trente [437] en témoigne. Tant qu'il ne monte pas sur scène, Jack Earle n'est qu'un très grand garçon. « Ce n'est pas leur handicap qui fait de ces gens-là des *freaks* [438] », c'est le show. En ce qu'il « se définit par une manière de voir, une mise en scène, un ensemble de pratiques, une institutionnalisation, plutôt qu'une identité personnelle [439] », le *freak* nait au XIXe siècle. Pour transformer une personne simplement anormale en un véritable *freak*, les banquistes choisissent entre deux modalités de présentation qui « déterminent la recette déclinée dans les livrets pseudo-biographiques, la mise en scène, les portraits photographiques, les calicots et autres accessoires promotionnels [440] » : la modalité exotique ou la

[434] *Ibid.,* p. 33.
[435] *Ibid.,* p. 32.
[436] Michel Foucault, *Les Anormaux, Cours au Collège de France, 1974-1975, op. cit.*, p. 58-59.
[437] Robert Bogdan, *op. cit.,* p. 18.
[438] *Ibid.,* p. 21.
[439] *Id.*
[440] *Ibid.,* p. 100.

modalité emphatique. Le recours à la science n'est pas exactement du même ordre, ou plutôt ce n'est pas exactement à la même science qu'ont recours les bonimenteurs : dans le premier cas, il s'agit de celle des naturalistes, dans le second, celle des médecins. La modalité de présentation exotique s'inspire des expéditions coloniales et scientifiques et mobilise des études taxinomiques ou anthropologiques sur les « races » et le « chaînon manquant » pour faire du phénomène humain un spécimen étranger et primitif. La modalité de présentation emphatique mobilise des études médicales pour faire du phénomène humain un cas pathologique. Tout se passe donc comme si les banquistes s'étaient emparés des polémiques scientifiques sur l'origine des phénomènes humains initiées au XVIIIe siècle pour construire deux registres distincts de *freak show*. La théorie selon laquelle tel phénomène représentait une espèce nouvelle, non encore découverte, est relayée par la modalité de présentation exotique ; celle défendant que le phénomène en question ne serait qu'une simple erreur de la nature, une exception à la règle (*lusus naturae*) est relayée par la modalité de présentation emphatique. L'exemple des exhibitions de Charles Sherwood Stratton et de Maximo et Bartola en témoigne.

Au début des années 1840, Phileas Taylord Barnum entend parler d'un petit garçon de quatre ans ne mesurant pas plus de soixante centimètres. Il se rend alors dans le Connecticut, où il convainc les parents – pauvres – de les laisser emmener leur fils à New York, où il promet d'en faire une vedette de son *American Museum*. Pour ce faire, le banquiste lui invente un nom de scène (le modeste Charles Sherwood Stratton devient l'éminent « général Tom Pouce »), modifie son âge (il lui donne onze ans pour faire ressortir la petitesse de sa taille) et son lieu de naissance (il lui fait voir le jour à Londres, pour charmer les spectateurs américains, friands des phénomènes européens). Le livret pseudo-biographique mis en vente à l'occasion de son exhibition se réfère à des diagnostics médicaux, comme celui du docteur J. V. C. Smith, rédacteur en chef du *Boston Medical and Surgical Journal,* qui affirme que « de tous les nains qu'il [lui] a été donné d'ausculter, c'est assurément le plus petit[441] ». C'est donc une exception, pour ne pas dire une merveille de la nature, que les visiteurs sont incités à venir admirer. Contrairement à d'autres nains, dit achondroplasiques, les membres et la tête de Charles Sherwood Stratton ne sont pas disproportionnés par rapport à son tronc. Nain hypophysaire, il est – selon les termes de Barnum – « rayonnant de santé et aussi bien proportionné qu'un Apollon[442] ». Son nanisme serait dû au chagrin dont sa mère, enceinte, fut accablée suite à la mort du chien de la famille. Elle a tant pleuré que son enfant s'est trouvé marqué. Barnum mobilise ainsi une hypothèse scientifique en cours à l'époque : la « théorie de l'imagination maternelle », à laquelle Keating consacrera un chapitre entier de son *Encyclopédie des maladies infantiles*, parue en 1889. L'anomalie n'est donc plus la marque d'une quelconque punition divine mais « relève d'une pathologie bien

[441] *Ibid.,* p. 141.
[442] *Ibid.,* p. 139.

précise, qui n'affecte en rien l'intégrité morale du phénomène et de ses parents[443] ». Le général Tom Pouce est un jeune homme exceptionnel et respectable, qui mérite d'être vu. Dès 1844 il part en tournée en Europe. Lors de son passage dans son prétendu lieu de naissance, la reine Victoria s'entiche de lui au point de lui offrir de somptueux cadeaux. Pour faire de Charles Sherwood Stratton une vedette de *freak show*, Barnum a donc clairement adopté ce que Robert Bogdan qualifie de mise en scène emphatique qui « fait valoir que, malgré son handicap, le *freak* est une personne respectable, distinguée et talentueuse[444] ».

Le film *Freaks* de Tod Browning[445] repose entièrement sur cette modalité de présentation de l'anormalité. Certaines séquences montrent clairement au spectateur qu'en dépit de leur anormalité physique, les *freaks* sont des personnes normales. Ainsi en est-il de la scène où l'on voit une femme sans bras coudre avec ses pieds tandis que son nain de mari lui sert un verre de vin, qu'il vient lui glisser entre les orteils avant de trinquer avec elle[446] ; de celle où un homme-tronc s'allume une cigarette en manipulant une allumette avec ses lèvres ou encore des nombreux déplacements de « l'homme torse » qui se sert de ses bras pour aller d'une roulotte à une autre. Tout comme le dispositif théâtral du *freak show* emphatique, le dispositif cinématographique mis en place par Browning[447] apparaît comme un moyen d'intégrer dans la norme sociale des personnes dont on montre pourtant qu'elles échappent à la norme biologique[448]. Si ces modalités de mise en visibilité de l'anormalité permettent donc, dans une certaine mesure, de la dépasser, il semble néanmoins que cela soit autant sinon davantage au profit du regardant que du regardé. À propos des exhibitions des hommes sans

---

[443] *Ibid.,* p. 105.
[444] *Ibid.,* p. 103.
[445] Tod Browning, *Freaks,* 1932.
[446] Au minutage 24 : 11. Au minutage 26 : 30 on voit deux *freaks* en train de diner ensemble et ce n'est que lorsque la caméra s'approche que l'on découvre que la jeune femme n'a pas de bras et qu'elle tient ses couverts et son verre avec ses pieds.
[447] Tod Browning a pour ainsi dire intégré des numéros classiques de *freak shows* (comme l'allumage de cigarette par l'homme tronc) à une fiction cinématographique.
[448] Si Robert Bodgan l'a conceptualisé à propos du *freak show* américain, les forains européens avaient également recours à la modalité emphatique de présentation de l'anormalité dans le cadre de leurs exhibitions. Dans son article sur « les mondes exotiques des baraques foraines », *op. cit.*, Agnès Curel mentionne ainsi une affiche conservée par les archives de la ville de Neuilly-sur-Seine datant de 1892 et annonçant le spectacle de deux nains présentés comme « les artistes connerréens » et précisant qu'ils exécutaient sur scène un numéro d'escrime, de lutte, de gymnastique et finissaient par une « chansonnette », moyen de signifier aux badauds que c'est à un véritable spectacle et non à la simple exhibition d'un corps anormal qu'ils étaient conviés. Le fait d'être anormalement petits n'empêche pas les Frères Bureau d'avoir des talents variés. Leur prestation scénique est ainsi proche de celle du Petit Pépin – l'homme tronc de la foire Saint- Laurent qui, en 1752, malgré son absence de bras non seulement « mange et boit tout seul » mais fait également « l'exercice du sabre », « chante, danse et saute » et « parle plusieurs langues différentes » (Jean-Jacques Courtine, « Curiosités humaines, curiosité populaire. Le spectacle de la monstruosité au XVIIIe siècle », *op. cit.*, p. 504.) – et s'inscrit dans la tradition foraine mise en place à partir du XVIIIe siècle selon laquelle « il ne suffit plus d'étonner, il faut séduire les dames et divertir les gens de qualité ». (*ibid.*, p. 508).

membres, Jean-Jacques Courtine défend ainsi l'hypothèse selon laquelle, en présentant des hommes diminués néanmoins capables d'effectuer des actions viriles, elles offraient aux curieux une « théâtralisation burlesque de la castration[449] ». En en donnant une image divertissante, il s'agissait d'organiser le refoulement de cette peur.

À l'inverse, c'est le registre exotique, qui « insiste sur la différence et l'infériorité de la personne exhibée[450] », que les banquistes ont adopté pour le *freak show* de Maximo et Bartola. À la fin des années 1840, un marchand espagnol se rend dans un petit village du Salvador où, d'après la rumeur, se trouvent des « nains idiots[451] » et propose à la mère d'emmener les deux enfants aux États-Unis, en lui assurant qu'on pourra les y guérir de leur « imbécillité ». Cependant, compte tenu de la façon dont ils ont été présentés aux hommes de science, ce n'est pas l'intérêt des médecins, mais celui des naturalistes et des ethnologues que vont susciter Maximo et Bartola. En effet, une fois arrivés sur le continent étatsunien, Ramón Selva les vend à un certain Morris[452], qui va en faire des *freaks*. Ayant remarqué que leur crâne avait la même forme, oblongue, que celui de certaines figurines mayas[453], Morris va présenter Maximo et Bartola comme les derniers Aztèques – formulant ainsi une hypothèse pseudo scientifique sur l'origine et la nature de ces deux phénomènes tout en jouant sur l'envie des Nord-Américains d'en savoir plus sur leur continent. Contrairement à la majorité des exhibitions du siècle précédent, Morris ne se contente pas de montrer une anormalité, il l'accompagne d'un discours abracadabrant pouvant néanmoins recouper certaines théories scientifiques de l'époque. Le livret en vente à l'occasion de l'exhibition explique ainsi que, au cœur de la cité perdue d'Iximaya, l'explorateur Pedro Velásquez a trouvé ces deux enfants accroupis sur un autel, comme des idoles : en tant que derniers descendants des Aztèques, les habitants leur vouaient un véritable culte. Dans son article sur « Les mondes exotiques des baraques foraines », Agnès Curel explique que ce spectacle « relève de l'exhibition ethnologique, entre le zoo humain colonialiste et l'exhibition de phénomènes traditionnels ». Ce n'est que pour mieux attirer les spectateurs que Maximo et Bartola vont être montrés à des sommités scientifiques. En 1851, ils sont présentés devant la Société d'histoire naturelle de Boston et le chirurgien J. Mason Warren leur consacre un article dans l'*American Journal of the Medical Science*, où il affirme que ces enfants n'appartiennent pas à une race de nains mais bien à la civilisation aztèque. En 1853, ils sont examinés par la Société d'ethnologie de

[449] Jean-Jacques Courtine, « Curiosités humaines, curiosité populaire. Le spectacle de la monstruosité au XVIIIe siècle », *op. cit.*, p. 508.
[450] Robert Bogdan, *op. cit.,* p. 103.
[451] Ces personnes seraient aujourd'hui qualifiées de « microcéphales ».
[452] Lorsqu'il parle de leur impresario, Robert Bogdan parle d'abord d'un certain Morris puis d'un Mr Knox, ce qui importe peu.
[453] « Un récit de voyage en Amérique centrale paru dans les années 1840, immense succès de librairie, est illustré de gravure représentant les ruines de la civilisation maya. On y voit notamment des figurines au crâne oblong qui ressemblent étrangement à Maximo et Bartola ». (*ibid.,* p. 119).

Londres, où le grand professeur d'anatomie Richard Owen avoue sa stupéfaction devant ces phénomènes, en même temps que ses doutes quant à leurs origines aztèques. Largement relayés par la presse, les débats que suscite, partout où elle passe, l'exhibition de Maximo et Barlola est pour ainsi dire sa meilleure promotion. Couronnés ou non[454], les spectateurs veulent voir de leurs propres yeux ceux qui font couler autant d'encre. Contrairement au général Tom Pouce qui était presque reçu comme un pair par les aristocrates européens, Maximo et Bartola sont observés comme des spécimens ethnographiques. Dans les années 1860, les spéculations scientifiques dont ils font l'objet lors de leur tournée en Europe servent clairement de caution à leur exhibition au sein de l'*American Museum* de Barnum. Une lithographie rapporte ainsi les propos du naturaliste allemand Alexander von Humboldt : « Quiconque s'intéresse aux différents types humains et aux lois qui les régissent verra en eux un spécimen digne d'être étudié[455] ». Pendant plus de trente ans[456], les sciences en général et l'ethnographie en particulier servent de caution à l'exhibition de Maximo et Bartola. Mobilisées dans les documents de promotions du spectacle, ces sciences phares de l'époque permettaient d'assurer aux spectateurs qu'ils s'instruiraient en se divertissant… ou qu'ils se divertiraient en s'instruisant. Sans cet ambigu recours à la science, le succès de Maximo et Bartola aurait indubitablement été bien moindre. Le *freak show* a ainsi su mettre la science au service du divertissement.

Les modalités de présentation de leur anormalité conditionnent fortement la perception que les spectateurs peuvent avoir des personnes anormales. L'exemple de l'exhibition de Charles Sherwood Stratton, d'une part, et de Maximo et Bartola, de l'autre, sont emblématiques de la différence de mise en visibilité de l'anormalité physique par rapport à l'anormalité mentale qui existait à l'époque des *freak shows*. Au XVIIIe et XIXe siècles, les personnes que l'on dirait aujourd'hui en situation de handicap physique se produisaient majoritairement dans des *freak shows* emphatiques[457] alors que celles que l'on dirait aujourd'hui en situation de handicap mental se produisaient exclusivement dans des *freak shows* exotiques. Or, ces deux registres de mise en visibilité de l'anormalité n'incitent pas au même regard. En faisant des *freaks* des êtres étranges et étrangers, la modalité exotique réduit l'altérité à l'étrangeté. En faisant des *freaks* des êtres capables de se comporter comme les spectateurs, la modalité emphatique incite à

[454] Maximo et Bartola se produisent notamment devant Napoléon III, les empereurs de Russie et d'Autriche, le roi de Belgique, les maisons royales de Prusse, de Bavière, de Hollande, de Hanovre et de Danemark, le comte de Flandres et la duchesse de Brabant.
[455] *Ibid.*, p. 121.
[456] Si Maximo et Bartola n'ont guère laissé de trace dans les archives après leur mariage le 7 janvier 1867 (coup médiatique destiné à raviver l'intérêt du public), Robert Bodgan suppose néanmoins qu'ils ont été exhibés jusqu'en 1901.
[457] Elles pouvaient au moins passer de l'un à l'autre des registres : « Randian, homme-tronc qui fait la démonstration de son habileté en se roulant une cigarette avec les lèvres, revendique le titre de prince mais il lui arrive aussi de jouer le rôle d'"homme-serpent" ou d'"homme-chenille" : emmailloté dans une combinaison en laine, il se déplace à la manière d'un reptile, en ondulant des hanches et des épaules ». (*ibid.,* p. 109).

voir son semblable dans l'autre. D'un côté, l'anormalité était cristallisée, de l'autre elle était plus ou moins surmontée.

Entre 1841[458] et 1868[459], l'*American Museum* accueille plus de quarante millions de visiteurs, ce qui montre à quel point Barnum a su institutionnaliser l'exhibition des phénomènes en tirant profit des spéculations scientifiques de l'époque, transformant ainsi un établissement au bord de la faillite en temple du *freak show*. Avec lui, l'exhibition de phénomènes s'accompagne d'une imparable stratégie publicitaire. Le spectacle est d'abord annoncé par des affiches collées sur les murs des villes ou placées dans les vitrines des commerçants, par des encarts publiés dans les journaux et par des prospectus distribués dans la rue. Ce matériel promotionnel, dont la diffusion débute quelques jours avant le show, a pour objectif de le faire connaître et d'attirer le public sur le lieu de l'exhibition. Il est ensuite relayé par un calicot (grande toile peinte à l'effigie du phénomène) accompagné d'un boniment (discours vantant ses mérites), qui achèvent de persuader le visiteur d'entrer. Lorsque celui-ci découvre enfin celui ou celle dont il a tant entendu parler, il est parfois déçu : « la promesse du dehors surpasse la performance du dedans[460] ». Cela ne l'empêchera pourtant pas de se vanter, auprès de ses amis et connaissances, d'avoir assisté à un spectacle extraordinaire en exhibant à son tour une photographie, une biographie dédicacée ou un objet ayant prétendument appartenu au phénomène en question (bible miniature pour les nains ou énorme bague pour les géants). En préparant l'exhibition des phénomènes par des « assauts publicitaires[461] » et en la prolongeant par la vente de souvenirs, Barnum donne véritablement naissance au *freak show*. C'est principalement dans cet amont et cet aval – dans ce que nous appellerions aujourd'hui le paratexte et la communication autour du spectacle – qu'il mobilise, plus ou moins implicitement, la science de son époque.

Héritières des modalités d'exhibition mises en place par Morris pour Maximo et Bartola, celles de William Henry Johnson – Afro-Américain qui mesure moins d'un mètre cinquante, dont l'arête nasale très prononcée est dans la continuité de son crâne ovoïde et sans front et qui à l'heure actuelle serait très certainement diagnostiqué microcéphale – et d'Hiram et Barney Davis – dont la petite taille (moins d'un mètre) et la maigreur (une vingtaine de kilos) étaient accentuées par une constitution sèche et nerveuse et qui possédaient des facultés intellectuelles limitées mais une force physique extraordinaire – sont à cet égard emblématiques. Inaugurées une dizaine d'années après qu'a été découvert le gorille Afrique (1847), au moment où les premières études zoologiques qualifient l'orang-outang d'« homme de la jungle » et où Darwin publie *Origine des espèces*

[458] Date de son rachat par Barnum.
[459] Date de sa destruction par les flammes.
[460] C'est ainsi qu'à la fin du XIXe siècle, un témoin résume ainsi la spectaculaire devanture des *dime museums* (*ibid.,* p. 97).
[461] *Ibid.,* p. 96-97.

(1859), elles sont sous-tendues, plus ou moins explicitement, par l'hypothèse scientifique d'une continuité entre l'homme et l'animal.

Dans les encarts publicitaires, aussi bien que dans le prospectus annonçant le spectacle, William Henry Johnson est systématiquement présenté comme un spécimen défiant la classification des espèces : « Cet animal des plus singuliers, aux traits humains et animaux n'est pourtant ni l'un ni l'autre, mais un mélange des deux : le chaînon manquant entre l'homme et la bête[462] », « Ses mains, ses bras et son crâne sont ceux d'un orang-outang, mais ses gestes sont ceux d'un homme[463] ». À défaut de calicot, Robert Bogdan a retrouvé des lithographies où il apparait « vêtu d'une peau de bête, les ongles longs, dans un décor de jungle[464] », représentation en accord avec le boniment de Mr Flower :

> Quand il est arrivé ici pour la première fois, il se déplaçait à quatre pattes et il fallut une patience infinie pour lui apprendre à se tenir debout, tel que vous le voyez maintenant. Il ne marche sur ses jambes que depuis quelques semaines. Vous remarquerez que le Kezako a une démarche maladroite, comme celle d'un petit enfant qui ferait ses premiers pas. Il se nourrit exclusivement de viande crue, de fruits et de noix, dont il est très friand : il refuse de manger du pain, du gâteau et autres mets cuisinés[465].

Synonyme de *nondescript,* terme pseudoscientifique par lesquels les bonimenteurs désignaient des phénomènes non encore classifiés voire non encore décrits par la science, *Kezako* (*qu'est-ce que c'est que ça ?*) servira de nom de scène à William Henry Johnson au moins jusqu'aux années 1870, c'est-à-dire au cours de la période où il était parfois exhibé en cage. Pour cautionner l'exhibition de William Henry Johnson, le *freak show* imaginé par Barnum se refuse d'abord à le présenter comme un être humain. Il en fait l'objet d'une science bien particulière, celle des naturalistes, et non celle des médecins. L'exhibition de William Henry Johnson est donc largement construite sur les préjugés racistes des spectateurs, que les forains relaient et renforcent. Robert Bogdan note ainsi que « la mise en scène de Johnson témoigne du profond mépris qu'ont les Américains envers les Noirs[466] » et émet l'hypothèse que le surnom de Zip, qu'il adopte à la fin des 1870, serait une « possible référence à Zip Coon, ménestrel légendaire qui incarne le stéréotype du Noir obtus et nonchalant[467] ».

---

[462] Prospectus diffusé par l'*American Museum* en 1860, cité par Robert Bogdan (*ibid.,* p. 126).
[463] Encart publicitaire du *New York Leader* daté du 5 novembre, cité par Robert Bogdan (*ibid.,* p. 127).
[464] *Id.*
[465] *Ibid.,* p. 126.
[466] *Ibid.,* p. 125.
[467] *Ibid.,* p. 129. Au fil de sa longue carrière, la modalité de présentation de l'anormalité de William Henry Johnson évolue quelque peu : « dans les années 1880, il simule des combats de boxe contre d'autres *freaks*. Vers la fin du siècle, le violon devient un de ses accessoires de prédilection, mais il n'en tire que des sons discordants et les banquistes prétendant que les spectateurs le payent pour qu'il s'abstienne d'en jouer. […] Sur des photographies plus tardives, il danse avec l'avaleuse de sabres. Sa dernière photo officielle le représente en tenue de golfeur sur la plage de Coney Island : il utilise le corps de la géante Mademoiselle Londy comme terrain de jeu. » (*Id.).*

Hiram et Barney Davis, citoyens américains[468], sont quant à eux rebaptisés Waino et Plutano et présentés comme « les étonnants sauvages de Bornéo, deux des plus remarquables curiosités que l'homme ait jamais vues[469] ». À cette époque, les journaux américains relaient des récits de voyages et publient des articles consacrés à cet archipel alors objet de conflit entre l'Angleterre et les Pays-Bas. Lyman Warner, le premier impresario des frères Davis, exploite donc l'intérêt de ses concitoyens pour cette île mystérieuse en leur proposant de leur en montrer d'authentiques représentants. Waino et Plutano appartiennent, dit-il, à une race inconnue, inférieure à la « race américaine ». Le livret pseudo-biographique vendu à l'occasion du *freak show*[470] prend ainsi soin de replacer le récit de leur capture au sein d'une description topographique, climatique et environnementale de Bornéo, et de préciser qu'avant d'arriver aux États-Unis où ils ont fini par se civiliser, ils étaient « pareils à des bêtes sauvages, sautillaient comme des singes, se montraient hargneux et ne se laissaient pas approcher[471]. » Alors qu'elle est en réalité un critère indispensable pour devenir un *freak* (les individus récalcitrants et agressifs ne sont tout simplement pas recrutés), la docilité est présentée comme le résultat d'un apprivoisement. Puisqu'ils sont présentés comme des sauvages, Hiram et Barney se comportent comme tels. Capables de parler anglais dans la vie sociale, dans le décor de jungle dont est habillée la scène de leur *freak show*, ils n'emploient qu'un charabia incompréhensible tandis que, comme preuves de leur force, ils soulèvent des spectateurs à bout de bras.

Tout au long du XIXe siècle, géographie, zoologie, ethnographie et anthropologie sont mobilisées par le *freak show*. Les banquistes s'inspirent des découvertes de nouvelles contrées par les explorateurs pour planter le décor de leurs spectacles et des spéculations scientifiques sur l'origine de l'homme pour inventer des personnages. À la différence des exhibitions de phénomènes du siècle précédent, le *freak show* n'est pas de l'ordre de la présentation mais de la représentation : les anomalies physiques et intellectuelles ne sont pas simplement exposées, elles deviennent des traits particuliers et caractéristiques de personnages à jouer, que d'autres reprendront après eux. Dans les archives d'exhibitions datant de la fin du XIXe siècle, Robert Bogdan a croisé un certain nombre de microcéphales présentés comme des Aztèques (notamment Hutty et Tain les Estics, Aurora et Natali les Aztèques à tête d'épingle, Tik Tak l'Aztèque à tête d'épingle ou encore Schlitzie le dernier Aztèque[472]) ainsi que des *freaks* reprenant le nom de « sauvages de Bornéo », qualificatif « devenu une formule générique exploitée par des individus normalement constitués, désireux de

[468] Hiram, né en Angleterre, émigre aux États-Unis à l'âge de deux ans tandis que Barney naît à Long Island.
[469] Tract diffusé en 1860.
[470] Intitulé *Quid de Waino et Plutano, les sauvages de Bornéo* et publié en 1878.
[471] *Ibid.*, p. 115.
[472] *Ibid.*, p. 122–123. Notons que Schlitzie joue dans le film de Tod Browning.

profiter de la célébrité des frères Davis[473] ». Il note également que « la coupe de cheveux au sommet du crâne, signe distinctif de Johnson, a fait bien des émules, ainsi que la plupart de ses accessoires (pistolet à bouchon, violon) et de ses mimiques[474] ». Leurs anomalies étaient donc des « attributs dont [leur impresario ont] tiré parti pour en faire des *freaks*[475] ». En leur faisant jouer le rôle de « curiosités ethnographiques » ou « spécimens scientifiques », ils rendaient possible l'exhibition de ces phénomènes. Ils instauraient une distance qui justifiait le regard posé sur eux. Les spectateurs pouvaient les observer dans la mesure où, en tant que représentants d'une race inférieure, à la limite du règne animal, ils incarnaient l'Altérité.

Le succès des *freak shows* est indubitablement lié au fait que les banquistes avaient réussi à instituer une modalité de présentation de l'anormalité qui flattait l'ego des spectateurs, en les assurant de leur supériorité. La dernière phrase de Johnson (qui aurait dit, à propos des spectateurs de son *freak show* : « On les a bien eus ! [476] »), tout comme l'attitude de Barney face à un journaliste venu l'interviewer alors qu'il avait pris sa retraite, tendent à montrer que ces *freaks* étaient parfaitement conscients du fait qu'ils jouaient un rôle. « Plutaino [sic] me salue à la manière des phénomènes de cirque, avec une courbette, un geste de la main et un sourire contraint. Puis il se redresse et me fait face, conscient de mon regard mais néanmoins impassible [477] ». Contrairement aux personnes malformées, celles souffrant en outre d'une anormalité mentale jouaient souvent le même rôle toute leur vie. Alors que l'homme-tronc Randian était tantôt présenté comme un prince, tantôt comme un homme serpent ou un homme chenille, Barney Davis a toujours été présenté comme Plutano, le sauvage de Bornéo. Il était alors aisé de confondre la personne avec le personnage.

Par l'ambiguïté du truchement de la science, les personnes qu'on dirait aujourd'hui en situation de handicap physique ou mental se sont donc progressivement intégrées au monde du divertissement. Au XIXe siècle aux États-Unis, elles partagent avec les « forains et gens du spectacle[478] » le « statut interlope que leur accorde la société », celui d'être « simplement tolérés en marge de la société[479] ».

---

[473] *Ibid.*, p. 117.
[474] *Ibid.*, p. 129.
[475] *Ibid.*, p. 117.
[476] *Ibid.*, p. 124.
[477] *Ibid.*, p. 116.
[478] Pour reprendre le titre du deuxième chapitre de l'ouvrage de Robert Bogdan, *Ibid.*, p. 69–90.
[479] *Ibid.*, p. 79.

1.2.3. Le développement du *freak show* : une visibilité accrue de l'anormalité dans l'espace social

Comme l'annonce le titre de l'ouvrage de Robert Bogdan[480], le *freak show* désigne l'exhibition d'êtres humains anormaux, pour l'amusement et le profit. Si la catégorie de *freaks* comprend les personnes qu'on dirait aujourd'hui « en situation de handicap », elle ne s'y réduit pas. Ces êtres humains sont anormaux, en ce qu'ils ne ressemblent pas à la majorité de la population : ils sont plus grands (géants) ou plus petits (nains), plus gros (colosses) ou plus maigres (homme-squelettes), plus noirs (« nègres ») ou plus blancs (albinos), ils n'ont pas la même taille de crâne (microcéphalie) ou le même nombre de membres (manchots, hommes-troncs, personnes affligées de membres surnuméraires) … Pour classer les *freaks*, leurs impresarios ont recours à quatre types de catégories : les *freaks* naturels, les *freaks* factices, les *freaks* artificiels et les saltimbanques. Les premiers sont affligés d'une véritable malformation (congénitale ou acquise à l'âge adulte) tandis que les seconds la créent de toutes pièces. À l'époque, une peau qui n'est pas blanche est en quelque sorte considérée comme une malformation congénitale au même titre, par exemple, qu'une atrophie des membres. Comme nous l'avons vu, la frontière est poreuse entre « races inconnues » et « erreurs de la nature ». Le véritable manchot et le vrai noir sont alors des *freaks* naturels tandis que celui qui dissimule son bras sous sa chemise ou qui se couvre la peau de cirage est un *freak* factice. La distinction avec le *freak* artificiel est subtile : celui-ci bouleverse l'ordre du normal par ses interventions ou ses absences d'intervention sur son corps. Si la femme à barbe est un *freak* naturel, l'homme qui se laisse pousser démesurément les cheveux n'est pas un *freak* factice mais un *freak* artificiel. L'homme à peau de crocodile est un *freak* naturel quand l'homme tatoué est un *freak* artificiel. Enfin, ce n'est pas une particularité physique ou physiologique mais des talents hors du commun (comme celui d'avaler des sabres ou de charmer des serpents) qui permettent aux saltimbanques de grossir les rangs des *freaks*. Au XXe siècle, le terme de « *freak* » n'a donc pas la connotation péjorative et dégradante que dénoncent aujourd'hui certains militants pour les droits des personnes en situation de handicap. Il était en quelque sorte synonyme de « gens du spectacle » et servait au contraire à stigmatiser ceux qui ne faisaient pas partie de ce monde, les « pantres » et autres « jobards » qu'il s'agissait, par tous les moyens, d'attirer dans l'entresort contre une somme d'argent la plus élevée possible :

> Toute formulation susceptible d'attirer les clients était permise. […] La plupart des phénomènes qui se produisaient regardaient le public avec mépris, non parce qu'ils s'offensaient d'être qualifiés de *freaks*, mais parce que le monde du divertissement

[480] Robert Bogdan, *Freak Show : Presenting Human Oddities for Amusement and Profit,* Chicago (Illinois, USA), University of Chicago Press, 1988.

> méprisait les pantres en général. Leur mépris était celui des initiés envers les profanes. Chez les gens du spectacle, l'intrus, c'était le client, pas le *freak*[481].

Si les exhibitions de personnes anormales existent dès le XVIIIe siècle aux États-Unis, celles-ci ne sauraient être qualifiées de *freak shows* dans la mesure où ces spectacles « n'étaient pas rattachés à une institution comme le cirque ou la fête foraine[482] ». Les personnes alors exhibées sont pour ainsi dire les ancêtres des *freaks :* les phénomènes. Ces « curiosités humaines » sont présentées de foire en foire isolément les uns des autres, mais souvent aux côtés d'un autre type de « curiosités vivantes » : les « curiosités animales » tels les lions ou les éléphants[483]. Quand leur bonimenteur attitré ne les emmène pas en tournée, ces phénomènes humains sont souvent exhibés dans un de ces établissements à vocation éducative et scientifique fondés par des savants amateurs à la fin du XVIIe siècle, qui s'apparentent fortement à des cabinets de curiosité : on y trouve également des animaux naturalisés ou en cage, des figures de cire et autres objets de pacotille ramenés par les marins et les explorateurs. Au fil du XIXe siècle, les phénomènes humains vont cependant en devenir l'attraction principale et leur assurer la grande majorité de leurs revenus. Les « cabinets de curiosité » se transforment alors en « *dime museums* » ou musée à dix *cents* (prix de l'entrée) – l'appellation de « musée » témoignant de la volonté du *freak show* de se placer sous le patronage de la science[484]. N'attirant plus personne, les oiseaux empaillés et les bibelots exotiques sont relégués dans les antichambres tandis qu'indigènes, nains et autres siamois délaissent les tréteaux des foires pour envahir, ensemble, les amphithéâtres de ces musées. Les estrades des conférenciers se transforment progressivement en véritables scènes de théâtre. Seuls les établissements qui opèrent cette transition de science à divertissement évitent la faillite. Tous prennent pour modèle l'*American Museum* de Barnum, véritable temple du divertissement respectable, puisqu'auréolé d'une caution scientifique, situé en plein cœur de Manhattan. En les rassemblant au sein d'une même institution[485], en spectacularisant leur exhibition et en en assurant la publicité, Barnum a transformé les phénomènes en *freaks* et en a fait les piliers de son établissement. Exhibés dans les galeries aussi bien que sur scène, ils sont sources à la fois de savoir et de distraction[486]. Forts de leur succès dans les *dime museums*, les *freaks*

---

[481] Robert Bogdan, *La fabrique des monstres : les États-Unis et le freak show, 1840-1940, op. cit.,* p. 255.

[482] *Ibid.,* p. 21. En France, ces exhibitions ont toujours été indépendantes. C'est pourquoi, au sens strict du terme, même les plus spectaculaires d'entre elles ne sauraient être qualifiées de *freak show*.

[483] Exhibés pour la première fois respectivement en 1716 et 1796 (*ibid.,* p. 32).

[484] L'appellation de « musée », qui n'est pas sans rappeler le « musée pathologique » de Charcot à la Salpêtrière, évitera – du moins en partie – aux banquistes américains l'accusation d'exhibitionnisme qui a frappé les forains européens.

[485] « Au programme de 1860 figurent treize phénomènes humains, dont les Lucasie, famille d'albinos, "les derniers Aztèques" Maximo et Bartola, trois lilliputiens, une "négresse et ses deux enfants albinos", "la femme à barbe suisse", "les obèses des Highlands", et Zip ». (*Ibid.,* p. 39).

[486] Jean-Jacques Courtine, « Le corps anormal, histoire et anthropologie culturelles de la difformité », *op. cit.*, p. 219-220.

vont progressivement investir d'autres lieux de divertissement : cirques, expositions universelles, parcs d'attraction et fêtes foraines. Dès qu'ils font leur entrée quelque part, ils en deviennent les stars. Pendant environ un siècle – de la moitié du XIXe à la moitié du XXe siècle –, les plus célèbres d'entre eux passent donc allégrement d'un établissement à l'autre, en fonction des opportunités qui s'offrent à eux.

Si, selon Robert Bogdan, le cirque américain naît au XIXe siècle, quand des attractions autrefois indépendantes (jonglage, acrobatie, ménageries animale et humaine…) se rassemblent, le temps d'un ou plusieurs spectacles, en un même lieu, il est intéressant de noter que son développement est intimement lié à l'augmentation de la place dévolue à l'exhibition des personnes anormales. D'une dizaine de spectacles au début du XIXe siècle, on passe à une centaine au cours du XIXe siècle. Or, au début du siècle, seul un – parfois deux – phénomène est exposé dans la ménagerie humaine, tandis que dans les années 1850 les *freaks* des *dime museums* viennent se produire dans les *sideshows* – ces *shows* qui se tiennent dans un petit chapiteau situé à l'entrée du grand et qui précèdent le spectacle à proprement parler. Jusque dans les années 1880, les *freaks* y partagent néanmoins la vedette avec des animaux sauvages. Puis, comme ce fut le cas pour les musées installés en ville, les curiosités animales (animées ou non) sont montrées dans un chapiteau à part. Au moment où les *freaks* deviennent les maîtres du *sideshow,* les petits chapiteaux où se déroulent ces spectacles sont majoritairement rachetés par les gestionnaires des cirques. *Sideshow* et *freakshow* ont alors tendance à devenir synonymes. Comme c'était le cas à l'*American Museum* de Barnum, le spectacle des phénomènes est annoncé par une fanfare, des affiches et des boniments et attire le public. Au XIXe siècle, le nombre de spectateurs circassiens est pour ainsi dire proportionnel à celui des *freaks* présentés. Pour faire face à cette concurrence nouvelle et pallier le départ des *freaks* naturels, les gérants des *dime museums* n'ont souvent pas d'autres choix que de recourir à des *freaks* factices afin d'éviter la faillite. Au début du XXe siècle, celle-ci est cependant inévitable. Puisque c'est ailleurs que les *freaks* – tous types confondus – vont désormais présenter leurs spectacles, la majorité des cabinets de curiosité devenus *dime museums* se reconvertissent en théâtres ou en cinémas.

Après avoir été happés par le cirque, les *freaks* vont l'être par les Expositions Universelles. En tant que foires internationales, les expositions universelles organisées dans le monde entier à partir des années 1850 ont pour vocation première de promouvoir le commerce, l'industrie et la culture des pays représentés. Aux États-Unis, la progressive introduction des *freak shows* dans l'enceinte officielle de ces manifestations va en détourner l'objectif principal et en faire des lieux de divertissement. En 1876, l'Exposition Universelle de Philadelphie entraîne le plus grand et le plus long rassemblement de forains que l'Amérique ait jamais connu : celui-ci s'étend sur près de deux kilomètres et dure près de six mois. Chacun cherche à alpaguer les visiteurs à leur sortie des pavillons officiels, pour l'entraîner dans son entresort ou sa baraque. Parmi ces

visiteurs se trouvent les représentants des institutions américaines en charge des « idiots et faibles d'esprit » convoqués par le docteur Isaac Kerlin (directeur de l'Institut pennsylvanien pour l'éducation des enfants attardés) qui avait bien compris que l'Exposition attirerait des personnalités venues des quatre coins des États-Unis. Ce congrès, organisé en marge du champ de foire, a donné naissance à l'Association américaine sur la déficience mentale[487]. Ce sont donc en quelque sorte, sinon les *freak shows,* du moins l'institutionnalisation de l'exhibition de l'anormalité, qui a permis aux premières associations médicales de se constituer. Ce sont pourtant des spectacles autrement plus divertissants que l'Exposition à laquelle ils viennent d'assister que les forains promettent aux visiteurs. S'ils sont nombreux[488] à y avoir vu des Amérindiens et autres spécimens exotiques présentés dans des « zoos humains[489] », cette exhibition était officiellement justifiée par de sérieuses considérations ethnographiques. Au baraquement de Shantyville, cet espace forain installé aux abords des pavillons officiels, les spectateurs n'ont pas à rougir de s'amuser de l'exhibition des « sauvages de Bornéo[490] » ou des « enfants sauvages d'Australie[491] ». Le *freak show* est instructif mais il est aussi un divertissement. Les organisateurs des Expositions Universelles ultérieures retiennent la leçon. Pour en assurer la rentabilité et pallier ce qu'ils considèrent comme une concurrence déloyale et dégradante, mieux vaut y intégrer des attractions foraines, au sein d'un espace bien précis nommé Midway Plaisance. Au fil des années, les *freak shows* y occupent une place de plus en plus importante. En 1933-1934, celui présenté à l'*Odditorium* de l'Exposition Universelle de Chicago ne rassemble pas moins de vingt-cinq phénomènes humains sous la formule « *Believe it or not !* », et engrange plus de 900 000 dollars

---

[487] Robert Bogdan, *op. cit.,* p. 111.

[488] En six mois, cette Exposition Universelle accueille près de dix millions de visiteurs, soit un neuvième de la population américaine de l'époque.

[489] Deux articles de l'ouvrage dirigé par Nathalie Coutelet et Isabelle Moindrot, *L'Altérité en spectacle. 1789-1918* (*op. cit.)* offrent de précieux éclairages sur la question du « zoo humain ». Dans son article « Triste spectacles : exhibitions fin-de-siècle », Martial Poirson explique que « l'appellation "zoo humain" est une catégorie historiographique *a posteriori* renvoyant à ce qu'on appelle à l'époque "village nègre", "village exotique", "village ethnographique" ou encore "village noir"… » (p. 68) tandis que dans « à chacun son sauvage ? Genèses du zoo humain en Europe et aux États-Unis », Nicolas Bancel décrit la « forme zoo » : « reconstitution de biotopes, visualisation de spécimens vivants dans des enclos, artefacts pédagogiques » (p. 27), description qui n'est pas sans rappeler le registre exotique des *freak shows*.

[490] Cf. *infra.*

[491] « Les "enfants sauvages d'Australie", prétendument capturés par le capitaine Reid, célèbre aventurier du XIXe siècle, sont présentés comme les derniers cannibales d'Australie centrale. Les brochures vendues à l'occasion de leur exhibition citent des "phrénologues et hommes de science" qui ne voient pas en eux "des idiots, des avortons ni des erreurs de la nature, mais des spécimens d'une race différente et encore inconnue". La forme de leur crâne, "la plus étrange que l'on ait jamais vue", est censée leur permettre de "se camoufler dans les hautes herbes de leurs plaines natales et bondir à l'improviste sur leur proie". En vérité, ces enfants sauvages sont tout simplement Tom et Hettie, frère et sœur microcéphales et originaires de l'Ohio. Dans leur jargon, les banquistes qualifient ces phénomènes de "têtes d'épingle". Exhibés pour la première fois en 1860, ils fascineront le public pendant plus de trente ans. » (Robert Bogdan, *op. cit.,* p. 111-112).

de bénéfice. Les expositions universelles marquent ainsi une nouvelle étape dans les relations entre science et spectacle. Sous couvert d'ethnologie et d'anthropologie, c'est finalement de véritables divertissements qui sont proposés, et qui rentabilisent l'argent majoritairement investi par l'État dans ces manifestations à la notoriété internationale. En retour, la présence de *freak shows* dans l'enceinte officielle des Expositions Universelles légitime ce type de spectacles, et plus particulièrement la présentation de non-occidentaux comme phénomènes humains – c'est-à-dire la modalité exotique des *freak shows*. Dès 1893, sur l'exemple du *Buffalo Bill's Wild West Show*, ce spectacle consacré à la conquête de l'Ouest mettant en scène le chasseur de bisons William Frederick Cody et présenté en marge de l'Exposition Universelle de Chicago en 1883, le Barnum & Bailey Circus annonce un « Grand Congrès ethnologique de tribus sauvages et barbares » où sont exhibés non pas un ou deux représentants d'une « race » (comme dans le cas des « derniers des Aztèques » ou des « Sauvages de Bornéo ») mais des représentants de plusieurs « races ». Un nouveau type de *freak show* est ainsi né de son intégration aux Expositions Universelles.

Cette collusion entre *freak show* et Exposition universelle, puis l'intégration de celui-ci à celle-là joue un rôle déterminant dans le développement des parcs d'attraction et des fêtes foraines – et donc dans l'implantation et l'essor du *freak show* dans de nouveaux lieux. Regroupés au même endroit, les forains discutent de leurs problèmes communs et envisagent de fonder une entreprise collective de divertissement, sur le modèle de ces Expositions. Au XXe siècle, les parcs d'attraction qui s'implantent dans les stations balnéaires ayant commencé à se développer aux abords des métropoles états-uniennes au milieu du XIXe siècle et les fêtes foraines qui se déplacent dans les bourgades américaines moins peuplées sont en quelque sorte des Midway Plaisance miniatures. Si des *freak shows* sont présentés à Coney Island (dans l'État de New-York) dès 1880 – notamment dans des théâtres de variétés et les entresorts qui prospèrent sur la rue Bowery – trois parcs d'attraction s'y installent en 1897, 1903 et 1904 : Steeplechase, Luna Park et Dreamland. L'attraction la plus prisée de ce dernier est Lilliputia, un village de trois cents lilliputiens. « Entre 1910 et 1940, aucun endroit au monde n'exhibe autant de phénomènes humains[492] » et certains *freaks* qui ont la chance de vieillir[493], comme la naine Lavinia Warren et le microcéphale Zip, viennent y finir leur carrière. Les *freaks* plus jeunes ont encore l'énergie de partir non plus sur les routes mais sur les rails – la construction du réseau ferroviaire date des années 1870 – pour se produire dans des fêtes foraines. Moyennant un partage des recettes ou la location d'un emplacement, celles-ci s'intègrent souvent à des foires agricoles régionales et en assurent la rentabilité. Au XXe siècle, les fêtes foraines – regroupement d'entresorts, jeux de hasard, stands de tir et manèges gérés par plusieurs forains itinérants – deviennent de véritables institutions et remplacent progressivement les cirques, dont elles reprennent certains des codes. Tel est le

[492] *Ibid.*, p. 56.
[493] Compte tenu de leur pathologie, beaucoup de *freaks* naturels meurent jeunes.

cas pour sa principale attraction, la plus prisée et la plus rentable : le *freak show*. Comme dans le *sideshow* circassien, un bonimenteur posté à l'entrée du chapiteau – sous un calicot portant d'ailleurs souvent le titre prestigieux de *Circus* – incite les badauds à acheter un ticket qui leur permettra de voir plusieurs phénomènes, alignés sur une estrade.

Bien qu'elle ne prétende nullement en être une adaptation, la série télévisée *Carnivàle* (*La Caravane de l'étrange*)[494] peut être lue comme une mise en images de l'ouvrage de Robert Bogdan, en ce qu'elle montre la place des phénomènes humains (nain, géant, siamoises, aveugle, femme à barbe…) dans l'industrie du divertissement américain. Diffusée pour la première fois aux États-Unis en 2003, l'action se situe pendant la période de crise des années 1930.

Samson, le manager nain de la troupe, se laisse convaincre d'emmener un jeune homme, Ben Hawkins, bien que la situation financière de la troupe soit désastreuse et que Ben ait les fers aux pieds, signe qu'il s'est enfui d'une chaîne de forçats. Pourtant, en tant que non-forain parmi les forains, Ben est d'abord très mal vu de l'ensemble de la troupe. Phénomènes humains, saltimbanques, manutentionnaires et autres « grouillots » : tous se moquent de celui qu'ils appellent le « plouc » ou le « péquenaud[495] ». Comme l'explique Robert Bogdan, « les gens du spectacle divisent l'humanité en deux catégories : ceux qui sont «"dans le coup" et ceux qui ne le sont pas[496] ». Les forains relaient en la renversant la discrimination dont ils sont victimes, eux qui sont « simplement tolérés en marge de la société[497] ». Dans leur monde, les valeurs s'inversent : l'intrus est celui qui n'a ou ne développe aucune anormalité. Lorsque Ben Hawkins se réveille dans une caravane puis qu'il en sort, vêtu d'un kimono, afin de récupérer sa salopette étendue sur un fil à linge, il rencontre d'abord un homme qui possède une excroissance au niveau du coccyx ressemblant fort à une queue et une peau tellement sèche qu'elle s'apparente à des écailles. De but en blanc, cet « homme crocodile » lui demande s'il est un *freak*[498], comme le géant qui profite de son étonnement pour le pousser ou les sœurs siamoises que, dans son élan, il bouscule. Sa maladresse – il glisse et tombe dans une flaque de boue – traduit son malaise et le fait que pour n'être manifestement pas un *freak* naturel, il n'est pas non plus un *freak* factice, ni artificiel ni même un saltimbanque. Aux yeux des forains, il n'a donc rien à faire ici et tous rient de sa chute.

---

[494] Réalisée par Daniel Knauf, la série télévisée est diffusée entre 2003 et 2005 sur HBO.
[495] Dans leur bouche, ces termes sonnent comme des synonymes de « "pantre", "jobard", "cave", "gogo": [ces] qualificatifs dépréciatifs que les banquistes utilisent pour désigner ceux qui n'appartiennent pas à leur monde ». (*Ibid.,* p. 81).
[496] *Id.*
[497] *Ibid.,* p. 79.
[498] « *What are you ? a kind of freak* ? » traduit par « t'es quoi ? un monstre ».

Le soir même, Ben Hawking pénètre dans l'enceinte du *Carnivàle*. Cette séquence[499], au cours de laquelle le téléspectateur suit le regard du personnage, permet de se faire une idée concrète de ce qu'était une fête foraine américaine dans les années 1930. Celle-ci regroupe des attractions de différents types : des baraques où sont présentés des *freaks* (une femme à barbe, des sœurs siamoises) ou des saltimbanques (un avaleur de sabre ou des danseuses orientales), des stands de jeux (roue de la fortune) et des manèges (cheveux de bois et grande roue). Ben ne se contente pas de déambuler dans les allées de cette fête où il voit les grandes affiches des phénomènes exhibés et entend les boniments qui vantent leurs mérites (« *Venez voir Lila, la femme à Barbe de Bruxelles !* », « *Contemplez deux beautés tragiquement unies par la hanche !* », « *Un homme aurait-il le cœur, la force brute et le courage spirituel de vaincre mon Gabriel sur le ring ? Beaucoup ont essayé, aucun n'a réussi…* »), il pénètre parfois dans les lieux d'exhibition. Il y voit d'abord un homme qui « pour la première fois au monde [s]' enfonc[e] [un] long sabre d'acier massif dans la gorge, juste à côté de l'estomac » tandis qu'un géant, manifestement simple d'esprit, vient titiller le public en caressant la tête des enfants ou en ôtant, d'un coup de main maladroit, la casquette de la tête d'un jeune homme. Le deuxième spectacle auquel il assiste, celui des sœurs siamoises, est plus dérangeant. Élégamment habillées, coiffées et maquillées, elles chantent – en français – la comptine de la mère Michèle qui a perdu son chat. C'est pourtant clairement moins pour entendre leur voix que pour voir leur malformation que les spectateurs sont rassemblés autour d'elles : leur costume de scène ne couvre pas la partie du corps par laquelle elles sont reliées l'une à l'autre, et pour que chacun puisse l'observer à loisir, ces « deux jolies fleurs » – comme les appelle leur bonimenteur – sont installées sur une plateforme tournante manipulée par leur bonisseur attitré. Le plan fixe à 360° sur le public – qui indique que c'est leur point de vue qui est adopté à ce moment-là – montre l'ambiguïté des regards posés sur elles, entre fascination et dégoût. Les spectateurs n'ont pourtant pas le temps de prolonger leur observation. Sitôt la chanson terminée, ils doivent céder la place à d'autres. Comme son nom l'indique, un entresort n'est pas fait pour qu'on s'y attarde, mais pour qu'on y circule : on y entre puis on en sort. Attiré par le boniment qui promet aux spectateurs qu'ils n'assisteront pas à d'« ennuyeux déhanchements lascifs » mais à « une démonstration éducative de danse du ventre européenne », comme le prouve la danseuse sur l'estrade, Ben entre dans la tente des danseuses orientales. La composition et la disposition du public n'est pas la même que lors des spectacles précédents. Il n'y a ni femmes ni enfants mais seulement des hommes, debout en train de fumer. Alors qu'à l'entrée de la baraque Mona Dae, en tant que *bally*[500], portait une longue jupe et un caraco

[499] Du minutage 35 :16 au minutage 41 : 25.

[500] « À l'entrée du *dime museum*, du *sideshow* de cirque ou du *freak show* de parc d'attraction ou de fête foraine, le bonisseur est toujours flanqué d'un *bally* ou *ballyhoo*, spécimen destiné à appâter le chaland : une femme légèrement vêtue, un reptile enroulé autour du cou, un énergumène difforme en costume d'arlequin, un cracheur de feu ». (*ibid.,* p. 97). « Bonisseur » est un synonyme de « bonimenteur ».

blancs, dans l'entresort Rita Sue porte une tenue transparente tandis que Libby a les seins nus. Toutes deux se déhanchent lascivement et de manière suggestive.

Si, au cours du premier épisode Ben refuse la proposition de Samson de faire carrière dans le *showbusiness* et explique à Sofie (la diseuse de bonne aventure), qu'il n'est tout simplement pas un forain, il va le devenir dans la suite de la série. Il passe du statut de spectateur à celui d'acteur de cette fête foraine et se met à partager avec l'ensemble de la troupe – phénomènes, saltimbanques, manutentionnaires – « un mode de vie, une culture, une idéologie, un argot, des pratiques qui leur sont propres et justifient les mauvais tours qu'ils jouent à leurs clients ». Dès le troisième épisode, quand le shérif Donovan interdit à Samson de s'installer à Tipson, celui-ci à recours à un subterfuge. Il va trouver le père Doyer pour lui expliquer que ce n'est pas un spectacle divertissant mais une cérémonie religieuse qu'il entend proposer aux habitants. Benjamin St John, le jeune étranger qui s'est joint à eux, est capable de guérir les malades, les infirmes et les simples d'esprit, contre une obole dont la moitié est reversée aux Églises locales. Vêtu d'un smoking et se contentant de suivre les indications données par le bonimenteur, Ben Hawking soigne Ruthie, la charmeuse de serpent déguisée en infirme, sous les regards ébahis des spectateurs. Alors que dans la première ville où ils s'étaient rendus, les habitants pensaient que les forains avaient « la marque de Satan », les voilà devenus des envoyés de Dieu. Dans ces années 1930, au moment même où les progrès de la science commencent à imposer un regard clinique sur l'anormalité en la transformant en pathologie, dans cette petite bourgade pauvre perdue au fin-fond des États-Unis, les forains font croire aux spectateurs qu'ils détiennent des compétences supérieures à celles des médecins. Ils prétendent guérir ceux qui, en d'autres temps, auraient pu devenir des *freaks*, s'ils en avaient eu la vocation au lieu de rester des pantres.

1.2.4. XXe siècle : les progrès de la science et la fin des *freak shows*

Alors que le XIXe siècle est celui des liens étroits entre science et *freak show*, le XXe siècle est celui de la prise de distance puis de la séparation définitive. Les progrès de la science (et particulièrement la découverte de la génétique par Mendel dans les années 1900) et ceux accomplis dans l'exploration de continents lointains invalident les hypothèses ethnologiques dont se servaient les bonimenteurs dans le cadre des *freak shows* à registre exotique. Le regard porté sur l'anormalité évolue : moins anthropologique, il devient plus clinique.

En 1908, Tody Hamilton publie un communiqué informant les lecteurs que, suite à de nombreuses lettres de protestation, le *freak show* du Barnum & Bailey Circus va être remplacé par le spectacle plus édifiant d'une volière tropicale. Quelques jours plus tard il annonce cependant que la direction est revenue sur sa décision et que le *freak show* est bel et bien maintenu. Que penser

de ce coup médiatique (il n'avait en réalité jamais été question d'annuler le *freak show*) destiné à faire parler du spectacle ? Quelles qu'aient été les intentions de M. Hamilton, son annonce a pour effet de déclencher une vive polémique, dans la presse générale et spécialisée. Le journal *The Nation* salue la décision d'arrêter de produire des *freak shows* au motif que les *freaks* « sont pour la plupart des infirmes », « des éléments morbides et malsains de notre culture[501] », tandis que la revue savante *Scientific America Supplement* explique que « la plupart de ces malheureux, qui n'ont d'autres moyens de subsistance que de donner leur infirmité en spectacle à une foule de curieux, sont des raretés pathologiques » et que « les Américains ont désormais le bon goût de critiquer ce genre d'exhibition[502] ». Le changement de vocabulaire pour les désigner témoigne de l'évolution du regard porté sur les phénomènes humains. Après avoir été élevés, par l'industrie du divertissement, au rang de *freaks*, ils sont désormais ravalés à celui d'infirmes dont la place n'est pas sur scène mais dans une institution médicale. Il n'est plus question de se divertir en les regardant. Les anormalités ne sont plus exotiques, elles sont pathologiques. Le *Scientific America Supplement* explique ainsi que Bass, l'homme-squelette, est atteint de polyarthrite rhumatoïde, que l'homme a la peau élastique souffre de dermopathie, que l'homme à tête de chien est atteint d'hypertrichose, que Chang, le géant chinois souffre d'acromégalie tandis que les « sauvages de Bornéo » sont diagnostiqués comme des cas d'idiotie microcéphalique. En 1914, les promoteurs du Barnum & Bailey Circus tentent de renouer les liens avec les scientifiques, en invitant les membres de l'Institut de médecine et de chirurgie à visiter leur *freak show* en avant-première, à New-York. Cette invitation ne résulte pourtant pas d'une volonté de faire avancer la science, mais d'une énième stratégie de promotion de spectacle, comme le prouve la présence de journalistes. Contrairement aux naturalistes du XIXe siècle, les médecins du XXe siècle refusent que leur parole soit instrumentalisée par les banquistes. Ils se désolidarisent du *freak show*, entrainant dans leur sillage certains journalistes. Dès 1922, ce n'est plus la presse médicale mais la presse grand public qui explique les pathologies des phénomènes, en les imputant à des dysfonctionnements hypophysaires ou thyroïdiens. Avec cette défection de la science et de la presse, ces ont deux piliers du *freak show* qui commencent à se fissurer.

Ainsi, l'institutionnalisation du *freak show* accompagne l'institutionnalisation de la médecine et lui permet en définitive de progresser à ses dépens. L'évolution de la médecine conduit en effet à infirmer les hypothèses précédentes dont s'étaient servis les banquistes dans les boniments et les livrets pseudo-biographiques de leurs phénomènes humains – et particulièrement celle de *lusus naturae*. Les modalités de présentation de l'anormalité dans le cadre du *freak show* s'en trouvent bouleversées. L'exemple de Willy et Sam, deux microcéphales Afro-Américains originaires de l'Alabama exhibés par Nate Eagle

[501] *Ibid.*, p. 64.
[502] *Id.*

dans les années 1930, est à cet égard révélateur. À la différence des microcéphales Maximo et Bartola et de William Henry Johnson, leur *freak show* n'est pas sous-tendu par les théories scientifiques de l'hybridation et de l'évolution, mais par une légende tribale. Ils ne sont pas présentés comme des chaînons manquants ou des spécimens d'une race inconnue, mais comme des « réducteurs de tête ». S'inspirant de reportages consacrés aux rites de modifications corporelles publiés par le magazine *National Geographic,* expliquant que certaines ethnies africaines bandent le crâne des nouveau-nés pour en empêcher le développement et lui imposer une forme conique, Nate Eagle rebaptise Willy et Sam des noms de Illy et Zambezi et les présentent comme des « réducteurs de têtes venus de l'Ituri, la forêt tropicale du Congo », au sein du « village africain » de l'Exposition Universelle de Chicago. En tant que nouveau type de mise en scène exotique, le cas de Willy et Sam est pourtant marginal. Au moment où les *freaks* commencent à être considérés comme des infirmes, la mise en scène exotique perd de son attrait. La présentation se fait plus clinique : les bonimenteurs – qui parlent désormais dans un micro – invoquent souvent les facteurs biologiques, génétiques et endocriniens responsables de l'anormalité des phénomènes, qui portent de moins en moins de costumes. Le nouvel argument de vente pour attirer les spectateurs consiste à dire que, compte tenu des progrès de la médecine, il s'agit en quelque sorte de la dernière occasion de voir de tels phénomènes.

« Plus jamais une histoire telle que celle-ci ne sera filmée, alors que la science moderne et la tératologie éliminent rapidement de la surface de la terre de telles erreurs de la nature », tel est le carton d'ouverture du film *Freaks*. De par son titre même, le film de Tod Browning sorti en 1932 - soit au moment où le *freak show* est clairement en train de s'essouffler – apparaît comme un moyen de garder sur pellicule l'image de ceux que la médecine est appelée à faire disparaître. Pour les spectateurs contemporains que nous sommes, l'aspect documentaire de ce « film inclassable, [de cet] événement singulier dans l'histoire du cinéma [qui], rompt […], radicalement avec l'horreur rassurante des conventions du cinéma d'épouvante[503] » surgit nettement entre les mailles de la fiction.

En lui-même, le discours du bonimenteur qui ouvre le film traduit un changement dans la perception de l'anormalité par rapport au siècle précédent :

> Nous ne vous avons pas menti. Nous vous avions promis des monstres et vous avez vu des monstres ! Ils vous ont fait rire … et trembler. Pourtant, si le hasard l'avait voulu…. Vous pourriez être l'un d'entre eux. Ils n'ont pas demandé à naître mais ils sont nés. Ils vivent. Ils ont leurs codes, leurs lois. Offenser l'un d'eux, c'est les offenser tous […][504].

[503] Jean-Jacques Courtine, « Le corps anormal, histoire et anthropologie culturelles de la difformité », *op. cit.,* p. 259.
[504] Tod Browning, *Freaks*, 1932, scène d'ouverture du film.

Avec la découverte des lois de la génétique qui met en avant le facteur héréditaire, l'anormalité ne peut plus être présentée comme le signe d'une erreur de la nature ou le trait spécifique d'une race inconnue. Elle devient une menace, dont il faut se prémunir en enfermant les « anormaux » dans des institutions, notamment afin d'empêcher qu'ils ne se reproduisent. Les découvertes génétiques du début du XXe siècle servent ainsi de socle à l'eugénisme, forme de darwinisme social qui défend la théorie selon laquelle, pour la préservation de la race, il faut éliminer les plus faibles au profit des plus forts. Le nouveau regard, non plus celui de l'anthropologue ou de l'ethnographe, mais celui du clinicien et de l'idéologue, en train de se poser sur l'anormalité au début du XXe siècle, n'est plus compatible avec les modalités de mise en visibilité de l'anormalité telles qu'elles avaient été institutionnalisées par les premiers *freak shows*. Après avoir tenté de se modifier, le *freak show* est progressivement amené à disparaître. Après avoir envahi tous les espaces de divertissement du XIXe siècle, il s'en retire au XXe siècle. Compte tenu de la mutation des regards portés sur l'anormalité, ce genre de divertissement n'attire plus les spectateurs. Il les fait fuir. À ce changement des sensibilités, s'ajoutent deux autres facteurs d'ordre socio-économique : dans les années 1930, la Grande Dépression et la concurrence de la nouvelle forme de divertissement qu'est le cinéma[505] vont précipiter le déclin du *freak show*.

1.2.5. Conclusion

Au fil des années, les discours accompagnant l'anormalité des phénomènes humains présenté dans les *freak shows* ont évolué, l'important étant toujours que cette anormalité ne soit pas simplement exposée mais devienne le support d'une fiction – plus ou moins assumée comme telle. « Rien de ce que j'ai pu raconter à propos de ces têtes d'épingles n'est vrai. Il s'agissait tout simplement de Blancs américains microcéphales, communément appelé "têtes d'épingle". Mais on ne peut pas dire aux gens : "Venez voir ces deux débiles ; regardez-les bien"[506] », explique Harry Lewiston, l'impresario de « Bobo et Kiki, pygmées albinos d'Afrique centrale ostracisés par leurs pairs à cause de la blancheur de leur peau ». Au XVIIIe siècle, lorsque l'anomalie était considérée comme une punition divine, des phénomènes humains étaient exhibés dans des foires. Au XIXe siècle, les forains se sont emparés des premières hypothèses scientifiques, de type naturaliste, sur ces anormalités pour construire des *freaks* se produisant dans des spectacles divertissants pour le public et rentables pour eux. Au XXe siècle, lorsque l'anomalie est finalement imputée aux gènes, les infirmes doivent être soumis au seul regard médical.

---

[505] Dans le septième épisode de *La Caravane de l'Étrange,* Sofie et Libby sont prêtes à quitter le monde forain pour celui du cinéma hollywoodien.
[506] Robert Bogdan, *op. cit.,* p. 132.

De cet historique de l'évolution des *freak shows*, nous pouvons retenir plusieurs apports conceptuels, susceptibles d'être mobilisés pour analyser les représentations contemporaines du handicap mental. Au XIXe siècle, les forains font commerce de ce qu'ils donnent à voir comme une anormalité, en ayant principalement recours à deux dispositifs de représentation mobilisant, chacun à leur manière, des références scientifiques pour se voir reconnaître une certaine légitimité malgré l'objectif de divertissement par ailleurs clairement affiché. Dans le cadre des *freak shows,* les spectateurs et spectatrices sont vu.e.s comme des consommateurs et des consommatrices non intitié.e.s qui prennent plaisir à être berné.e.s. On leur propose donc de venir observer des phénomènes qu'on leur présente comme radicalement différents d'eux, qu'il s'agisse de cas pathologiques (mise en scène emphatique) ou de spécimens d'une espèce non-occidentale (mise en scène exotique). Dans le premier cas, les *freaks* peuvent néanmoins intégrer une certaine norme sociale puisque la majorité des exhibitions les montrent en train d'accomplir des gestes banals de la vie quotidienne qui, compte tenu de leurs particularités physiques, deviennent extraordinaires. Dans le second cas, la mise en scène fait au contraire des spécificités des *freaks* le symptôme d'une infériorité rédhibitoire. Ils sont (implicitement) montrés comme incapables de mener la même vie que les spectateurs et spectatrices, dont ils ne partagent même pas la langue.

Le registre emphatique était par ailleurs majoritairement employé pour les personnes que l'on dirait aujourd'hui en situation de handicap moteur ou physique quand le registre exotique était pour ainsi dire réservé à celles que l'on considéreraient maintenant comme en situation de handicap mental. Qu'en est-il à l'heure actuelle ? Les spectacles mettant actuellement en scène des personnes en situation de handicap mental ont-ils recours à des modalités de représentation que l'on pourrait qualifier d'exotique ? De nouveaux dispositifs de représentation ont-ils émergé, quel que soit le type de handicap de la personne en scène ? Qu'en-est-il du rapport aux spectateurs et spectatrices et des moyens de légitimation de ces propositions artistiques ?

1.3. (IN)VISIBILITE SOCIALE ET VISIBILITE THEATRALE A L'HEURE ACTUELLE

1.3.1. Introduction

S'interroger sur la présence et la représentation du handicap mental sur la scène contemporaine française nécessite de prendre le temps de penser en profondeur la question de la visibilité de la déficience, de la maladie ou du trouble mental. Les ouvrages *Folies et représentations sociales* de Denise Jodelet[507], *Stigmates* d'Erving Goffman[508] et *L'Invention du handicap : la normalisation de l'infirme* de Serge Ebersold[509] nous serviront de guides pour penser cette visibilité dans le cadre de la vie sociale. À quoi voit-on que quelqu'un est « en situation de handicap mental » ? Peut-on repérer des indices de sa déficience ? Ces signes sont-ils d'ordre physique, comportemental ? À ces questions sur le mode du « à quoi » s'ajoutent – et même se superposent – celles sur le mode du « comment ». Comment voit-on la personne en situation de handicap mental ? Comme quelqu'un de malchanceux ? Comme quelqu'un de stupide ? Comme quelqu'un de dangereux ? Étudier la façon dont est perçu le handicap physique nous permettra de mieux saisir, par comparaison, les enjeux spécifiques de la perception du handicap mental dans la société puis sur les scènes contemporaines.

La question de la perception du handicap mental est d'autant plus complexe que le regard sur les personnes en situation de handicap mental est précisément en train de changer en partie. Comme nous l'avons vu dans l'introduction générale de ce travail, il a désormais tendance à être pensé comme le résultat d'une interaction entre la personne et son environnement, physique ou social[510]. Il n'existe pas en soi, n'est pas une caractéristique intrinsèque de la personne concernée, mais est lié à une situation, raison pour laquelle on parle désormais plus volontiers de personnes « en situation de handicap mental » que de « personnes handicapées ». Cette variation de vocabulaire traduit une volonté de lutter contre l'essentialisation du handicap, telle qu'elle pouvait exister lorsque ce terme a commencé à émerger, en substitution à celui d'« infirme ». De la même manière, Goffman explique que « le mot de stigmate ser[t] […] à désigner un attribut qui jette un discrédit profond, mais il faut bien voir qu'en réalité c'est en termes de relations et non d'attributs qu'il convient de parler[511] ». Une personne en situation de handicap en société ne l'est pas forcément dans l'art. Un stigmate

[507] Denise Jodelet, *Folies et représentations sociales,* PUF, Paris, 1989.
[508] Erving Goffman, *Stigmates. Les Usages sociaux des handicaps*, Paris, Éditions Minuit, 1975.
[509] Serge Ebersold, *op. cit.*
[510] Cf. *infra.*
[511] Erving Goffman, *op. cit.,* p. 13.

n'est pas forcément source de stigmatisation quand ce caractère propre à l'individu n'est pas synonyme de statut inférieur. L'enjeu est alors non plus de cacher le handicap mais de changer le regard que l'on pose sur lui. Et voilà que nous retombons sur une nouvelle question épineuse : l'art est-il l'origine ou le reflet de ce changement de regard ? Se poser cette question, c'est soulever la question esthétique fondamentale de la dimension représentationnelle ou/et performative de l'art.

Ce troisième chapitre est composé de trois parties. La première est consacrée à la visibilité du handicap mental dans la sphère sociale. Elle s'attache à souligner que la représentation que nous avons des personnes en situation de handicap mental (entendue comme la façon dont nous les percevons) dépend de nos représentations de la déficience mentale elle-même, et tente de montrer que derrière ces représentations se joue le rapport plus général de nos sociétés à l'altérité. La deuxième s'intéresse à la visibilité du handicap mental dans la sphère théâtrale. Elle insiste sur le fait que c'est précisément ce rapport à l'altérité que la présence de comédien.ne.s en situation de handicap mental sur les scènes françaises vient interroger. La troisième partie s'intéresse moins aux spectacles interprétés par des comédien.ne.s en situation de handicap mental qu'à la pratique théâtrale en tant qu'activité professionnelle pour eux et met en avant sa valeur intégrative : lieu public et dispositif de mise en jeu du regard, le théâtre inscrit le handicap mental au cœur de la cité tout en incitant à le regarder autrement.

1.3.2. Handicap mental et (in)visibilité sociale

À l'heure où l'intégration sociale des personnes en situation de handicap mental est un objectif étatique revendiqué, notamment *via* la loi n°2005-102 pour l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées votée le 11 février 2005, il semble pertinent de s'intéresser à l'étude que Denise Jodelet a consacrée à la « Colonie familiale » d'Ainay-le-Château, ouverte dès 1900[512]. Contre une compensation financière, certain.e.s villageois.es appelé.e.s « nourriciers » ou « nourricières » prirent en charge l'hébergement d'un.e « malade mental[513] » nommé.e « pensionnaire », qui avait jusqu'alors été pris.e en charge par un établissement médical. Cette ouverture des portes de l'hôpital entraîne, au cœur de certains villages, une présence de la maladie mentale comparable à celle que va connaître l'ensemble du territoire français. Dans un cas

[512] La communauté rurale de Gheel, en Belgique, renouant avec la coutume moyenâgeuse d'accueil des « fous », a servi de modèle à l'implantation de cette colonie familiale dans la commune française de Dun-sur-Auron (« [À Gheel], cette tradition d'hébergement de malades mentaux s'était instaurée depuis le Moyen Age autour d'une église où reposaient les restes d'une sainte, bénéfiques pour le traitement de la folie. Venus d'abord en pèlerinage, les malades furent progressivement confiés à la population qui, génération après génération, prit l'habitude d'en garder à demeure » (Denise Jodelet, *op. cit.*, p. 73).
[513] Selon le vocabulaire de l'époque.

comme dans l'autre, il n'est plus question de regrouper les personnes en situation de handicap mental au sein d'établissements spécialisés majoritairement construits en périphérie des villes, mais de leur faire une place dans la cité. Pour n'être plus invisibilisées, les personnes en situation de handicap mental sont-elles pour autant devenues visibles ?

À la lecture des rapports établis par les directeurs de la Colonie à l'époque de son implantation, il apparaît que les habitants sont surpris du peu de visibilité de la "maladie mentale[514]" :

> En ce moment la Colonie n'est plus discutée, mais au début tout le monde observait les malades avec une certaine défiance et s'étonnait de les trouver tout différents de ces images difformes que chacun évoque dans son esprit en pensant aux aliénés. Aussi entendions-nous dire : « Pour des fous, ils sont bien tranquilles » ; « On dirait des bourgeois » ; « Il faudrait le savoir pour le deviner » ; « Ce sont des messieurs » ; « Mais quelle est sa maladie ? » (Rapport 1901)[515].

En termes de visibilité, le handicap mental s'oppose toujours au handicap physique. Puisque sa déficience est aisément localisable et souvent identifiable, la personne en situation de handicap physique est essentiellement perçue à partir de ce que Serge Ebersold appelle son « moyen de locomotion[516] » Ce n'est pas un hasard si le fauteuil roulant est précisément le pictogramme du handicap physique. Dans la mesure où la visibilité de sa déficience est beaucoup plus problématique, les représentations de la personne en situation de handicap mental sont moins homogènes. Le pictogramme du handicap mental, moins courant, est d'ailleurs souvent moins bien compris que celui du handicap physique.

Ce pictogramme, bien connu de tous, signifie que le lieu qui en est muni est accessible aux personnes en situation de handicap physique (ascenseur, rampe d'accès…). Par extension, il désigne également les emplacements qui leur sont réservés (places de parking…), afin de leur faciliter l'accès à l'infrastructure concernée (supermarché, centre commercial…). Par glissement, il en vient à désigner la personne handicapée elle-même, puisqu'elle est figurée – bien que de manière stylisée et simplifiée – entièrement sur le pictogramme.

[514] Les termes « maladie mentale » et « malades mentaux » sont mis entre guillemets dans la mesure où ce sont ceux employés par Denise Jodelet.
[515] Denise Jodelet, *op. cit.* p. 74.
[516] Serge Ebersold, *op. cit.,* p. 248.

Le pictogramme « S3A » (symbole d'accueil, d'accompagnement et d'accessibilité) développé par l'ADAPEI est aujourd'hui utilisé par un certain nombre d'organismes engagés dans une démarche d'accessibilité. Alors que le pictogramme associé au handicap physique représente l'ensemble du corps, le pictogramme « S3A » se concentre, par synecdoque, sur le visage. Celui-ci est néanmoins dédoublé, dans un effet de symétrie[517]. Ce second pictogramme est moins clairement lisible que le premier. La superposition d'un visage de face et d'un visage de profil cherche à témoigner du fait que, pour des personnes en situation de handicap mental, l'accessibilité passe par la présence de quelqu'un qui sait leur proposer un accueil, un accompagnement et des prestations adaptés, face à qui elles se sentiront rassurées et oseront s'exprimer. Le simple fait qu'il y ait deux visages sur le pictogramme devrait empêcher qu'il en vienne à désigner la personne en situation de handicap mental elle-même[518]. Ce choix du double visage peut néanmoins être interprété comme une allusion à la division de l'identité dont souffriraient certaines personnes en situation de handicap mental ou psychique. Par ailleurs, le fait que ces visages sourient n'est pas sans évoquer un poncif du handicap mental : l'enfance voire la naïveté.

Contrairement au handicap physique, qui peut être repéré grâce à des indices corporels plus ou moins évidents (depuis la claudication ne nécessitant pas forcément de recourir à une béquille jusqu'à une paralysie impliquant de se déplacer exclusivement en fauteuil roulant), le handicap mental n'a pas toujours de répercussions corporelles. C'est pourquoi d'un pictogramme à l'autre, on passe d'un corps à des visages. Si la trisomie vingt-et-un se traduit par un stigmate physique fort, ce n'est par exemple pas le cas de la schizophrénie ou de la psychose[519] – pathologies auxquelles ont justement été confrontés les habitants d'Aunay-le-Château. Les résultats de l'enquête que Serge Ebersold a menée auprès d'une « population de classe moyenne » montrent que la personne en

[517] Même si ce n'est évidemment pas le but recherché, notons que ce pictogramme à un côté très théâtral dans la mesure où ces deux visages et la façon dont ils sont représentés évoquent des masques de théâtre antique.

[518] À cet égard, les pictogrammes de l'accessibilité aux personnes en situation de handicap sensoriel, en représentant uniquement une partie du corps (bouche, oreille, œil) en viennent également rarement à désigner la personne en situation de handicap elle-même.

[519] Je suis consciente que, contrairement à l'autisme et à la trisomie vingt-et-un, la psychose et de la schizophrénie relèvent plutôt du handicap psychique que du handicap mental. Cependant les distinctions entre handicaps psychique, cognitif et mental sont souvent floues et, pour l'instant, nous les regroupons pour mieux les penser en opposition au handicap physique.

situation de handicap mental est parfois perçue à partir de l'expression de son visage, mais aussi à travers un comportement spécifique particulier, de difficultés d'expression, d'une manière d'être et des particularités de son caractère[520]. La visibilité physique est moins prise en compte que la visibilité comportementale.

Cette enquête révèle également que « les potentialités sociales conférées au porteur de la déficience à partir d'une lecture sociale des propriétés biologiques[521] » ne sont pas les mêmes si ladite déficience est d'ordre physique ou mental. La majorité des personnes interrogées pensent qu'une personne atteinte d'une déficience mentale ne peut pas ou ne devrait pas se marier ni avoir d'enfant alors qu'elles sont une minorité à le penser pour une personne atteinte de déficience physique (sauf concernant les enfants où le taux atteint 56%)[522]. « Le "handicapé mental" se caractérise moins par son altérité physique qu'à travers son altérité sociale[523] ». Tout se passe comme si les représentations du handicap physique et du handicap mental étaient les miroirs inversés l'un de l'autre. Le fait que la personne en situation de handicap physique soit essentiellement perçue à partir de son fauteuil roulant tend à souligner que son incapacité est perçue comme strictement motrice, ce qui la place dans une situation de grande dépendance vis-à-vis de son entourage, mais suggère aussi qu'elle possède des aptitudes sociales. À l'inverse, les différentes perceptions de la personne en situation de handicap mental – ainsi que le pictogramme qui lui est associé – suggèrent que malgré le fait qu'elle est « généralement décrit[e] comme étant physiquement "normalement" constituée, l'image qui l'entoure se structure moins autour d'une dépendance techniquement et socialement compensée et compensable, que d'une inaptitude à toute existence sociale[524] ».

La différence de visibilité entre handicap physique et handicap mental ne doit pas se penser uniquement en termes d'acuité, mais également en termes de temporalité. Dans le cas du handicap physique, la visibilité de la déficience connaît très peu de variations : que l'état de santé de la personne soit stable, s'améliore ou se détériore, la déficience a été identifiée et reste visible. Dans le cas du handicap mental, la visibilité de la déficience est plus variable : dans certains cas, elle peut être pratiquement invisible à l'exception de moments définis comme

---

[520] Serge Ebersold, *op. cit.,* p. 248 : « Le "handicapé mental" se reconnaît surtout à un comportement particulier (96%), des difficultés d'expression (92%), ses manières d'être (85%), à l'expression de son visage (85%), aux particularités de son caractère (67%) »
[521] *Ibid.,* p. 245.
[522] *Ibid.,* p. 243 : « 68% de la population interrogée estiment que le "handicapé physique" peut se marier ; cette proportion n'est que de 32% pour le "handicapé mental". En outre, si seuls 29% considèrent qu'il vaut mieux que le porteur d'une affection physique ne se marie pas, cette proportion double lorsqu'il s'agit du "handicapé mental" […] 74% de la population enquêtée considèrent qu'il vaut mieux qu'un "handicapé mental" n'ait pas d'enfant ; cette proportion n'est que de 56% pour le "handicapé physique" ».
[523] *Ibid.,* p. 248.
[524] *Ibid.,* p. 252.

des crises[525], sur lesquelles les représentations ont eu tendance à se focaliser, qu'il s'agisse des gravures d'« aliénés » réalisées par Antoine Tardieu dès 1838[526] ou des dessins et photographies représentant le travail mené par Charcot sur l'hystérie dans les années 1880[527]. Dès lors, la représentation commune de la folie se cristallise autour d'« images difformes que chacun évoque dans son esprit en pensant aux aliénés[528]. ».

Les habitants d'Ainay-le-Château ne sont pas confrontés à de telles images dans la mesure où les médecins de la colonie ont pris grand soin de restreindre l'éventail des patients autorisés à intégrer la communauté civile en sélectionnant « ceux qui avaient une maladie restant dans le domaine intellectuel et ne se transformant pas en acte[529] » et en « privilégiant les cas d'arriérations et les affections chronicisées[530] ». La vue de patient.e.s fortement marqué.e.s, dans leur corps ou leur comportement, par le handicap mental est ainsi épargnée aux hôtes.

Ainsi, après avoir lutté pendant plus d'un siècle contre la présence de la maladie mentale au sein de la société, tout se passe comme si l'institution médicale – chapeautée par l'institution étatique – luttait contre sa trop grande visibilité. Devenue présente mais restée invisible, la maladie mentale ne peut manquer d'apparaître comme une menace, ce dont témoigne le fait que les habitants regardent les malades mentaux avec une « certaine défiance ».

Ce qui inquiète les habitants dans le manque de visibilité de la maladie mentale est d'abord l'impossibilité où ils sont réduits de prévoir les manifestations de la maladie. Certains nourriciers ne pensent pas que leurs pensionnaires soient méchants ou dangereux par nature mais ils redoutent leurs « coups de folie » : « Moi j'ai toujours eu peur, malgré qu'on dise qu'ils sont placés [*sic*], qu'ils sont pas dangereux, j'ai toujours peur qu'un coup de folie les prenne et qu'ils fassent du mal, ou alors qu'ils mettent le feu à un moment qu'on s'y attend pas du tout[531] ». Invisibilité va alors de pair avec imprévisibilité. Le manque de visibilité de la maladie mentale inquiète également en ce qu'aucun signe intrinsèque ne permet de distinguer le « malade mental » de celui qui ne l'est pas. Présent, et même circulant dans le village, au même titre que les autres habitants, « on craint que le témoin, ignorant leur appartenance institutionnelle, se laisse abuser par les apparences d'un statut civil plein, et ne les assimile au reste de la population[532] ». Les habitants ne voudraient pas être confondus avec des

[525] Mentionnons par exemple les stéréotypies des personnes autistes ou les accès d'angoisse des personnes (maniaco-)dépressives.
[526] Claude Quétel, *Images de la folie,* Paris, Gallimard, 2010, p. 110-113.
[527] *Ibid.,* p. 132-139.
[528] Denise Jodelet, *op. cit.* p. 74. Rapport 1901 cité plus haut.
[529] *Ibid.,* p. 74.
[530] *Ibid.,* p. 88.
[531] *Ibid.,* p. 260
[532] *Ibid.,* p. 110.

personnes qui paraissent normales mais qui sont pourtant malades et qui peuvent avoir, à tout moment, un « coup de folie ».

Puisque la visibilité de la maladie mentale n'existait pas suffisamment en elle-même, elle a été créée par l'administration de la Colonie : les « malades mentaux » ont commencé par porter « une vêture uniforme et tragiquement voyante[533] », avant que celle-ci ne soit remplacée, en 1957, par « un trousseau varié et de style courant[534] ». Le vêtement rend ainsi visible une maladie qui, en tant que telle, ne l'est pas.

Le fait qu'aucun signe intrinsèque ne permette de repérer un « malade mental » inquiète comme menace sur l'identité du groupe, mais peut-être bien plus encore comme menace sur sa propre identité d' « homme sain ». Tant que le malade mental était absent de la cité – au sens à la fois physique et humain – il était possible de se le représenter comme radicalement différent de soi : « Quand nous sommes arrivés, il y a vingt-deux ans, nous étions comme tous les gens qui ne sont pas d'Ainay-le-Château ; il y avait les fous et les sages. Jamais nous ne nous étions posé la question de savoir s'il y avait une limite entre les deux cas qui est quelquefois assez difficile à placer[535] ! ». Ce n'est plus possible lorsque le « fou » est présent au sein de la communauté, sans pour autant être clairement identifiable comme tel en son sein : « À quel degré peut-on être considéré comme fou ? Moi j'en sais rien, la barrière entre… C'est comme la "dimension", à partir de quelle taille un homme est-il de taille moyenne ou est-il grand[536] ? ». Une différence de nature cède la place à une différence de degré. « L'étroitesse du contact avec la folie change l'appréhension globale de la maladie[537] ».

L'accueil de « malades mentaux » au sein d'un groupe social qui s'est constitué sans eux pose de manière accrue la question de la visibilité de la maladie mentale. D'un côté, la maladie mentale ne devrait pas être trop visible pour être acceptable et que le « malade mental » puisse s'intégrer ou être intégré dans la communauté. De l'autre, elle devrait être suffisamment visible pour pouvoir permettre d'établir une distinction claire entre « malade mental » et « homme sain ». L'invisibilité de la maladie mentale ne doit pas être telle qu'elle permettrait à ceux qui en sont atteints de se « fondre » entièrement dans la communauté. La maladie mentale, en ce qu'elle disqualifie un individu et empêche sa pleine acceptation par la société, stigmatise celui qui en est atteint. Selon Erving Goffman, « on demande à l'individu stigmatisé de nier le poids de son fardeau et de ne jamais laisser croire qu'à le porter il ait pu devenir différent de nous ; en

[533] *Ibid.*, p. 117.
[534] *Id.*
[535] *Ibid.*, p. 113.
[536] *Id.*
[537] *Id.*

même temps, on exige qu'il se tienne à une distance telle que nous puissions entretenir sans peine l'image que nous nous faisons de lui[538]. ».

La menace qu'a d'abord représentée la maladie mentale par sa présence invisible au sein de la communauté d'Ainay-le-Château semble s'être estompée avec le temps. L'expérience de la maladie mentale n'est pas la même pour la génération d'habitants qui a été confrontée à l'introduction des « malades mentaux » dans leur village que pour les générations suivantes, qui sont nées dans un village qui accueillait, de plus ou moins longue date, des « malades mentaux ». « À l'heure actuelle, toutes les personnes originaires du périmètre de la Colonie, même les plus âgées, disent qu'elles ont "toujours été habituées avec" des malades », malades qui « deviennent dès lors des personnages quotidiens de la scène sociale, au même titre que le reste de l'environnement. Ils ne heurtent, ni n'effraient. On les adopte même[539] ». Ils ne sont plus ni « mal vus » (par ceux qui étaient réticents à leur installation et qu'on appelait alors les « anticolonialistes[540] ») ni « bien vus » (par les partisans de leur installation, qui voyaient notamment en eux une source de revenu supplémentaire) : ils ne sont plus « vus » du tout.

Le temps aurait ainsi permis un renouvellement dans la manière dont les habitants d'Ainay-le-Château se représentent la maladie mentale et les « malades mentaux » et le fait de vivre quotidiennement avec eux, et ce depuis toujours, permettrait de ne plus ressentir leur présence comme une menace. Si Denise Jodelet parle d'« une transformation psychologique de la communauté au terme de laquelle, l'incongruité étant gommée, le malaise effacé ou masqué, ce qui était plaqué de l'extérieur devient partie d'elle-même[541] », elle note également que « la gêne, la peur ou le malaise ne sont pas absents : ils ne doivent pas se manifester. Quoi qu'elle en ait, la population n'écarte jamais tout à fait de sa conscience la menace sourde et proche de la folie[542] ». La visibilité de la maladie mentale, après avoir été gommée dans l'habillement, n'est jamais totalement effacée dans la pensée, même inconsciente.

La visibilité – ou plutôt l'invisibilité – de la maladie mentale n'est plus tout à fait la même : la première génération d'habitants d'Ainay-le-Château ne voyait pas la maladie mentale dans la mesure où elle ne correspondait pas à leurs représentations, les générations d'après choisissent de ne pas la voir, pour essayer – la plupart du temps inconsciemment – de l'oublier et de conjurer la menace qu'elle représente pourtant toujours pour eux. « Ce mode d'apprentissage d'un autrui différent, consistant à ne pas remarquer ou ressentir en lui les éléments d'une gêne, présente une affinité avec un mécanisme psychologique fondamental,

[538] Erving Goffman, *op. cit.,* p. 145.
[539] Denise Jodelet, *op. cit.* p. 93.
[540] *Ibid.,* p. 109.
[541] *Ibid.,* p. 93.
[542] *Ibid.,* p. 98.

celui de la dénégation [543] ». La c ommunauté d'Ainay-le-Château décide volontairement de fermer les yeux, de ne pas regarder quelque chose qui, de toute façon, ne se voit pas tant que cela… mais qui se voit quand même, comme en témoigne l'attitude des visiteurs de la région. « On fait volontiers des gorges chaudes de la surprise du chauffeur qui, demandant son chemin, se voit orienté – souvent dans une mauvaise direction – par un pensionnaire, ou de la panique de cette femme "blême, hurlant de terreur" parce qu'un pensionnaire tourne autour de sa voiture[544] ». La maladie mentale des « pensionnaires » devient alors visible à travers les réactions des autres. « Si peu qu'elle [la communauté] soit tentée d'oublier le travail fait sur elle-même pour "endurer ça", le spectacle des réactions que présentent les gens de passage suffit à le lui rappeler[545] ». Ce travail effectué par la communauté d'Ainay-le-Château consiste à différencier ce qui reste, malgré tout, *visible* de ce qui est *regardé*. Le premier (le visible) ne se choisit pas. Le second (le regardé ou le regardable), si.

1.3.3. Handicap mental et visibilité théâtrale

La différence entre voir et regarder est fondamentale. Ce n'est pas parce que la maladie ou le handicap mental sont rendus visibles, dans le sens où des « malades mentaux » ou des personnes en situation de handicap mental sont intégrés à la vie sociale, qu'on les regarde. Cette différence entre voir et regarder, Jérôme Bel l'a bien notée lorsqu'il a commencé à réfléchir à la façon dont il allait travailler avec le Theater HORA. Il s'est ainsi souvenu que « [s]es parents, vers l'âge de sept/huit ans [lui] disaient, quand [ils] voyai[en]t un handicapé mental ou physique dans la rue : "Ne le regarde pas, tu vas le mettre mal à l'aise"[546] ». Alors qu'en fait c'était très vraisemblablement eux, c'est-à-dire ceux qui auraient pu regarder, qui étaient mal à l'aise[547]. L'expérience du handicap mental vécue par Jérôme Bel dans son enfance est ainsi semblable à celle des habitants d'Ainay-le-Château. « C'était "ne les regarde pas" et donc si tu ne vois pas, s'il n'y a pas de représentation, même pour toi, même dans la sphère publique, tu n'as pas de connaissance. La première connaissance qu'on a c'est celle de v oir quelque chose [548] ». L'expérience vécue par Jérôme Bel est très proche de celle que Martine Panardie évoque dans la revue *Théâtre-Public* :

> Mon histoire avec les handicapés a commencé très tôt.

[543] *Ibid.,* p. 95.
[544] *Id.*
[545] *Id.*
[546] Jérôme Bel, rencontre organisée à l'École Normale Supérieure, 13 décembre 2013.
[547] Comme l'a d'ailleurs noté un des participants à cette rencontre. Lorsque Jérôme Bel demande : « Est-ce que vous, vous avez été éduqués comme ça ou pas ? On vous a laissé les regarder ? », un élève de l'ENS répond : « c'est moi qui étais mal à l'aise ».
[548] *Ibid.*

> Comme tout le monde. Petite fille, sur un trottoir, au coin d'une rue, j'ai vu un fauteuil roulant, mon premier. Ce qui s'est passé dans ma tête d'enfant, je ne saurais exactement le dire. Mais ce qui me reste adulte c'est :
> - Si je regarde, je blesse
> - Si je ne regarde pas, je nie.
> Cette conscience-là, très tôt, une histoire de regard… […]
> Le regard osé (spectateur) sur cet humain qui ose (l'acteur) change notre regard sur tous les humains, sur l'humain[549].

Jérôme Bel et Martine Panardie se rendent bien compte, *a posteriori,* que le rapport aux personnes en situation de handicap est une question de regard, question théâtrale par définition. Bien évidemment, Jérôme Bel n'emploie pas le terme de « représentation » dans la même acception que Denise Jodelet, pour qui le fait de ne pas voir de manifestations nettes de la maladie mentale n'empêche pas la mise en place d'un processus représentationnel qui l'assimile à une menace. Lorsque Jérôme Bel dit qu'il n'y a pas de représentation, il s'insurge contre le fait que les gens détournent les yeux devant le handicap et donc ne peuvent pas s'en faire une représentation *consciente*, qu'ils ne peuvent pas le penser. C'est alors précisément ce qu'il va tenter de faire (donner à voir et donc à penser le handicap) avec son spectacle *Disabled Theater*, car « il se trouve que la pratique du théâtre, c'est le contraire, c'est de faire voir[550] ».

Ce faisant, Jérôme Bel relève l'ambiguïté notée par Denise Jodelet dans l'« attitude d'acceptation dans le côtoiement quotidien », qui « radicalisé, […] peut conduire à annuler purement et simplement l'existence de celui qui gêne, dans le "c'est bien simple, je ne les vois plus", ou dans la réfutation de sa qualité humaine[551] ». Son travail avec les comédien.ne.s en situation de handicap mental du Theater HORA a été l'occasion pour lui de problématiser la notion « idéologico-politique d'" inclusion"[552] » :

> Moi, je dis « mais il ne faut pas les inclure ». Moi, je n'ai pas envie de les inclure, je n'ai pas envie de les changer. J'ai envie que nous, nous agrandissions notre champ d'abord de représentation et que nous nous demandions : qu'est-ce que c'est qu'un être de la société ? Et d'ouvrir ce champ-là, et pas de les faire entrer dans notre groupe […]. Moi, ce qui me plait, c'est la richesse de ce qu'ils peuvent amener aux autres membres de la société, c'est comme ils sont[553].

Dans leur manuel d'*Introduction à la sociologie du handicap,* Isabelle Ville, Emmanuelle Fillon et Jean-François Ravaud reviennent sur les ambiguïtés liées aux termes d'« intégration » et d'« inclusion » :

> Dans son acception première, l'intégration désigne la non-ségrégation des personnes handicapées. Pour les promoteurs de l'inclusion, d'émergence plus récente, l'intégration

[549] Martine Panardie, « Moi, les handicapés, mon théâtre… », dans « Les théâtres de l'autre », dans *Théâtre-Public* n°124-125, Gennevilliers, 1995, p. 46.
[550] Jérôme Bel, *op. cit.*
[551] Denise Jodelet, *op. cit.* p. 98.
[552] Jérôme Bel, *op. cit.*
[553] *Id.*

> désigne le maintien (ou le retour) des personnes handicapées dans un milieu de vie ordinaire. Ce dernier se fait le plus souvent au prix d'un détour ségrégatif, sous forme de traitement à part ou d'institutionnalisation, visant à adapter (ou réadapter) l'individu aux normes sociales qui s'imposent à tous. On parle ainsi d'intégration scolaire ou professionnelle. Par opposition, le modèle de l'inclusion – importé des pays anglo-saxons et scandinaves et initialement appliqué à l'école – consiste à agir sur l'environnement social de telle sorte que tous les individus y trouvent leur place, quelles que soient leurs spécificités. Les difficultés du modèle d'assimilation par normalisation à endiguer les phénomènes d'exclusion ont contribué à la promotion de la rhétorique de l'inclusion qui s'est substituée progressivement à celle de l'intégration, sans toutefois toujours s'en différencier[554].

En revenant sur les malentendus qui existent autour de ces notions – qui ne sont pas réservées au champ du handicap, mais qui sont souvent employées pour parler de la prise en charge d'autres communautés – les auteurs nous incitent à réfléchir sur les différentes formes possibles de rejet de l'autre. Il y a d'autres façons d'exclure quelqu'un que de le rejeter hors de l'enceinte de la cité. Il est possible d'être victime d'exclusion, à l'intérieur même de la cité (ségrégation plus ou moins visible, traitement à part). En miroir de cette réflexion sur les différentes formes de rejet possible, les auteurs nous invitent à penser diverses modalités d'accueil envisageables. Allons-nous accueillir l'autre seulement s'il accepte de nous ressembler, de ressembler aux modèles auxquels nous nous conformons ou allons-nous accepter de changer de modèle, d'en construire un nouveau, acceptable pour tous ? Lorsqu'il s'insurge contre la notion « idéologico-politique d'" inclusion" », c'est en réalité contre la logique de l'intégration, qui a sous-tendu la prise en charge des personnes en situation de handicap jusqu'à la loi de 2005, que s'élève Jérôme Bel. « Les faire entrer dans notre groupe », tel pourrait être le résumé de l'évolution du dispositif législatif encadrant la gestion de la déficience entre 1957 et 2005, en passant par 1975, comme nous l'avons vu dans l'introduction de ce travail. La réadaptation, à l'inverse de l'enfermement, vise à l'acquisition des signes extérieurs de normalité que sont l'exercice d'une activité professionnelle ou l'acquisition d'une formation. Grâce aux techniques réadaptatives, la déficience est devenue traitable (ce qui n'est pas le cas d'une gestion de l'altérité par l'enfermement). L'altérité réside alors moins dans des facteurs intrinsèques à la déficience (absence d'un organe ou d'une faculté), que dans des facteurs sociaux : ce n'est plus tant l'affection organique qui détermine l'anormalité que l'absence d'activité professionnelle à laquelle il importe de remédier, grâce à la réadaptation. Une démarche ségrégative reposant sur une logique d'affirmation de la différence est remplacée par une approche normalisatrice qui cherche à rendre l'altérité ordinaire, en faisant retourner la personne déficiente au travail ordinaire et donc à la vie ordinaire. La loi de 1957 procède « d'un traitement social de l'altérité ambitionnant d'enfermer le différent

[554] Isabelle Ville, Emmanuelle Fillon et Jean-François Ravaud, *op. cit.,* p. 74. Le schéma « de l'exclusion à l'inclusion », disponible en annexe, montre bien ces différentes modalités, de rejet ou d'accueil, de l'autre.

dans le commun[555] ». À défaut d'« être comme tout le monde », il s'agit de « faire comme tout le monde ». Lorsque Jérôme Bel revendique que « ce qui [lui] plait, c'est la richesse de ce que [les personnes en situation de handicap mental] peuvent amener aux autres membres de la société, c'est comme ils sont », il s'oppose à ce processus de normalisation mis en place par la loi de 1957, et relayé en 1975 par un processus d'intégration[556]. Bien évidemment, Jérôme Bel ne prône pas l'exclusion des personnes en situation de handicap, mais il refuse une intégration reposant sur l'acceptation de ce que Serge Ebersold appelle un « rôle de handicapé[557] ». Ce rôle, conféré par la société, consiste à ne pas se contenter d'acquérir des savoir-faire – qui permettent aux personnes en situation de handicap de s'intégrer dans la vie professionnelle et donc dans la société – mais également de développer un « savoir-être handicapé[558] » fondée sur l'« acceptation dynamique de leur handicap[559] ». Jérôme Bel n'est pas dupe de cette hypocrisie décrite par Erving Goffman comme consistant à « faire en sorte que l'individu stigmatisé s'accepte joyeusement et spontanément comme identique pour l'essentiel aux normaux[560] ».

En s'élevant contre la notion « idéologico-politique d'"inclusion" », Jérôme Bel s'élève contre celle de « tolérance » qui lui est implicitement associée, et qui est couramment employée lorsqu'il s'agit de définir l'attitude à adopter envers les personnes en situation de handicap et en particulier de handicap mental. Pour Denise Jodelet, il s'agit là d'« un lieu commun non questionné[561] », dont « le sens balance entre le phénomène biologique et la vertu morale[562] ». Dire qu'un groupe social fait preuve de tolérance revient en effet à l'« assimil[er] à un organisme capable de recevoir, à l'intérieur de lui-même, un corps étranger, implant, dont il supporte la présence sans manifester de symptôme réactionnels pathologiques ou de rejet[563] ». Le « corps étranger » n'est autre que les personnes en situation de handicap, dont la différence – née de leur déficience – est acceptée à condition qu'elles sachent se faire discrètes. Erving Goffman explique ainsi qu'« on demande […] poliment, aux stigmatisés de faire preuve de savoir-vivre et de ne pas trop profiter de leur chance[564] » et on ajoute qu'« il ne convient

[555] Serge Ebersold, *op. cit.,* p. 275.
[556] Comme nous l'avons vu en introduction, la loi de 1957 fait de l'emploi la base de l'insertion sociale et met en place des mesures de réadaptation pour les personnes en situation de handicap. La loi de 1975 prend en compte tout un ensemble de considérations liées à l'environnement pour que les personnes en situation de handicap soient intégrées. En abandonnant la réadaptation, elle est moins « normalisatrice » que celle de 1957, mais la volonté d'intégration est toujours suspecte de volonté de normalisation.
[557] *Ibid.,* p. 220.
[558] *Ibid.,* p. 197.
[559] *Id*.
[560] Erving Goffman, *op. cit.,* p. 143-144.
[561] Denise Jodelet, *op. cit.* p. 122.
[562] *Ibid.,* p. 123.
[563] *Id.*
[564] Erving Goffman, *op. cit.,* p. 143.

pas qu'ils éprouvent les limites de l'acceptation qu'on leur accorde, ni qu'ils s'en prévalent pour de nouvelles exigences[565] ». Replacer le terme de tolérance dans le domaine de la médecine permet ainsi de se rendre compte de l'ambiguïté qu'il acquiert dans le domaine social. Tolérer quelqu'un, ce n'est pas reconnaître qu'il est son semblable mais c'est au contraire admettre qu'il est radicalement différent de soi et qu'on ne l'accepte que dans la mesure où il est lui-même prêt à faire des efforts pour que celle-ci (sa différence ou son altérité) soit supportable. Puisqu'elle « fait presque toujours partie d'un marché[566] », Goffman considère que la tolérance est toujours « fausse » : « on conseille [à la personne en situation de handicap] de s'accepter et de nous accepter, en remerciement naturel d'une tolérance première que nous ne lui avons jamais tout à fait accordée. Ainsi, une *acceptation fantôme* est la base d'une *normalité fantôme*[567] ».

Jérôme Bel choisit, dans son spectacle *Disabled Theater,* de montrer les personnes en situation de handicap mental telles qu'elles sont dans la mesure où l'« inclusion » et la « tolérance » sont surtout rassurantes pour les personnes qui ne sont pas handicapées. À la suite de Goffman, il a bien saisi l'intérêt que les « normaux » tirent de ces notions, à savoir que « l'injustice et la souffrance que représente le poids d'un stigmate ne leur apparaissent jamais […], qu'ils peuvent demeurer relativement à l'écart de tout contact contaminant avec les stigmatisés, relativement en sécurité dans leurs images d'eux-mêmes[568] ». En rendant sa visibilité au handicap mental, Jérôme Bel va, de fait, faire apparaître la souffrance que représente le poids d'un stigmate. Cette souffrance, patente pour celui qui est porteur d'un stigmate, existe aussi pour celui qui voit ce stigmate. Le stigmate de l'autre vient bouleverser l'image de lui-même qu'il s'est construite. Il représente donc pour lui une « blessure narcissique[569] ». Le handicap mental ne pose pas seulement la question des minorités et des discriminations qu'elles subisssent. Au-delà des questionnements politiques qu'il implique, il interroge notre transcendance commune. Il nous confronte à notre devenir vulnérable.

Dans son ouvrage *L'Invention du handicap : la normalisation de l'infirme*, Serge Ebersold mène une enquête révélant que chacun voit la personne en situation de handicap à travers son propre filtre de valeurs personnelles, et que ce filtre le conduit à accorder à la personne en situation de handicap une place sociale plus ou moins importante. Cette enquête confirme les propos que tenait Erving Goffman dès 1975, à savoir que « la notion de stigmate implique moins

[565] *Id.*
[566] *Id.*
[567] *Ibid.*, p. 145.
[568] *Ibid.*, p. 144.
[569] On trouve cette expression sous la plume de plusieurs auteurs, par exemple chez Julia Kristeva et Jean Vanier (« Avec le handicap, le pacte social est confronté à la peur du déficit, à la *blessure narcissique* ou à la castration (divers termes techniques viennent à la rescousse et échouent à spécifier l'exclusion dont il s'agit) », *Leur regard perce nos ombres*, Paris, Fayard, mars 2012, p. 12) ou chez Denise Jodelet, comme nous le verrons plus loin.

l'existence d'un ensemble d'individus concrets séparables en deux colonnes, les stigmatisés et les normaux, que l'action d'un processus social […]. Le normal et le stigmatisé ne sont pas des personnes mais des points de vue[570] ».

Les résultats d'enquête de Serge Ebersold montrent que les fractions supérieures de la population enquêtée (cadres supérieurs au fort capital culturel) ont une vision « dédramatisée » du handicap qui va de pair avec une « permissivité » sociale tandis que les fractions inférieures (artisans d'origine ouvrière et commerçants proches des artisans au faible capital culturel) en ont une vision « dramatisée » qui va de pair avec une « répressivité sociale ». Les notions de « permissivité » et de « répressivité » renvoient au fait d'ouvrir ou, au contraire, de réduire le champ des possibles sociaux des personnes en situation de handicap, comme le fait de se marier ou d'avoir des enfants[571]. Selon Serge Ebersold, l'origine de cette opposition ne réside pas dans les préjugés que pourraient avoir les personnes interrogées et qui les conduiraient à rejeter ou non les personnes en situation de handicap hors de la sphère sociale. Concernant le handicap physique « cette perception différentielle traduit l'efficacité de l'habitus qui sépare les dominants des dominés dans leur rapport instrumental au corps[572] ». Les artisans et assimilés ferment le champ des possibles sociaux aux personnes en situation de handicap physique dans la mesure où ils font eux-mêmes un fort usage de leur corps dans leur activité professionnelle. Ils perçoivent la personne en situation de handicap physique à travers leurs propres craintes. L'analyse de Serge Ebersold indique en effet que « l'absence d'un bras, la paralysie sont des déficiences qui sont plus redoutées par ces populations[573] ». Les cadres et assimilés auraient une attitude plus permissive à l'égard des personnes en situation de handicap physique dans la mesure où ils valorisent moins la force physique.

Concernant le handicap mental, Denise Jodelet note que celui-ci est d'une telle complexité qu'il n'y a pas « de positions homogènes dans le domaine scientifique et médical[574] » et souligne « l'état flou et conflictuel du champ psychiatrique[575] ». Serge Ebersold évoque à ce propos « deux lignes de représentation complémentaires : l'une faisant de l'arriération mentale un monopole des milieux populaires et qui détermine la notion de débilité légère ;

[570] Erving Goffman, *op. cit.,* p. 160-161.
[571] Concernant la personne en situation de handicap physique : « 61.8% des cadres et des commerçants proches des cadres lui accordent des possibilités conjugales et 57.6% lui reconnaissent le droit à la conjugalité », « […] 70% des artisans et des commerçants proches des artisans lui refusent […] des possibilités conjugales et 69% lui en nient le droit. » (Serge Ebersold, *op. cit.* p. 263). Concernant la personne en situation de handicap mental : « les cadres et les commerçants proches des cadres représentent […] 59.3% de la population accordant des possibilités conjugales au "handicapé mental" et 73% de ceux qui lui en reconnaissent le droit » (*Ibid.,* p. 268).
[572] *Ibid.,* p. 266.
[573] *Ibid.*, p. 266-267.
[574] Denise Jodelet, *op. cit.,* p. 39.
[575] *Id.*

l'autre produite par des médecins situant des étiologies certaines articulant arriération profonde et déficit organique[576] ». Puisque la déficience mentale échappe – du moins en partie – à la rationalisation scientifique, chacun perçoit la personne en situation de handicap mental, encore plus que la personne en situation de handicap physique, à travers son propre filtre de croyances, y projette ses propres convictions. Serge Ebersold parle à ce sujet du « peu de savoir étiologique certain que peut énoncer la médecine, faisant ainsi place aux représentations "spontanées" directement liées à la position sociale du locuteur[577] » tandis que Denise Jodelet explique qu' « en matière de connaissance sur cette affection, il n'y a pas vraiment de "noyau dur", ni de positions homogènes dans le domaine scientifique et médical. Penser, statuer, opiner sur elle, renvoie donc souvent à une construction sociale autonome où le savoir savant et légitime n'a pas grand mot à dire[578] ». De son enquête à Ainay-le-Château, elle conclut ainsi que la représentation que les habitants se font des malades mentaux « est indissociable d'une évaluation qui est fondée sur les intérêts de la communauté et de ses membres[579] » et qu'« en l'absence d'un savoir savant, l'explication de la maladie est tout entière bâtie sur la rencontre entre le système de valeurs du groupe[580] ». Ainsi, les personnes en situation de handicap mental seraient d'autant plus stigmatisées qu'elles remettraient en cause le système de valeur d'un groupe social, celui-ci pouvant être plus ou moins grand.

Or, le peu de visibilité qui entoure le handicap mental conduit à penser que celui-ci pourrait toucher chacun d'entre nous. Dans un monde où règnent des valeurs de performance, d'excellence et de compétitivité, nul n'a envie de se reconnaître dans le miroir de faiblesse, de fragilité et de dépendance que nous tendent les personnes en situation de handicap mental. L'expression de « contact contaminant[581] » employée par Goffman traduit bien cette idée de perméabilité entre les personnes en situation de handicap mental et celles qui ne le sont pas. Ce n'est plus tellement la contagion de la maladie mentale que nous craignons, mais plutôt la contagion des valeurs qui lui sont associées et contre lesquelles la société s'est construite.

La prégnance de ces valeurs surgit de façon évidente lorsque des jeunes choisissent de s'engager au sein de l'Arche, en tant qu'assistants de personnes en situation de handicap mental. L'Arche est une association créée en France en 1964 par Jean Vanier qui accueille des personnes en situation de handicap mental dans des communautés constituées de foyers d'hébergement et d'ateliers de

[576] Serge Ebersold, *op. cit.,* p. 116.
[577] *Id.*
[578] Denise Jodelet, *op. cit.,* p. 39.
[579] *Ibid.*, p. 385.
[580] *Id.*
[581] Erving Goffman, *op. cit.,* p. 144.

travail[582]. Les assistants de ces personnes font le choix de vivre avec elles. Dans *Leur regard perce nos ombres,* échange de lettres entre Julia Kristeva et Jean Vanier, celui-ci explique « qu'un de [leur] problèmes à l'Arche, c'[est] les parents des assistants : ils sont ravis si leur fils ou leur fille fait une expérience à l'Arche, mais s'il ou elle envisage d'y rester toute sa vie, ah non ! Beaucoup de jeunes ont du mal à être libres par rapport aux aspirations de leurs parents[583] ». Or les aspirations des parents pour leurs enfants sont majoritairement tournées vers des métiers valorisés par une « société gouvernée par le désir de la performance, de la concurrence et de la consommation qui emportent aujourd'hui la planète et dont raffolent les modernes[584] ».

De la même manière, on peut émettre l'hypothèse que le malaise ressenti par certain.e.s spectateurs et spectatrices face à des spectacles de laCompagnie Delbono, de la Compagnie de l'Oiseau-Mouche, de l'Atelier Catalyse ou du Theater HORA est moins lié à la présence au plateau de personnes en situation de handicap mental qu'au fait que cette simple présence les force à se confronter à une part d'eux-mêmes qu'ils n'acceptent pas ou ignorent. Notre aspiration – socialement construite – à la « performance », au sens de « manifestation publique de ses capacités[585] » s'y trouverait menacée au profit de la part fragile et vulnérable de chacun de nous. Pippo Delbono parle ainsi de « la terreur de reconnaître et d'accepter en soi cette partie différente, appelée anormale[586] », puisqu'elle ne correspond pas aux normes instituées par la société. Pour Bruno Tackels, qui a consacré un ouvrage au travail de Pippo Delbono « si le monstre peut devenir acteur, c'est pour que l'acteur redevienne comme un *monstre*, celui qui montre l'essentiel que nous ne voulons pas voir, en général[587] ». Que ne voulons-nous pas voir ? Ce qui provoquerait chez nous une « blessure narcissique » ? Le handicap mental nous met face à la possibilité de perdre l'esprit, la mémoire, des aptitudes à cause de l'âge, de la maladie ou encore d'un accident. Contrairement à ce qu'il est rassurant de croire, le handicap mental n'est pas une situation exceptionnelle et spécifique mais un possible universel.

Les mots de Bruno Takels à propos de l'effet des spectacles de Pippo Delbono, en partie interprétés par des comédien.ne.s en situation de handicap mental[588], sur des spectateurs valides font fortement écho à ceux du philosophe

---

[582] À l'heure actuelle il existe cent quarante communautés réparties dans quarante pays à travers le monde.
[583] Julia Kristeva et Jean Vanier, *op. cit.*, p. 24.
[584] *Id.*
[585] Selon une des définitions proposées par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (http://www.cnrtl.fr/definition/performance).
[586] Pippo Delbono, *Regards*, Arles, Actes Sud, 2010. article intitulé « *Liberté d'aimer – Décembre 2006 »,* p. 76.
[587] Bruno Tackels, *op. cit.*, p. 86-87.
[588] Rappelons que la Compagnie Delbono comprend le comédien trisomique Gianluca Ballaré et le comédien microcéphale Vincenzo Cannavacciulo, dit Bobó.

François Jullien qui, dans sa leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité, parle des répercussions de la pensée chinoise sur les raisonnements européens :

> On dit souvent que la Chine est « si différente » : si différente parce qu'elle est si distante. Mais je dirais plutôt que la difficulté rencontrée par le sinologue occidental ne tient pas tant à la différence de la pensée extrême-orientale par rapport à l'européenne qu'à ce que je nommerais l'indifférence qu'elles entretiennent traditionnellement entre elles. Au départ, elles ne sont pas tournées l'une vers l'autre ; elles ne se regardent pas, ne se parlent pas – elles s'ignorent. Le premier travail, réclamant chaque fois une opération de montage, et qui n'est jamais fini, est donc d'abord de réussir à les sortir l'une et l'autre de cette indifférence mutuelle en les instaurant en vis-à-vis ; de sorte que l'une puisse à la fois dévisager l'autre et s'y dévisager. De l'une à l'autre, c'est ce changement de cadre qui, dès lors, de soi-même, donne à penser[589].

Comme l'Européen face au Chinois, le spectateur valide face à des comédien.ne.s en situation de handicap mental est incité à reconsidérer les fondements de son identité.

Que ce soit dans le cadre d'un engagement à l'Arche ou d'un spectacle de laCompagnie Delbono, de l'Atelier Catalyse, du Theater HORA « face au handicap, la personne valide est confrontée aux limites du vivant, à la peur du déficit et, en définitive, à la menace de mort physique ou psychique[590] ». C'est donc bel et bien « l'essentiel » en tant qu'essence (condition humaine) de l'être humain « que nous ne voulons pas voir » – sa dimension métaphysique, telle que la définit Antonin Artaud. Rapprocher l'expérience du handicap d'un assistant de l'Arche de celle d'un spectateur de théâtre peut paraître abusif. Le premier est confronté au handicap pendant plusieurs semaines alors que le second l'est rarement pour plus d'une heure[591]. En ce que celui qui compte s'engager à l'Arche est sans doute davantage préparé à affronter le handicap qu'un simple spectateur qui se rend au théâtre, ces deux expériences nous paraissent néanmoins comparables dans leur intensité.

La présence du handicap mental sur scène, en ce qu'elle va à l'encontre d'une dénégation courante dans la vie sociale, peut donc être considérée comme une « violence » faite aux spectateurs. Comme nous l'avons vu, en dehors de périodes « de crise » la plupart des affections mentales sont peu visibles. Ce manque de visibilité rapproche les personnes en situation de handicap mental de celles qui ne le sont pas. Ces dernières mettent alors en place « un mécanisme de défense sociale contre une blessure narcissique, une menace pour l'identité d'un groupe et de ses membres par stigmatisation : défense qui réclame l'effacement

---

[589] François Jullien, *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité,* Paris, Galilée, 2012, p. 17-18.
[590] Julia Kristeva et Jean Vanier, *op. cit.*, p. 12-13.
[591] Et encore, parler de « confrontation » est inapproprié pour l'assistant, qui partage son espace quotidien avec des personnes en situation de handicap mental – puisqu'il s'engage à vivre avec eux. Seul le spectateur de théâtre est dans le face à face, se contentant de les regarder.

symbolique de l'élément perturbateur et de son marquage et peut aller jusqu'à la négation du malade et son isolement[592] ». La stigmatisation reviendrait alors, et assez paradoxalement, à désigner des personnes qu'il faudrait ne pas voir.

En montant des pièces avec des comédien.ne.s en situation de handicap mental, certain.e.s metteur.e.s en scène nous forcent à voir ceux que la société a tacitement décidé de ne pas regarder. Tout comme celle des corps gros, vieux ou malades – qui sont par ailleurs souvent nus – dans le champ de la danse contemporaine ou sur les scènes transgressives[593], la présence au plateau de comédien.ne.s en situation de handicap mental est souvent ressentie comme violente parce qu'elle contrarie un processus qui est la plupart du temps inconscient et qui ne devient conscient que confusément. Ce qui se joue véritablement dans cette confrontation au handicap échappe aux spectateurs, qui se rabattent sur d'autres arguments (sur lesquels nous reviendrons) pour justifier leur malaise. La virulence des réactions face à des pièces jouées par des comédien.ne.s en situation de handicap mental nous semble être proportionnelle à la visibilité que le metteur en scène confère au handicap. Si Jérôme Bel l'expose, Pippo Delbono l'exacerbe, tandis que Madeleine Louarn l'atténue. Nous y reviendrons également.

Quel que soit son degré, la gêne souvent éprouvée devant la présence de personnes en situation de handicap mental sur scène[594] nous semble faire écho à la violence éprouvée par ces personnes dans la vie sociale. Serge Moscovici écrit dans la préface de l'ouvrage de Denise Jodelet :

> En définitive, alors que, dans l'hôpital, on regarde le malade en s'efforçant de ne pas le voir, au-dehors on le voit en s'efforçant de ne pas le regarder. Sans le vouloir, le jugement qu'on porte sur lui a pour résultat une violence. Oui, voir jour après jour un genre sous un individu, interpréter ce qu'il fait et ce qu'il ressent selon une catégorie, est une violence, faite au singulier, la plus forte qui soit. C'est le pousser vers *das Grenzland zwischen Einsamkeit und Gemeinschaft* (le territoire limitrophe entre la solitude et la communauté – l'expression est de Kafka), l'arrachant aussi bien à l'une qu'à l'autre. Il en

[592] Denise Jodelet, *op. cit.,* p. 100-101.
[593] Je pense par exemple à Maguy Marin qui, dans *Grossland* (1989), affuble des danseurs académiques d'énormes corps postiches pour casser les normes du ballet classique ou qui, dans *Ça quand même* (2004), donne à voir deux corps de cinquantenaires : le sien, plutôt rond, et celui de son compagnon de l'époque (Denis Mariotte), plutôt maigre. Je pense également à Thomas Lebrun et à son *Itinéraire d'un danseur grassouillet* (2009) qui parle du danseur « à surcharge pondérale », mais également au solo *Good Boy* d'Alain Buffard (1998) qui se présente comme l'autoprotrait d'un homme traversé par la maladie et obsédé par la métamorphose du corps ou encore, bien évidemment, à Raymund Hogue, danseur, chorégraphe et ancien dramaturge de Pina Bausch, au corps atypique.
[594] Je m'appuie ici sur ma propre expérience de spectatrice et sur celles des personnes qui ont pu m'accompagner lors de ces sorties au théâtre.

résulte une violence cognitive, propre au social, et qui consiste à traiter les gens par rapport à moi et à mes catégories et jamais dans leur singularité, leur soi propre[595].

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, on dirait bien que plus la visibilité du handicap est importante, moins il y a altérité dans le sens d'une inquiétante étrangeté. Tout se passe comme si le fait de ne pas cacher ni dénigrer la fragilité d'une personne permettait de se voir en elle. L'autre est un irréductible et un semblable à la fois. Frédéric Worms explique ainsi :

> Dans ce quelqu'un nous ne [voyons] jamais seulement un « autre » ni même un autre « nous-mêmes » mais *un soi*, un autre « soi-même » : et l'on pourrait compléter la pensée d'Emmanuel Levinas (le rapport du soi à Autrui, institué comme premier) tout comme la belle formule de Paul Ricoeur (« soi-même comme un autre ») en disant très précisément ceci : […] nous nous rapportons à *Autrui comme un soi*[596].

1.3.4. Visibilité théâtrale et inclusion sociale

Dans son enquête, Denise Jodelet montre que le rôle économique des « malades mentaux » est décisif dans la mise en place de la « Colonie familiale ». « Chez les nourriciers, l'avantage retiré des pensionnaires, sous forme d'agent ou d'appoint de services, suffit à balayer les réticences[597] ». La plupart des habitants accepteraient ainsi d'héberger des « malades mentaux » pour des raisons financières : au-delà du pécule qu'ils reçoivent de la part de l'administration de la Colonie, ils peuvent leur confier des tâches qui leur font économiser du temps et/ou de l'argent. « On pèse en monnaie sonnante, comme une plus-value, l'économie de pas de la nourricière, l'économie de fatigue à ne pas couper son bois ou faire ses courses, les forces que le paysan ménage[598] ».

Denise Jodelet note cependant que « la place de l'économie est centrale comme déterminant mais aussi comme masque[599] ». La valeur économique du travail des pensionnaires cacherait une autre valeur. Et en effet, c'est moins la faible somme d'argent que le travail du pensionnaire peut permettre de faire gagner au nourricier qui importe que ce travail en lui-même, en ce qu'il « atténue leur statut d'assistés dont un des signes les plus irritants et infamants est l'oisiveté, synonyme de parasitisme[600] ». Les nourriciers supportent mal d'être sans cesse à leur service :

---

[595] *Ibid.,* p. 28-29. Ces propos de Denise Jodelet ne sont pas sans faire fortement écho au racisme, à l'homophobie ou à la transphobie (discrimination, rejet voire violence à l'encontre des personnes transexuelles ou transgenres)
[596] Frédéric Worms, *Soin et politique,* Paris, PUF, 2012, p. 18-19.
[597] Denise Jodelet, *op. cit.,* p. 75.
[598] *Ibid.,* p. 112.
[599] *Ibid.,* p. 74.
[600] *Ibid.,* p. 152.

> Il faut les [*sic*] apprendre à vivre avec nous, avoir autant de bien-être mais se débrouiller un peu dans la vie qu'ils sont obligés de vivre. Ils font leur vaisselle, qu'ils se débrouillent sur certaines choses qu'ils peuvent faire. Si on a la grippe, il faut qu'ils restent, les [sic] apprendre à faire certaines choses. […] Il faut endurer qu'ils vous demandent ce qu'ils ont besoin, mais pas tout à fait trop les servir[601].

> Avant, jamais on pouvait lui faire dire merci, ni bonjour, ni rien. Puisque au début je me souviens, j'étais en train de ramasser des haricots… il me fait « vous me ferez-ci… – Oh, je lui dis, dites donc, où est-ce que vous avez été élevé ? »[602]

Or, servir les pensionnaires est précisément la mission confiée aux nourriciers par l'administration de la Colonie, pour laquelle ils sont payés. Si le pensionnaire a lui-même rendu un service (en allant faire les courses, en coupant du bois, en aidant aux champs …), il change de statut et en acquiert un comparable à celui du travailleur qui rentre d'une dure journée de labeur. Il devient dès lors plus supportable pour la nourricière de le servir[603].

Encore aujourd'hui, la mise au travail des personnes en situation de handicap mental est d'autant plus importante que ces dernières ont toujours tendance à être vues comme des assisté.es, davantage que les personnes en situation de handicap physique. La codification juridique qui régit la gestion de la déficience suggère elle-même que certaines déficiences sont plus légitimes que d'autres. Il existe en effet différentes catégories de statuts au sein de la population handicapée et toutes ne sont pas traitées de la même manière. Les prestations versées aux victimes de guerre et d'accidents du travail relèvent du régime de la responsabilité (de la Nation ou de l'employeur), celles versées aux Invalides par la Sécurité Sociale relèvent du régime de l'assurance pour lequel il faut avoir versé des cotisations. Les populations handicapées ne pouvant bénéficier d'aucune de ces deux prises en charge reçoivent l'AAH (Allocation Adulte Handicapé), mise en place par la loi de 1975, qui relève du régime de la solidarité[604]. Ainsi, « aux déficiences socialement valorisées qui engagent la responsabilité de la société, sont opposées celles qui sont le fait de populations "marginales" n'ayant ni cotisé suffisamment longtemps, ni contracté leur affection dans les conditions de vie en société[605] ».

---

[601] *Ibid.,* p. 186.
[602] *Ibid.,* p. 188.
[603] En ce que ce travail est non rémunéré, il s'apparente au travail domestique dénoncé par la sociologue féministe Christine Delphy dans *L'Ennemi principal* (Paris, Syllepse, 1998) et révèle le statut social subalterne de la personne en situation de handicap mental, comparable à celui des femmes dans les sociétés patriarchales, dont le travail, n'a au sens strict pas de valeur. Comme les femmes en régime patriarchal, ces personnes devraient fournir un travail gratuit en échange de leur « entretien » selon un contrat « social » totalement tacite…
[604] Précisons que la loi de 2005 n'a pas supprimé l'Allocation aux Adultes Handicapés (AAH), mais celle-ci est parfois complétée par la Prestation de Compensation du Handicap (PCH) et des compléments de ressources.
[605] Serge Ebersold, *op. cit.,* p. 241.

La loi de 1975, en définissant le handicap à partir des conséquences de la déficience et non de ses origines[606], a essayé de gommer cette hiérarchisation présente dans la codification juridique qui correspond à de fortes différences de perception dans la société. Elle omet « l'importance que revêt, au niveau des représentations, les interrogations relatives à la genèse de la déficience » alors que « c'est à travers elles que l'atteinte organique prend sens, se trouve inscrite dans l'ordre du monde, que les personnes déficientes se voient attribuer une place dans la société[607] ». Serge Ebersold compare ainsi les personnes souffrant de déficience congénitale (et donc en situation de handicap mental) pour qui « la genèse de l'affection [peut être rapportée] à des pratiques socialement condamnées telles que la consommation d'alcool et de tabac durant la grossesse » aux accidentés du travail et invalides de guerre (et donc majoritairement en situation de handicap physique) qui « se trouve[nt] au contraire en position de victime ayant subi les agressions de la société[608] ». La loi n'est donc pas venue à bout de l'association entre déficience mentale et amoralité, souvent attribuée aux classes populaires. Si la déficience peut être liée à des pratiques moralement condamnables, elle est perçue comme « contre-nature » et la famille de la personne handicapée est vue comme « ayant cherché » le handicap de son enfant[609]. Puisque la famille est considérée comme responsable, il devient illégitime que la société le prenne en charge, notamment financièrement. Les allocations versées sont alors parfois perçues comme une faveur – alors même que la notion de responsabilité morale de la personne en situation de handicap reste infondée puisque l'enfant subirait sa déficience à travers l'hérédité. À l'inverse, si la déficience est liée à un accident inhérent à la vie sociale, elle est perçue comme faisant partie d'une certaine normalité et il devient légitime que la société prenne en charge le handicap qui en découle. Les rentes (il ne s'agit alors

[606] Voir l'introduction de notre travail.
[607] *Ibid.,* p. 261.
[608] *Ibid.,* p. 258.
[609] Dans *L'Homme qui prenait sa femme pour un chapeau,* Oliver Sacks évoque le cas de Jimmie G., dont l'amnésie (qui le place donc régulièrement en situation de handicap) est du au syndrome de Korsakov qu'il a développé à cause de son alcoolisme. Pour avoir plus d'informations sur le passé de son patient, le neurologue se tourne vers le frère de ce dernier. À propos de la lettre reçue en réponse, Oliver Sacks explique qu'« il apparaissait – surtout entre les lignes – que les deux frères s'étaient très peu vus depuis 1943 et qu'ils avaient suivi des chemins divergents, non seulement à causes des aléas de leurs lieux d'habitations et de leurs métiers, mais aussi à cause de différences plus profondes […]. Jimmie, semblait-il, ne s'était jamais "rangé", il était "insouciant" et "buveur invétéré" » (*op. cit.*, p. 51). Il semble donc que ce soit parce que la pathologie de Jimmie est liée à une conduite moralement condamnable que son frère lui rend très peu visite à l'hôpital, où sa famille l'a envoyé pour la première fois en 1970, quand « aux dires de son frère, il était soudain "sorti de ses gonds" [et que] l'excitation et la confusion l'avait gagné jusqu'au délire » (*ibid.,* p. 52).

plus d'une allocation, ce qui est révélateur de la différence de traitement) versées sont alors souvent perçues comme une sorte de dédommagement[610].

La « rémunération garantie » que perçoit la personne en situation de handicap mental travaillant dans le cadre d'un ESAT est légitime, en ce qu'elle représente une rétribution pour un travail accompli et non pas une allocation liée à sa déficience. Le fait d'exercer des « activités à caractère professionnel », lève le soupçon qui pesait sur les personnes en situation de handicap mental d'être des « parasites » vivant aux dépens de la société, voire s'enrichissant sur son dos par des allocations que l'opinion commune – ou plutôt l'inconscient collectif – considère comme illégitimes. En travaillant dans le cadre d'un ESAT, elles participent à la vie économique du pays. Elles y participent à la mesure de leurs moyens (deux tiers de moins que les personnes valides) comme si le fait que quelque chose soit produit importait plus que la quantité ou la qualité de ce qui était produit. Si le raisonnement est valable pour la majorité des activités exercées en ESAT[611], il est plus problématique dans le cas du théâtre, le milieu artistique étant largement subventionné. Certes, la « rémunération garantie » que perçoivent les comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse n'est pas une « allocation » liée à leur handicap, mais, de par le domaine dans lequel elle s'exerce, elle est en partie financée par l'argent public. Tout comme les intermittents du spectacle, ils peuvent toujours être soupçonnés de vivre de la solidarité nationale. Nous pourrions alors nous demander si le travail des comédien.ne.s en situation de handicap mental est pour autant sans valeur sociale[612].

Quel qu'il soit, le travail des personnes en situation de handicap mental a une valeur rassurante pour la société. Le fait qu'elles exercent des activités à caractère professionnel permet de lutter contre l'association entre handicap mental et dangerosité. Pour Serge Ebersold, « les interrogations qui entourent le rapport au monde qu'entretient le déficient mental font de lui un être qui n'a pas d'existence réelle, qui ne dispose que de peu d'aptitudes et qui peut, en conséquence, représenter une menace[613] ». Le danger social que représentent, au moins potentiellement, les personnes en situation de handicap mental diminue quand celles-ci ont une activité professionnelle, même minime, puisque le fait d'exercer une activité montre qu'elles sont capables de se maîtriser. Selon un des

[610] À ce propos, Serge Ebersold note que « tandis que les régimes couvrant l'invalidité de guerre et les déficiences congénitales ou juvéniles, ou encore celles liées aux accidents de la circulation se réfèrent à l'incapacité physique ; ceux régissant la prise en charge des accidentés du travail et des invalides Sécurité Sociale, privilégient l'incapacité professionnelle » (*op. cit.,* p. 240).

[611] Et en particulier pour la plus répandue, celle dénommée « service aux entreprises », qui n'est rien d'autre que de la sous-traitance et regroupe des activités aussi variées que de la mise sous pli, de l'emballage, du conditionnement, du montage, de brochage, de l'assemblage, de la saisie informatique, de la reprographie…

[612] La question de la valeur artistique de leur travail est l'objet des autres chapitres de cette partie.

[613] Serge Ebersold, *op. cit.,* p. 253.

nourriciers interrogés par Denise Jodelet, « un malade qui travaille n'est pas à craindre[614] » car « un pensionnaire qui travaille a l'esprit occupé, il pense pas à faire du mal, il a l'idée à ce qu'il fait, il crie pas. Si il *[sic]* est inactif, ça l'en passe là-dedans[615] ! ». Finalement, peu importe que le pensionnaire travaille réellement. L'important est qu'il soit potentiellement capable de travailler car cela signifie qu'il est potentiellement moins dangereux. Ainsi, « dans une population qui a […] associé [l'] acceptation [des pensionnaires] à la valeur-travail, cette dernière reste toujours primordiale et recherchée[616] » parce qu'elle rassure les nourriciers plus que parce qu'elle constitue un complément de revenu. « Indépendamment de sa rentabilité, [le travail] vaut toujours par sa signification. À la fois indicateur de l'état du malade et moyen d'en canaliser les manifestations, le travail rassure. […] Il draine l'énergie nerveuse et endigue le danger de violence[617] ».

En ce qu'il permet de ne pas représenter un danger pour la société et de ne pas vivre aux crochets de ses membres, le travail a une valeur intégrative. « Travailler revient en effet à s'assurer d'une qualité d'humain majeure, non pas simplement parce que se trouve par là rempli l'impératif de la survie (gagner sa vie), mais également parce que l'un des modes privilégiés de participation au monde des autres et à l'histoire des autres se voit pour ainsi dire mis à l'œuvre[618] ». À propos de son patient Jimmie G, qui, à cause d'un syndrome de Korsakov, ne se souvenait d'aucun évènement survenu au cours des vingt dernières années de sa vie, Oliver Sacks raconte qu'« il voulait, manifestement, passionnément, avoir quelque chose à faire : il voulait agir, être, éprouver[619] ». Après s'être demandé s'il serait « capable d'accomplir un travail "ordinaire"[620]», le neurologue décide d'essayer d'utiliser sa compétence en dactylographie afin qu'il accomplisse « un travail réel et non un jeu[621] ». Le résultat est sans appel : « il y trouva la satisfaction et la dimension de défi que comporte un vrai travail[622] ». La valeur du travail n'est pas simplement économique. Elle est en lien avec la liberté et l'autonomie. Pour qui cherche à acquérir une place dans la société, le revenu du travail importe moins que le fait d'en avoir un. En termes de priorité des valeurs, le travail permettrait d'abord d'acquérir une place dans la société, puis de gagner de l'argent, notamment pour améliorer cette place. Le théâtre est une activité qui remplit cette fonction d'intégration accordée au travail et recherchée dans son exercice.

Si l'exercice d'une activité professionnelle peut être considéré comme un facteur d'intégration, le métier en lui-même peut être plus ou moins valorisé et

---

[614] Denise Jodelet, *op. cit.* p. 247.
[615] *Id.*
[616] *Ibid.,* p. 148.
[617] *Ibid.,* p. 247.
[618] Guillaume Leblanc, *L'invisibilité sociale*, Paris, PUF, 2009, p. 24.
[619] Oliver Sacks, *op. cit.,* p. 57.
[620] *Id.*
[621] *Id.*
[622] *Ibid.,* p. 57–58.

valorisant[623]. Si le travail consiste à faire ce que personne d'autre ne veut faire, sa valeur d'intégration sociale se trouve limitée. Certains nourriciers que Denise Jodelet a rencontrés dans le cadre de son enquête de terrain ne se cachent pas de donner les basses besognes à leurs pensionnaires. « Pour moi personnellement il me débarrasse bien, faut l'avouer[624] », dit l'un d'entre eux. Dans ce cas, Denise Jodelet note que « le travail est répétitif, reproduisant de façon imitative ce qui a été montré[625] » et va même jusqu'à dire que « l'automatisme semble régir l'ensemble de la conduite : automatisme de la répétition, de l'habitude dans l'apprentissage, automatisme du geste, de la pensée dans l'exécution[626] ». Il en est de même pour la tâche accomplie par Jimmie G., dont Oliver Sacks note qu'« il s'agissait encore d'une frappe et d'une dactylographie superficielle, c'est-à-dire d'une activité qui restait banale, qui ne touchait pas le fond. Et, ce qu'il tapait, il le tapait mécaniquement, il ne parvenait pas à suivre une pensée jusqu'au bout, et les phrases courtes se suivaient sans ordre significatif[627] ». Ayant remarqué la « profondeur de concentration et d'attention[628] » dont Jimmie faisait preuve « pour ce qui touchait à la musique et à l'art[629] », ayant noté « qu'il n'avait aucune difficulté à "suivre" un morceau de musique ou des pièces de théâtre simples, parce que chaque moment artistique renvoie à d'autres moments qui les contient[630] », Oliver Sacks décide de lui confier plutôt des travaux de jardinage. Dans sa nouvelle activité, qui le plonge non plus dans la contemplation d'une œuvre d'art mais dans celle de la nature, il est « retenu par une attention d'ordre émotionnel ou spirituel[631] ». Son travail acquiert alors un sens plus profond.

Tout comme celle réalisée par le patient d'Oliver Sacks et à l'inverse de celles qu'accomplissent certains pensionnaires mentionnés par Denise Jodelet, l'activité théâtrale pratiquée par les comédien.ne.s en situation de handicap mental de l'Atelier Catalyse n'est jamais ni automatique ni répétitive, contrairement à ce que pourrait laisser croire le terme de « répétition ». En répétition, il s'agit d'intégrer des (dé)placements sur le plateau, mais aussi de

[623] Dans son analyse de *La Métamorphose* de Kafka, Guillaume Leblanc considère le travail avilissant de Samsa comme la première étape de sa métamorphose, et donc de la perte de son humanité : « à la déshumanisation engendrée par le travail, répond la déshumanisation du corps de Gregor Samsa, qui porte de ce fait avec elle la contestation de la déshumanisation produite par la forme-travail. La "métamorphose" se donne donc non comme une tragédie mais comme la réponse tragique à la tragédie du travail. » (*op. cit.,* p. 19).
[624] Denise Jodelet, *op. cit.* p. 249.
[625] *Id.*
[626] *Id.*
[627] Oliver Sacks, *op. cit.,* p. 58.
[628] *Ibid.*, p. 59.
[629] *Id.*
[630] *Id.*
[631] *Id.*

s'habituer à retrouver un état, dans lequel il faudra être le soir des représentations – et ce quelle que soit sa condition physique et mentale[632].

Entre la deuxième et la troisième représentation de *Tohu-bohu*, Madeleine Louarn charge Tünde Deak, son assistante, de faire certaines remarques techniques aux comédien.ne.s. Celle-ci dit alors à Christian Lizet que lors de sa scène dite « du chenillon », « il faut qu'[il] vien[ne] un tout petit peu plus en avant[633] » et à Christelle Podeur que lors de son monologue « il faudrait qu'[elle] mett[e] [s]es poings plus bas si c'était possible. Ou alors plus en avant[634] ». Mais ces considérations sont purement techniques, et sont liées au fait que, lors de la deuxième, Christian Lizet « n'étai[t] pas dans [s]a lumière[635] » tandis que les poings de Christelle Podeur lui faisaient « de l'ombre sur le visage[636] ». Ces remarques ne prétendent pas épuiser tout le travail à mener avec les comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse, tout en soulignant que Madeleine Louarn a avec eux des exigences comparables à celles qu'elle pourrait avoir avec des comédien.ne.s professionnel.le.s valides. Ce n'est pas parce qu'ils sont en situation de handicap mental que leur jeu d'acteur se réduit à des gestes, des déplacements et des intonations répétitives, automatiques et mécaniques.

La façon dont elle a fait travailler à Sylvain Robic sa scène de « l'Homme Juste » nous parait révélatrice de cette démarche. Dans cette scène, fondée sur le comique de répétition, il dit trois fois qu'il lui « faut un homme juste ». Madeleine Louarn lui explique qu'il « le di[t] pour le bon dieu, pour Saint Pierre et pour L'Ankou[637] » et que le problème c'est que « parfois [il] le di[t] tout le temps pareil » alors qu'« il faut qu'à chaque fois ça soit différent, [s]on homme juste[638] ». Il faut donc « qu'[il] pense à des choses différentes[639] ». Elle va alors passer plus d'une demi-heure à reprendre la scène avec lui et sa partenaire Anne Menguy de manière à ce qu'il trouve différents états, qui lui permettent de dire sa phrase sur trois intonations différentes. Elle ne cesse de reformuler ses indications pour qu'il comprenne. « La première fois, tu es super décidé. Tu dis, *d'une voix décidée :* "je veux un homme juste". La deuxième fois, tu t'es fait avoir déjà une première fois

[632] Afin d'éviter toute confusion, précisons que si Oliver Sacks cherchait à améliorer l'état de santé de son patient par d'autres moyens que ceux proposés par la neuro(psycho)logie classique, ce n'est pas le cas de Madeleine Louarn dont la pratique ne s'inscrit pas dans une démarche d'Art thérapie. Toujours est-il que, dans un cas comme dans l'autre, des personnes considérées comme en situation de handicap cognitif ou mental sont amenées à faire des activités nécessitant un fort engagement au présent.
[633] Tünde Deak, propos recueillis par Marie Astier le 9 octobre 2014, dans les locaux du CDDB (Centre Dramatique De Bretagne) à Lorient.
[634] *Id.*
[635] *Id.*
[636] *Id.*
[637] Madeleine Louarn, propos recueillis par Marie Astier le 9 octobre 2014, dans les locaux du CDDB (Centre Dramatique De Bretagne) à Lorient.
[638] *Id.*
[639] *Id.*

par un type […] et t'es plus méfiant[640] ». « Le premier "je veux un homme juste", t'es encore confiant et heureux, parce que tu veux vraiment que toute la vie soit belle pour ton enfant. D'accord ? Donc "je veux un homme juste", là c'est souriant par exemple[641] ». Parfois elle s'énerve parce qu'il « récite et ne [lui] racont[e] rien[642] ». Réciter, c'est dire trois fois la même phrase sur le même ton, c'est reproduire la même intonation soir après soir. Raconter quelque chose c'est trouver cet état qui fait que le texte va résonner de lui-même, et de façon différente selon les phrases. Pour cela, « il faut qu'[il] pense à quelque chose[643] » au lieu de se concentrer sur l'intonation. Celle-ci variera alors d'elle-même.

Au-delà des « répétitions », les représentations théâtrales elles-mêmes peuvent apparaître comme répétitives. Or, si un spectacle est joué soir après soir, le public n'est jamais le même. Les réactions des spectateurs sont toujours différentes et rendent chaque spectacle unique. Ces réactions peuvent être des rires, des silences ou encore des applaudissements. *Tohu-bohu* étant construit sur une succession de scènes issues des précédents spectacles de l'Atelier Catalyse auxquelles s'ajoutent des improvisations des comédien.ne.s, le public a tendance à applaudir entre ces différents moments du spectacle. Or, pendant les répétitions, personne n'applaudissait dans la salle. Les comédien.ne.s n'y étaient donc pas habitué.es. Et, d'un soir sur l'autre, les applaudissements ne retentissent pas précisément au même moment et ne durent pas exactement le même temps. Il est donc impossible pour les comédien.ne.s de faire exactement la même chose soir après soir. « Les applaudissements sont compliqués », « il faut que vous appreniez à travailler avec les applaudissements[644] », leur dit Madeleine Louarn entre la deuxième et la troisième représentation. Par-là, elle entend qu'il faut qu'ils « arriv[ent] à imposer un rythme aux spectateurs[645] ». Quand Tristan Cantin suggère que c'est « un truc à travailler[646] », elle rétorque que c'est « un truc de *feeling* : "Comment est-ce que vous reprenez la parole avant qu'ils n'aient le temps d'applaudir de trop, que vous ne vous appesantissiez pas, que …"[647] ». Le fait qu'elle ne finisse pas sa phrase montre bien qu'il ne s'agit pas de donner une recette qui pourrait être appliquée soir après soir. Elle prévient ainsi Claudine Cariou qu'il y a des choses qu'il faudra faire « juste quand [elle aura] des gens qui applaudissent, parce que peut-être qu'ils ne vont pas tout le temps applaudir… [648] ». En d'autres termes, elle demande aux comédien.ne.s d'improviser en fonction du comportement des spectateurs, ce qui est bien le contraire de la répétition et de l'automatisme.

---

640 *Id.*
641 *Id.*
642 *Id.*
643 *Id.*
644 *Id.*
645 *Id.*
646 Tristan Cantin, propos recueillis par Marie Astier le 9 octobre 2014, dans les locaux du (Centre Dramatique De Bretagne) à Lorient.
647 Madeleine Louarn, *op. cit.*
648 *Id.*

L'improvisation à proprement parler, au sens théâtral du terme, est d'ailleurs présente dans *Tohu-bohu*. À un moment donné du spectacle, une voix enregistrée retentit et appelle un.e des comédien.ne.s à venir en avant-scène faire ce que Madeleine Louarn et Patrick Amar appellent leurs « récits personnels[649] ». Lors d'une répétition publique donnée au Théâtre de Lorient une semaine avant la première, Madeleine Louarn expliquait aux spectateurs que « ce qui est difficile avec une improvisation c'est qu'il faut à la fois qu'elle soit construite, et […] qu'elle soit improvisée, c'est-à-dire qu'il y ait quelque chose qui n'arrive que ce jour-là. Qui soit inventé sur le moment[650] ». Ce que disent Anne Menguy, Christelle Podeur, Claudine Cariou ou encore Tristan Cantin dans ces moments relève de l'improvisation dans la mesure où il ne s'agit pas d'un texte figé qu'ils connaîtraient absolument par cœur. Ils savent cependant ce qu'ils doivent développer dans le temps qui leur est imparti. Ils s'en tiennent à des idées directrices qui cadrent leurs récits et les empêchent d'être radicalement différents chaque soir. Pour s'aider à se souvenir de ces idées directrices, Tristan Cantin a en mains des pancartes qu'il montre au public, sur une desquelles est inscrit « ma vie, mon œuvre », rien d'autre. L'acteur doit improviser le reste. Après la deuxième représentation, Madeleine Louarn lui confie que « ce qui [lui] fait peur un petit peu c'est qu'[il] es[t] flou sur "ma vie mon œuvre", [que] quand [il] met "ma vie", on ne sait pas de quoi [il] parle. C'est tellement large, on peut parler de plein de choses. Il faudrait que ça soit plus serré, qu'on sache plus précisément de quoi [il] va parler[651] ». L'important n'est pas le « comment » mais bien le « quoi ». Pour pouvoir improviser, Tristan Cantin doit connaître précisément le thème de son propos. Avant la troisième représentation, Madeleine Louarn lui fait travailler ce qu'il va dire et non pas comment il va le dire, le contenu – et ce « en gros », sans entrer dans les détails – et non la forme. L'improvisation, qui pourrait se résumer à un juste équilibre à trouver entre liberté et contrainte, accentue le fait que chaque représentation de *Tohu-bohu* est unique, tout en étant cadrée.

Alors que les activités de sous-traitance et notamment de mise sous pli, d'emballage et de conditionnement majoritairement confiées aux « travailleurs ESAT »[652] rendent uniquement visible le résultat matériel de leur travail et tendent à leur faire connaître « le sort de tous les groupes marginaux et inférieurs,

---

[649] Madeleine Louarn et Patrick Amar, propos recueillis par Marie Astier le 25 septembre 2014, dans les locaux du CDDB (Centre Dramatique De Bretagne) à Lorient.
[650] Madeleine Louarn, *op. cit.*
[651] *Id.*
[652] Rares sont les ESAT qui proposent à leurs travailleurs des « activités à caractère professionnel » dans le secteur artistique. En région parisienne, nous pouvons citer l'ESAT La Montagne de Cormeilles-en-Parisis dont une partie des membres travaille avec le Théâtre du Cristal et l'ESAT Eurydice de Plaisir qui, outre son atelier de services aux entreprises, comprend des ateliers de construction de décors, de confection de costumes, de régie, de communication et une compagnie de théâtre. Les espaces verts, le ménage, la blanchisserie et le conditionnement pour la distribution représentent encore l'essentiel des activités que les ESAT proposent à leurs travailleurs.

[qui] deviennent une sorte de sous-prolétariat[653] », la pratique théâtrale rend visible non seulement un résultat mais aussi un processus, où l'acteur fait partie intégrante de l'œuvre produite. Les comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse sont particulièrement sensibles à ce gain de visibilité dans l'espace social que leur permet d'acquérir leur activité théâtrale. À la question « pourquoi est-ce que tu as choisi le théâtre ? », la comédienne Claudine Cariou[654] répond spontanément « pour pouvoir jouer devant le public et voir comment je suis sur la scène devant les gens[655] ». En outre, la pratique théâtrale professionnelle de personnes en situation de handicap mental permet de les percevoir non plus comme étant uniquement capables d'exécuter des tâches manuelles simples et répétitives mais comme pouvant être dans la relation, l'écoute et l'adaptation à l'autre – à leur partenaire et au public.

Si l'activité professionnelle, et à plus forte raison l'activité théâtrale, a une valeur d'intégration sociale, Denise Jodelet remarque que les pensionnaires d'Ainay-le-Château ne peuvent « accéder à la forme la plus achevée de l'intégration sociale, le mariage[656] » sous prétexte qu'« ils [ne] sont pas capables de se diriger suffisamment pour fonder un foyer, tracer une vie[657] ». Nous avons vu que cette moindre permissivité à l'égard du handicap mental est encore partagée par un grand nombre de citoyens, venant pourtant de milieux et de classes sociales divers[658]. Au-delà du simple fait que les comédien.ne.s qui les interprètent soient des acteurs professionnels, les spectacles dans lesquels jouent les membres de l'Atelier Catalyse ou du Theater HORA peuvent contribuer à changer la vision couramment répandue des personnes en situation de handicap mental comme asexuées.

En effet, si elle n'est pas le sujet central de *Tohu-bohu*, la question matrimoniale et sexuelle est abordée à deux moments du spectacle. À la cinquante-deuxième minute environ, Sylvain Robic entre en scène et annonce qu'il est Adam et qu'il cherche Eve[659]. Après avoir étendu sa serviette de plage – qui lui sert aussi de tapis volant pour aller de Tahiti à Lorient – il regarde les filles à l'aide de jumelles, afin de choisir celle qu'il veut. Il fait ainsi mine d'apercevoir sa partenaire de jeu Anne Menguy puis son éducatrice spécialisée Erwana Prigent. Celle-ci se trouve en réalité en coulisse, d'où elle le réprimande. Sylvain Robic

[653] Denise Jodelet, *op. cit.* p. 151.
[654] Qui faisait déjà partie de l'Atelier Catalyse lorsque celui-ci était une activité de loisir proposée par l'ESAT.
[655] Claudine Cariou, propos recueillis par Marie Astier le 5 décembre 2013, dans les locaux de l'ESAT des Genêts d'Or à Morlaix.
[656] Denise Jodelet, *op. cit.* p. 253.
[657] *Id.*
[658] Cf *infra*.
[659] La version n°7 du déroulé de *Tohu-bohu,* que Tünde Deak a envoyé par mail à l'ensemble de l'équipe artistique le 26 septembre 2014, plaçait même la question matrimoniale au premier plan, puisque Sylvain Robic était censé dire « mon rêve, c'est d'épouser une tahitienne ». Le fait d'annoncer qu'il est Adam qui cherche Eve crée cependant un écho avec l'avant-dernière scène du spectacle, comme nous allons le voir.

finit donc par quitter la scène en avouant : « j'aime regarder les filles ! ». Après un solo de batterie de Tristan Cantin, Jean-Claude Pouliquen entre sur le plateau habillé en parfait *crooner* (costume noir, chemise bleue et lunettes de soleil) et interprète la fameuse chanson de Patrick Coutin, dont les paroles sont explicites :

J'aime regarder les filles qui marchent sur la plage
Sur leur peau le soleil caresse bien trop sage
Le vent qui les décoiffe au goût de sel sur mes lèvres

J'aime regarder les filles qui marchent sur la plage
Les hanches qui balancent et les sourires fugaces
Je regarde les vagues qui jouent avec leur corps

J'aime regarder les filles qui marchent sur la plage
Leurs poitrines gonflées par le désir de vivre
Leurs yeux qui se détournent quand tu les regardes

J'aime regarder les filles qui marchent sur la plage
Le soleil sur leur peau qui joue à cache-cache
Et des ambres solaires le parfum volage

J'aime regarder les filles qui marchent sur la plage
Quand elles se déshabillent et font semblant d'être sages
Leurs yeux qui se demandent mais quel est ce garçon

J'aime regarder les filles qui marchent sur la plage
Leur ventre qui se colle sur le sable chaud
Le vent qui les décoiffe et les sourires fugaces
J'aime regarder les filles qui marchent sur la plage

Au troisième couplet, les trois comédiennes que compte alors l'Atelier Catalyse (Claudine Cariou, Anne Menguy et Christelle Podeur) entrent habillées comme des tahitiennes et font une chorégraphie en fond de scène[660]. Au cinquième couplet, c'est au tour de Tristan Cantin, Sylvain Robic et Christian Lizet d'entrer en scène vêtus comme des tahitiens[661] et de faire une chorégraphie à jardin[662]. Sur le dernier couplet, ils dansent en couple (Christian Lizet avec Anne Menguy, Tristan Cantin avec Claudine Cariou et Sylvain Robic avec

[660] Elles entrent en tournant, pour faire voler les robes. Une fois placées en fond de scène, elles tendent leur bras gauche, qu'elles caressent avec leur main droite puis tendent leur bras droit, qu'elles caressent avec leur main gauche. Elles se passent ensuite, par deux fois, la main droite puis la main gauche dans les cheveux avant de tendre leur bras droit puis leur bras gauche devant elles, en se déhanchant – déhanchement qu'elles poursuivent pendant la chorégraphie des garçons. Précisons ici qu'entre le moment où j'ai commencé mon doctorat et celui où je l'achève Claudine Cariou et Anne Menguy ont pris leur retraite.

[661] Le pantalon de Sylvain et le short de Christian sont faits du même tissu que les robes des filles.

[662] La chorégraphie des garçons est plus simple que celle des filles : elle consiste à sautiller sur place en mettant des mains en visières sur le haut de son front et en regardant à gauche et à droite, puis à tendre le bras gauche puis le bras droit, index pointé.

Christelle Podeur). Les questions de désir et de sexualité sont ainsi abordées de manière comique puisqu'il s'agit de jouer sur l'esthétique des clips musicaux. Au bout d'une heure et quatre minutes de spectacle environ, ces questions sont reprises de manière un peu plus sérieuse, à travers un dialogue entre les personnages d'Éve et de Maître Léonard, respectivement interprétés par Claudine Cariou et Jean-Claude Pouliquen :

> JEAN-CLAUDE Éve ! Regarde, je suis venu te voir.
> CLAUDINE Et, dis-moi, Maître Léonard, Pourquoi ?
> JEAN-CLAUDE Tu es si belle, ton corps si blanc, tes seins si lourds. Si je me démène, c'est pour ton bien.
> CLAUDINE Que Dieu t'entende.
> JEAN-CLAUDE Tu sais, Éve, je t'aime.
> CLAUDINE Parce que je sais ce que ça veut dire ?
> JEAN-CLAUDE Non, tu ne sais pas ?
> CLAUDINE D'où je pourrais savoir ?
> JEAN-CLAUDE Tu me surprends.
> Il s'est agenouillé derrière elle, elle repose sur lui.
> CLAUDINE Oh, regarde, c'est fendant comme le faisan, il a grimpé sur la faisane !
> JEAN-CLAUDE Eh bien, c'est ça.
> CLAUDINE Quoi, ça ? (*elle se lève*)
> JEAN-CLAUDE L'amour.
> CLAUDINE Alors, c'est très fendant. Parce que, toi aussi, tu veux me grimper dessus ?
> JEAN-CLAUDE Oui, je veux. (*il retire ses bras d'un coup, elle manque de tomber*) Mais, seulement, ne dis rien à Adam[663].

À l'heure où la question de la sexualité des personnes en situation de handicap mental commence à émerger dans le débat public[664], Madeleine Louarn aborde ce sujet au plateau : en confiant à ses comédien.ne.s un texte qui parle ouvertement de relation sexuelle, elle montre qu'ils sont conscients de cette réalité.

---

[663] Extrait du déroulé de *Tohu-bohu* dans sa version n°7. Cette scène commence au minutage 1 :03 : 40 de notre captation.

[664] Parmi les nombreux ouvrages consacrés à cette question, citons notamment celui de Catherine Agthe Diserens : *Sexualité et handicaps : entre tout et rien...*, Saint Maurice [Suisse], Saint Augustin éditions, Aire de famille, 2013 ; celui d'Alain Giami, Chantal Humbert et Dominique Laval : *L'ange et la bête : Représentations de la sexualité des handicapés mentaux chez les parents et les éducateurs*. Editions du CTNERHI (Centre Technique National d'Études et de Recherches sur les Handicaps et les Inadaptations), 2001 [1983] ; celui de Alain Giami, Bruno Py et Anne-Marie Toniolo, *Des sexualités et des handicaps. Questions d'intimités*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, Santé, qualité de vie et handicap, 2013 ; celui de Jean-Luc Letellier, *Leur sexualité n'est pas un handicap : prendre en compte la dimension sexuelle dans l'accompagnement des personnes en situation de handicap*. Ramonville, Erès, Connaissances de la diversité, 2014 et celui de Denis Vaginay, *Une sexualité pour les personnes handicapées : réalité, utopie ou projet ?*, Lyon, Chronique sociale, 2014. Des films comme *Yo también* (réalisé par Antonio Naharro et Álvaro Pastor) ou *Pourvu qu'on m'aime* (réalisé par Carlo Zoratti) abordent également cette question.

En s'extrayant d'une certaine hétéro-normativité[665], *Ludwig, un roi sur la lune* – spectacle sur Louis II de Bavière, roi réputé fou et homosexuel – représente une étape supplémentaire dans la représentation de la sexualité des personnes en situation de handicap mental. Au quatrième tableau de la pièce Sissi, interprétée par Christelle Podeur, et Ludwig, interprété par Guillaume Drouadaine, ont ainsi un échange sur les pénis des paysans, que ce dernier aime prendre dans sa main, au même titre que les jonquilles, ces petites fleurs de printemps[666]. Au sixième tableau, Hornig, l'écuyer du roi interprété par Sylvain Robic, s'allonge sur Ludwig, alors incarné par Jean-Claude Pouliquen et tous les deux roulent au sol au rythme de la musique jouée en direct par Rodolphe Burger. Si cette scène est vraisemblablement fantasmée – comme nous aurons l'occasion dans le montrer dans la partie de notre travail consacrée à une étude précise de la pièce – l'homosexualité n'est plus simplement évoquée, elle est donnée très concrètement à voir. Madeleine Louarn participe ainsi à faire évoluer l'image que l'on peut avoir des personnes en situation de handicap mental comme non concernées par la sexualité.

1.3.5. Conclusion

Dans l'introduction générale de ce travail, nous avons vu que la loi de 1975 puis celle du 11 février 2005 avaient tenté d'homogénéiser un champ – celui du « handicap » – fortement hiérarchisé quand l'origine de la déficience était prise en compte. Celle-ci est pourtant encore vue comme plus ou moins grave selon la partie du corps qu'elle touche. « Les infirmités des membres inférieurs sont perçues comme des affections moins conséquentes que celles qui touchent les membres supérieurs, ou la tête. Les travaux intégrant cette dimension dans l'analyse des représentations s'accordent à constater que les déficiences mentales et sensorielles apparaissent bien plus graves aux yeux des personnes "non handicapées" que les déficiences physiques[667] ». Tel est le cas notamment parce que ces dernières sont vues comme entravant moins la vie sociale des personnes que les premières. Les personnes en situation de handicap physique sont mieux acceptées dans la société que les personnes en situation de handicap mental dans la mesure où leur déficience est plus facilement sinon corrigée, du moins prise en charge, et leur handicap par conséquent moins pesant socialement. Les difficultés dans l'application de la loi pour l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées en sont la preuve. Pour qu'un musée

[665] L'hétéronormativité désigne le fait de faire de l'hétérosexualité la norme sexuelle voire sociale à respecter par tou.te.s.

[666] « LUDWIG Toucher la peau dans la neige avec la main. / SISSI La peau blanche. / LUDWIG La peau blanche et poilue. Dans le printemps. / SISSI La peau blanche des paysans. / LUDWIG Poils noirs dans la neige. / SISSI Touche les poils des paysans avec les doigts. / LUDWIG Petites fleurs de printemps. » (Frédéric Vossier, *Ludwig, un roi sur la lune,* Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2016, p. 31).

[667] Serge Ebersold, *op. cit.,* p. 242.

soit accessible aux personnes en situation de handicap physique, les responsables savent qu'il faut mettre une rampe d'accès pour les fauteuils roulants, ce qui est parfois très difficile compte tenu de l'architecture du lieu. Cet embarras est cependant sans commune mesure avec celui rencontré par les responsables qui veulent rendre leur musée accessible aux personnes en situation de handicap mental : les moyens à mettre en place ne sont même pas clairement définis[668]. À l'heure actuelle, les personnes en situation de handicap mental ont accès aux musées dans la mesure où elles ont la capacité physique d'y entrer mais elles risquent pourtant de ne pas avoir accès aux œuvres qui y sont exposées si rien n'est fait pour prendre en charge leur déficience mentale. La compensation de leur déficience physique par des aptitudes intellectuelles et sociales jugées « normales » permet l'intégration des personnes en situation de handicap physique. La compensation de leur déficience mentale par des aptitudes physiques jugées « normales » permet en revanche rarement une véritable intégration des personnes en situation de handicap mental. Pour Serge Ebersold, le problème est celui de l'altérité sociale dans la mesure où « les difficultés qu'éprouvent les "non-handicapés" à apprécier le degré de sociabilité du "handicapé mental", les comportements et manière d'être particulières qu'ils lui attribuent, sont autant d'indicateurs qui suggèrent que l'image qui l'entoure se structure autour du danger qu'il représente (ou qu'il peut représenter) pour son entourage et, plus généralement, pour la société[669] ».

Les personnes en situation de handicap mental souffrent donc d'un plus grand rejet que les personnes en situation de handicap physique, alors même qu'elles ont joué un rôle déterminant dans l'acceptation du handicap par la société. Les associations de personnes ou de parents de personnes en situation de handicap mental, et en particulier de l'UNAPEI[670], ont en effet largement contribué à faire évoluer la représentation du handicap mental adoptée par le législateur. En refusant de souscrire à la logique d'enfermement alors largement prônée par le milieu médical mais ressentie comme injuste, elles ont favorisé l'inscription de ce que nous avons appelé, à la suite de Serge Ebersold, une logique de normalisation au cœur de la loi de 1957. Elles sont pour ainsi dire à l'origine des processus de (ré)adaptation mis en œuvre par le législateur à la suite de l'adoption de cette loi, processus dont ont également bénéficié les personnes en situation de handicap physique et qui ont facilité leur insertion dans la vie sociale. Tout se passe comme si les personnes en situation de handicap mental avaient aidé à mettre en place les moyens pour transformer l'image que la société

[668] Parmi les pistes évoquées par les associations figure la traduction des explications des œuvres en français « Facile à lire et à comprendre (Falc) » (tournures simples, vocabulaire réduit…). À titre d'exemple, des fiches en facile à lire et à comprendre sur les aides et les démarches pour informer les personnes handicapées peuvent être consultées *via* le lien suivant : http://www.cnsa.fr/documentation/publications-de-la-cnsa/les-fiches-en-facile-a-lire-et-a-comprendre [en ligne, dernière consultation le 21 janvier 2018].
[669] *Ibid.,* p. 253.
[670] Union nationale des associations de parents, de personnes handicapées mentales, et de leurs amis.

pouvait avoir d'eux mais que les résultats de ces moyens profitaient davantage à d'autres types de handicap. Dans une certaine mesure, le théâtre semble aujourd'hui à même de relayer les objectifs que ces associations n'ont pas réussi à atteindre : la diffusion des spectacles interprétés par des comédien.ne.s en situation de handicap mental au sein du réseau artistique professionnel apparaît comme un moyen de changer l'image que la société porte généralement sur le handicap mental, et en particulier les clichés d'imprévisibilité, de dangerosité et de non-sexualisation qui lui sont associés. Plutôt qu'être un simple relais de la représentation sociale des personnes en situation de handicap mental, la représentation théâtrale peut participer à une modification du regard.

1.4. CONCLUSION

Que leurs metteur.e.s en scène le veuillent ou non, les spectacles mettant aujourd'hui en scène, sur des planches de théâtre, des personn(ag)es en situation de handicap mental s'inscrivent dans la tradition qui consistaient autrefois à exhiber des monstres sur des tréteaux de foire. Les spectacles d'aujourd'hui, comme les exhibitions d'antan, donnent une visibilité à ce qui s'écarte de la norme dominante. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, les exhibitions foraines n'étaient pas de simples *présentations* mais bien des *représentations* de l'anormalité. Les bonimenteurs avaient recours à des techniques précises visant à attiser la curiosité des badauds, puis à susciter leur fascination pour des « phénomènes » dont l'anormalité était volontiers factice. Elle était parfois créée par les costumes (une chemise bien cousue pouvait dissimuler un bras pour fabriquer un manchot), souvent entretenue par les décors (une table excessivement haute faisait paraître un nain encore plus petit) et toujours aiguisée par les discours (depuis le seuil de l'entresort jusqu'à l'exhibition proprement dite, les boniments des forains guidaient le public et orientaient son regard). Le fait de mettre aujourd'hui en scène une personne en situation de handicap mental n'est pas un critère suffisant pour rapprocher le spectacle en question du *freak show*, tout comme la délégation de la représentation du handicap mental à un.e comédien.ne réputé.e valide ne suffit pas à l'en éloigner. Il convient de se demander comment le handicap mental est représenté.

La façon dont les spectacles contemporains (re)présentent ce qui est désormais appelé « handicap mental » est-elle radicalement différente de celle dont les exhibitions foraines et les *freak shows* (re)présentaient ce qui était alors désigné comme « anormalité » ? Les propositions artistiques actuelles ont-elles pris leurs distances avec la principale fonction des exhibitions foraines et des *freak shows* : préparer le regard du spectateur à un choc perceptif, organiser ce que Jean-Jacques Courtine appelle un « battement du regard » ?

> Ce battement du regard est au fondement de la curiosité pour les monstruosités corporelles. Du fait de savoir le déclencher, en entretenir le mouvement, et promettre de satisfaire le désir qui l'anime dépendait le succès du commerce des monstres et le profit qu'on pouvait en tirer sur les champs de foire[671]

Les forains savaient jouer sur les atten.tes des spectateurs et recourir à des modalités de mise en visibilité spécifiques. Dans le cadre de leurs exhibitions foraines ou de leurs *freak shows* ils orchestraient un rapport particulier entre un réel et un imaginaire. Qu'en est-il des auteur.e.s et des metteur.e.s en scène contemporain.e.s ?

[671] *Ibid.*, p. 222.

On peut formuler l'hypothèse que les spectacles mettant aujourd'hui en scène le handicap mental ne se contentent pas d'en organiser la visibilité et sortent apparemment du régime du spectaculaire. Qu'offrent-ils aux yeux du public ? À propos des exhibitions d'hommes sans membres, Jean-Jacques Courtine mentionne la peur de la castration. Associé à la faiblesse, à la dépendance et à la lenteur, le handicap mental n'apparaît-il pas comme le miroir inversé de notre société capitaliste et néolibérale ?

> Le néolibéralisme peut se définir comme l'ensemble des discours, des pratiques, des dispositifs qui déterminient un nouveau mode de gouvernement des hommes selon le principe universel de la concurrence. […] Considéré comme rationalité, le néolibéralisme est précisément le déploiement de la logique du marché comme logique normative, depuis l'État jusqu'au plus intime de la subjectivité[672].

Mettre en scène le handicap mental, est-ce réellement lui donner une place ? N'est-ce pas un moyen de refouler nos propres angoisses[673] ? Constater une visibilité ne suffit pas. Il convient d'analyser les modalités théâtrales de cette mise en visibilité et d'étudier ses conséquences, notamment sociales.

La suite de ce travail aborde donc la question de la représentation du handicap mental à travers deux angles d'approche différents et complémentaires. La deuxième partie s'intéresse à des spectacles qui parlent du handicap mental davantage qu'ils ne le montrent. Comment en parle-t-on ? Cette problématique générale peut être déclinée en une série de sous questions telles que : *Qui parle* : un ou plusieurs comédien.ne.s ? considéré.e.s comme valides ou dit.e.s en situation de handicap mental ? *À qui* : à d'autres personnages sur scène ? à d'autres comédien.ne.s au plateau ? au public en général ? à des spectateurs en particulier ? *Comment* : *via* un mode de communication verbale ou non verbale ? sur quel registre (comique, tragique…) ? sur quel mode (dramatique, épique, lyrique…) ? *De quoi* ? Quel est le statut dramaturgique du handicap mental : est-il le sujet principal ou un thème, parmi d'autres, de l'œuvre ? est-il placé en son cœur ou cantonné à ses marges ? Autrement dit, en est-il question dans les pièces puis les spectacles ou en est-il un questionnement des pièces puis des

---

[672] Pierre Dardot et Christian Laval, *La Nouvelle Raison du monde. Essai sur le société néolibérale,* Paris, La Découverte, 2009, p. 6 et 21, cité par Olivier Neveux, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013, p. 19-20.

[673] « La peur de la personne affectée d'un handicap nous révèle nos propres peurs, celles éprouvées face à nos fragilités, à des pertes possibles, à des accidents… en côtoyant la personne handicapée, nous percevons que notre place dans la société est menacée par la possibilité d'un accident ou d'une maladie qui nous plongerait brutalement dans ce monde de l'isolement et de l'angoisse. N'est-il pas ici question de la peur de notre propre mortalité ? » (Jean Vanier dans Julia Kristeva et Jean Vanier, *op. cit.,* p. 197).

spectacles[674] ? La troisième partie est, quant à elle, consacrée à des spectacles interprétés par des comédien.ne.s professionnel.le.s en situation de handicap mental, sans que le handicap mental ne soit (l'unique) thème du spectacle. La question est alors celle de savoir ce que produit l'irruption ou la présence, sur un plateau de théâtre, d'une personne en situation de handicap mental. Autrement dit, que raconte le handicap mental ?

[674] « Si l'homosexualité (masculine ou féminine) n'est pas affichée comme le *sujet* principal des pièces, si elle n'est même pas un *thème* essentiel de ces pièces, si elle reste, pour ainsi dire, en marge de l'intrigue ou du contenu principal, il en est en tout cas *question*, à un moment ou à un autre, dans le discours des personnages. Elle n'est pas un thème des pièces peut-être justement parce qu'elle est un questionnement des pièces. Au deux sens du génitif. Elle interroge les œuvres (leur signification) et elle est interrogée par les œuvres sur tous les plans, politique, social, psychologique et métaphysique. Elle est un peu comme une obsession qui affleure et inquiète les personnages, et à laquelle ni eux ni l'auteur ni le spectateur ne peuvent échapper » (Muriel Plana, *Théâtre et féminin : identité, sexualité, politique,* Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2012, p. 196).

2.
VOIX ET REPRESENTATION DU HANDICAP MENTAL SUR LA SCÈNE CONTEMPORAINE FRANÇAISE

Dès les années 1960, le *Disability Movement* américain conçoit le handicap comme une communauté d'expériences singulières et pourtant communes, celles de la confrontation à des barrières aussi bien réelles que symboliques, donnant naissance à un point de vue spécifique sur le monde. Si l'approche française du handicap n'est toujours pas aussi radicale que la façon dont la « *disability* » est définie outre Atlantique, elle est néanmoins marquée par le passage, dès la fin du XXe siècle, d'un paradigme médical à un paradigme de plus en plus social. L'exhibition, qu'elle soit foraine ou médicale, était un mode de représentation qui tendait à la déshumanisation : majoritairement soumise au silence, la personne (re)présentée était réifiée en ce qu'elle était réduite à une différence présentée comme une anormalité [675]. À l'inverse, la conceptualisation du handicap réintroduit la notion d'individu pour ne pas dire d'humanité. La question de la place, du rôle et du statut de la parole de la personne en situation de handicap devient dès lors un enjeu fondamental de sa représentation. Contrairement à celle de sa description dans les pages d'un livre (et ce quel que soit son statut générique – roman, poésie, pièce…), la question de la représentation concrète du handicap mental sur un plateau de théâtre se situe au carrefour de l'énoncé et du visible. Qui et que voit-on et entend-on ? Comment le voit-on et l'entend-on ? Poser ces questions revient en réalité à s'interroger sur les différents régimes de théâtralité (plus ou moins mimétiques ou performatives) auxquels il est possible de recourir afin de représenter le handicap mental.

Le premier chapitre de cette partie s'intéresse à la façon dont Philippe Adrien a adapté le roman de Mark Haddon intitulé *Le Bizarre Incident du chien pendant la nuit,* dans lequel un personnage fictif, que le lecteur ou la lectrice identifie comme autiste Asperger, raconte l'aventure qui lui est arrivée lorsqu'il a décidé d'enquêter sur le meurtre du chien de sa voisine. Le deuxième chapitre propose une analyse de *Rendez-vous gare de l'Est,* spectacle écrit et mis en scène par Guillaume Vincent à partir d'entretiens menés avec une jeune femme diagnostiquée bipolaire et interprété par la comédien.ne identifiée comme valide Émilie Incerti Formentini. Le troisième chapitre étudie l'adaptation scénique que Vincent Poirier a faite de *L'Empereur c'est moi*, ouvrage dans lequel Hugo Horiot évoque son passé d'enfant puis d'adolescent autiste. Au plateau, le jeune homme devenu comédien est accompagné de la comédienne sourde Clémence Colin.

[675] Alors que dans la modalité de représentation exotique des *freaks* ces derniers étaient réduits au silence, dans la modalité emphatique certains d'entre eux pouvaient prendre un texte en charge. Leurs discours étaient néanmoins de l'ordre du boniment qui rabattait le regard du public sur leur anormalité spectaculaire, et non d'une parole qui aurait tenté de rendre compte d'une expérience du monde pour la partager avec les spectateurs. Sur les détails de la spectacularisation de l'anormalité dans le cadre des *freak shows*, nous renvoyons le lecteur au deuxième chapitre de la première partie de ce travail.

2.1. LA REPRESENTATION DE L'AUTISME DU ROMAN A LA SCENE : *LE BIZARRE INCIDENT DU CHIEN PENDANT LA NUIT*

> Je connais très peu de choses à ce sujet. Je n'ai pas fait de recherche pour *Le Bizarre Incident du chien pendant la nuit* (autre que photographier les stations de métro de Swindon et de Paddington). J'ai lu l'essai d'Oliver Sacks à propos de Temple Grandin et quelques journaux et magazines sur ou écrits par des personnes avec un Syndrome Asperger ou avec autisme. Je n'ai délibérément pas complété cette liste. L'imagination l'emporte toujours sur la recherche. J'ai pensé que si je pouvais rendre Christopher réel pour moi alors il le serait pour mes lecteurs.
> Mark Haddon[676]

2.1.1. Introduction

Le Bizarre Incident du chien pendant la nuit, spectacle créé en septembre 2015 par Philippe Adrien au Théâtre de la Tempête (Cartoucherie de Vincennes), est une adaptation du roman de Mark Haddon *The Curious Incident of the Dog in the night Time*, publié en 2003 en Angleterre[677] et en 2004 en France[678]. La particularité de l'œuvre de Mark Haddon est de prendre la forme d'un roman aux airs de journal intime, écrit par un personnage fictif, le jeune Christopher Boone, dont les « problèmes comportementaux » renvoient clairement aux symptômes de l'autisme Asperger. Ayant découvert le cadavre du chien de sa voisine Mme Shears dans le jardin de cette dernière, Christopher, grand fan de Sherlock Holmes, décide de retrouver l'assassin et, sur une idée de sa maîtresse d'école Siobhan, de raconter son enquête dans un livre. Cependant, ses investigations dépassent rapidement le cadre de ce qu'il cherchait au départ. Au bout d'une quinzaine de jours, il finit par découvrir que, contrairement à ce que son père lui avait dit, sa mère n'est pas morte mais est partie s'installer à Londres avec M. Shears et que c'est le refus de Mme Shears de venir s'installer avec Christopher et

[676] « I know very little about the subject. I did no research for curious incident (other than photographing the interiors of Swindon and Paddington stations). I'd read Oliver Sacks's essay about Temple Grandin and a handful of newspaper and magazine articles about, or by, people with Asperger's and autism. I deliberately didn't add to this list. imagination always trumps research. I thought that if I could make Christopher real to me then he'd be real to readers ». (http://www.markhaddon.com/aspergers-and-autism, notre traduction).

[677] Mark Haddon, *The Curious Incident of the Dog in the Night-time*, Londres, Jonathan Cape, 2003.

[678] Mark Haddon, *Le Bizarre Incident du chien pendant la nuit,* traduit de l'anglais par Odile Demange, Paris, [Nils Éditons, 2004], Pocket Jeunesse, 2005.

lui qui a conduit le père de Christopher à tuer Wellington, dans un accès de colère non maîtrisée. De policier, le roman devient initiatique. Ayant perdu toute confiance en son père, Christopher décide de rejoindre sa mère. Bien que n'ayant jusqu'alors jamais quitté sa petite ville et même son quartier, il parvient à trouver son chemin jusqu'au centre de Londres et à surmonter toutes les embûches dont celui-ci est semé. Pourtant, dès le lendemain de son arrivée, il demande à sa mère de le raccompagner à Swindon afin qu'il puisse passer l'épreuve de mathématiques qu'il prépare depuis un an. Moyennant une nouvelle série d'obstacles à vaincre, Christopher est autorisé à concourir et est largement admis à l'examen.

Ainsi raconté, le roman de Mark Haddon offre une théâtralité flagrante – entendue comme « le désir de théâtre qui s'y exprime, la trace d'un appel au jeu et à la mise en scène », comme « ce qui, dans un texte, est origine ou condition de possibilité de la représentation, ou plutôt des représentations[679] » – est flagrante. Elle est même accentuée voire conditionnée par l'autisme du personnage principal. C'est, d'une certaine manière parce qu'il ne fait pas la différence entre désobéir à l'esprit d'une règle et aller à l'encontre d'interdictions clairement formulées que Christopher continue en toute impunité ses recherches sur la mort de Wellington, malgré la mise en garde paternelle[680]. Or, celles-ci permettent justement de nouer le nœud dramatique de l'histoire. Tel Œdipe qui, en enquêtant sur la cause de la peste à Thèbes, finit par découvrir qu'il est l'assassin de son père et l'amant de sa mère, Christopher, en enquêtant sur la mort de Wellington, finit par découvrir le mensonge de son père quant à l'assassinat du chien et à la mort de sa mère. Cette découverte de la vérité engendre une réaction d'autant plus violente que, parmi ce que Christopher nomme ses « problèmes comportementaux[681] », figure le fait de ne pas supporter le mensonge[682]. La crise dramatique se double d'une crise « autistique » et donne lieu à un véritable drame, au sens étymologique du mot grec *drama* : action. Alors qu'il a toujours été pris en charge par autrui (milieu familial ou médico-social) sans jamais s'émanciper de cet environnement familier (ses seules sorties en solitaire consistent à se rendre de chez lui à son école spécialisée en prenant le bus), Christopher se met littéralement en mouvement. Il ne subit plus, il agit. Il est tendu vers le but de gagner Londres. Dans la suite du roman, la tension dramatique est sans cesse entretenue par le fait que les obstacles qu'il doit surmonter sont d'autant plus difficiles à franchir que, compte tenu du rapport particulier qu'il entretient au monde, il est désavantagé par rapport à d'autres, qu'il est en situation de handicap. Finalement, l'autisme de Christopher participe à la résolution à la fois

---

[679] Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma au XXe siècle. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Levallois-Perret, Bréal, 2014, p. 26.
[680]. Nous y reviendrons dans la suite de ce chapitre.
[681] Mark Haddon, *Le Bizarre Incident du chien pendant la nuit,* traduit de l'anglais par Odile Demange, Paris, Pocket Jeunesse, 2005, p. 86.
[682] « Normalement, je n'imagine pas des choses qui n'existent pas, parce que c'est un mensonge et que ça me fait peur ». (*ibid.*, p. 285).

rapide et lente du conflit. Dans la deuxième partie du roman, il contribue à démêler les fils qu'il avait participé à enchevêtrer dans la première. Étant donné l'importance que Christopher accorde aux mathématiques dans sa vie quotidienne et de la perturbation qu'entraîne chez lui l'annulation d'un événement programmé, il s'oppose fermement au report de l'examen, qu'une fois remis de ses émotions, il se rappelle devoir passer. S'il retourne donc à Swindon très peu de temps après en être parti, ce n'est que progressivement qu'il se réconcilie avec son père, au gré des efforts que celui-ci fait pour réparer le trauma qu'il lui a causé et le ré-apprivoiser.

Le handicap mental est donc au cœur du roman de Mark Haddon sans pour autant en être le sujet principal ni même un thème majeur. Il pourrait être défini comme le ressort essentiel de sa construction narrative. En ce qu'il rend possible ou accentue un certain nombre de péripéties, il en renforce la théâtralité. Cependant, Christopher Boone n'est pas seulement le personnage principal du roman de Mark Haddon, il en est également le narrateur. Au-delà de son influence sur les événements racontés, son handicap détermine également la façon dont ceux-ci sont rapportés. Or, tout se passe comme si la « posture énonciative autistique » venait contrebalancer le potentiel théâtral du « personnage autiste ». En ce qu'elle a tendance à privilégier la narration par rapport aux dialogues la forme du roman/journal intime est, en elle-même, peu théâtrale. La situation se trouve pour ainsi dire amplifiée lorsque l'écrivain en question préfère évoquer le rapport plus général qu'il entretient avec le monde qui l'entoure, que les actions concrètes et précises qu'il y entreprend. L'intrigue principale du roman de Christopher est en effet sans cesse entrecoupée de descriptions, d'explications, des remarques en tout genre qui apparaissent comme autant de digressions.

Ce n'est pourtant qu'en référence à un certain modèle théâtral qu'il est possible d'affirmer que Christopher, en tant que personnage, accentue la théâtralité du roman de Mark Haddon alors qu'il l'atténue considérablement en tant que narrateur. « Théâtral » est alors implicitement synonyme de « dramatique » :

> Le principe du théâtre dramatique est ainsi celui d'une « imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration » (Aristote), faite au présent, et constituée en un « tout » complet, harmonieux et cohérent : un « bel animal ». Construit, comme son étymologie (*drama* : action) l'indique, sur le primat de l'action, dont l'unité est le principe, le théâtre dramatique s'élabore autour d'un conflit (*agôn*) interhumain. Cette action est enfin offerte au spectateur dans une « représentation » visant à faire oublier qu'elle est produite en fonction du spectateur, donc à la (re-) présenter comme douée d'une autonomie propre, voire d'une réalité autonome[683].

Si le modèle dramatique lui est spontanément associé, le théâtre ne saurait pourtant s'y réduire. Adapter un roman au théâtre ne signifie pas forcément

[683] Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?,* Paris, Folio, 2006, p. 235.

chercher à le faire correspondre aux codes du théâtre dramatique. Il existe d'autres façons de transposer sur scène la matière romanesque. Quelle est celle choisie par Philippe Adrien ? Quels enjeux en termes de re présentation du handicap mental ?

Ce terme de « handicap mental », tout comme celui d'« autisme », n'est d'ailleurs jamais utilisé par Mark Haddon dans son roman. Il se contente d'avoir recours à un « réseau d'éléments qui mettent en scène l'étrangeté psychique du protagoniste, à partir desquels le lecteur interprète sa psychologie comme ne relevant pas de la normalité[684] », pour reprendre la définition qu'Anaëlle Touboul donne du « processus énonciatif ». Christopher se présente lui-même comme « un adolescent de « quinze ans, trois mois et deux jours[685] » qui « connai[t] tous les pays du monde avec leurs capitales, et tous les nombres premiers jusqu'à 7 507[686] » et qui a des « problèmes comportementaux » comme « ne pas parler aux gens pendant longtemps », « ne pas aimer qu'on [l]e touche », « crier quand [il est] fâché ou déconcerté », « ne pas aimer être dans des endroits vraiment petits avec d'autres gens [687] ». Donner la parole à un personnage dont on comprend qu'il est autiste[688] sans que lui-même se définisse comme tel, ne conduit-il pas le lecteur à s'interroger sur le handicap mental, sur les représentations qu'il en a ? Dans le roman de Mark Haddon il ne serait pas seulement question d'autisme, l'autisme serait également en question. Comment traduire scéniquement cet aspect du roman ? Dès lors qu'il est mis *sur* et *en* scène, le handicap mental n'est pas simplement donné à entendre, il est également donné à voir. Chez Mark Haddon, Christopher prend grand soin d'expliquer les spécifités de fonctionnement de son cerveau, qui le mettent souvent en difficulté dès lors qu'il s'agit d'interagir avec son environnement. Comment, au-delà de l'acteur chargé de jouer le rôle de Christopher, l'ensemble du plateau de Philippe Adrien prend-il en charge la question du handicap ? En ce qu'il l'interroge sur ses capacités et ses moyens de représentation, le handicap mental ne met-il pas la scène en question ? L'adaptation théâtrale d'un roman donnant voix à un personnage implicitement désigné comme autiste peut-elle bouleverser les codes de la représentation théâtrale ou plutôt interroger ses formes ?

Ce chapitre cherche à définir la ou le(s) modalité(s) d'adaptation choisie(s) par Philippe Adrien pour monter son spectacle et à analyser les conséquences esthético-politiques de ce(s) choix, en termes de re présentation du handicap mental. Il est composé de trois parties. La première étudie le renversement des

---

[684] Anaëlle Touboul, *op. cit.,* p. 24.
[685] Mark Haddon, *op. cit.,* p. 20.
[686] *Ibid.,* p. 11.
[687] *Ibid.,* chapitre 73.
[688] Ne serait-ce que parce le comportement qu'il décrit ressemble à s'y méprendre à celui adopté par le personnage de Raymond Babbit (interprété par Dustin Hoffman), qui, lui, est clairement désigné comme autiste dans le désormais célèbre film *Rain Man* de Barry Levinson (sorti en 1988 aux États-Unis et en 1989 en France). Nous aurons l'occasion d'y revenir.

rapports de force des personnages au plateau induit par le déplacement de la source énonciative opéré par l'adaptation théâtrale de Simon Stephens : dans le roman de Mark Haddon, Christopher est sujet d'énonciation ; dans le spectacle de Philippe Adrien il devient objet de discours. La deuxième partie examine la modification du point de vue qu'entraîne ce choix initial : le lecteur accède au monde uniquement *via* le regard, décalé et « étrangéisant », que Christopher pose sur lui ; le spectateur voit Christopher agir dans un monde dans lequel il est sans cesse source de conflits. La troisième partie s'intéresse aux moments musicaux et chorégraphiques du spectacle de Philippe Adrien, qui, paradoxalement, apparaissent comme des moyens de redonner voix au personnage de Christopher, de marquer le plateau de son empreinte subjective.

En définitive, ce chapitre pose la question du dialogisme du spectacle de Philippe Adrien. Le roman prend-il le pas sur le théâtre ? Le texte sur la scène ? La musique sur le corps ? Et finalement l'œuvre sur le spectateur ? Ou bien les rapports sont-ils équilibrés, en ce qu'aucun élément du spectacle – quel qu'il soit – n'est subordonné à l'autre mais garde sa place et son autonomie dans la composition d'ensemble ? S'interroger sur le dialogisme comme juste répartition des voix revient ainsi à questionner la politicité de l'œuvre proposée[689].

2.1.2. Déplacement de la source d'énonciation et renversement des rapports de force

Pour monter son spectacle, Philippe Adrien a choisi de mettre en scène la pièce écrite par Simon Stephens à partir du roman de Mark Haddon, qui donne à voir le personnage de Christopher comme source d'énonciation. Le récit que tient Christopher n'est donc pas objectivé mais, au contraire, montré comme le fruit d'un regard spécifique posé sur une réalité particulière : comme une représentation.

> Après plusieurs séances de lecture de l'adaptation théâtrale de Simon Stephens, je commençai à entendre vraiment le texte, et singulièrement la parole de Christopher. Une histoire véridique, mais débarrassée du pathos qui nous encombre au théâtre et précisément dans le registre dramatique. On pourrait peut-être alors appeler cela du nom de notre héros, l'effet Christopher. Pour la première fois, moi qui depuis toujours suis plutôt réticent à cet égard, je vais donc me risquer à mettre en scène sur le mode du « théâtre récit » qui est le parti-pris de l'adaptation. Du fait d'une appréhension différente du monde des autres qui isole Christopher de façon particulière, le régime qui consiste à raconter en jouant et à jouer en racontant – oui, cet effet de « distance » apparaît tout à fait adéquat : le chœur, la troupe de comédiens, partage les rôles mais assume également la narration, pour Christopher et avec lui[690].

[689] Muriel Plana, *Théâtre et politique. Modèles et concepts Tome I* et *Pour un théâtre politique contemporain. Tome II,* Paris, Orizons, 2014.
[690] Philippe Adrien, programme du spectacle, septembre 2015.

L'introduction d'une voix narrative rapproche l'adaptation de Simon Stephens du « théâtre-récit », forme inventée par Vitez en 1975. Dans ses *Écrits sur le théâtre*, Vitez revient sur son spectacle *Catherine* d'après *Les Cloches de Bâle* de Louis Aragon, et explique « le principe de montage et de jeu de ce *théâtre-récit* […] : un groupe d'acteurs s'empare d'un texte littéraire ou poétique et le raconte[691] ». Selon Muriel Plana, Antoine Vitez « "romanis[e]" l'art de la mise en scène […] grâce à un comédien à la fois conteur et interprète [d'un personnage] et à un jeu qui associe distanciation et incarnation[692] ». Chez Simon Stephens, Juliette Poissonnier joue un personnage (Siobhan) dont un des rôles est justement de raconter l'histoire. À certains moments – lorsqu'elle lit des extraits du roman de Christopher – elle reste effectivement à distance de la situation jouée, tandis qu'à d'autres elle y prend part, en jouant son propre rôle dans le roman en question. Alors que dans *Catherine* les comédien.ne.s étaient à la fois personnages, conteurs ou conteuses et performeurs ou performeuses, dans *Le Bizarre Incident du chien pendant la nuit,* Juliette Poissonnier est à la fois conteuse et personnage, dans une position de « narratrice épique », selon la formule de Jean-Pierre Sarrazac[693]. C'est majoritairement *un personnage* (celui de Siobhan) – et non *un groupe d'acteurs* – qui s'empare du texte littéraire. Chez Vitez « le montage du spectacle [est] fait à partir des souvenirs que le metteur en scène et les acteurs (le metteur en scène étant lui-même acteur) gardent de la lecture du livre et des associations d'idées provoquées par ces souvenirs[694] ». Chez Simon Stephens, le montage du texte est fait à partir des événements que l'adaptateur trouve pertinents de conserver pour la logique du récit. La narration ne remplace pas la dramatisation (la représentation directe des événements au plateau) mais s'y ajoute : sur scène, Siobhan lit le livre que Christopher a écrit pendant que celui-ci rejoue les épisodes racontés. La narration est en quelque sorte l'équivalent théâtral d'une voix *off* cinématographique. La voix de Siobhan guide le spectateur dans la lecture des épisodes représentés. Si la parole de Christopher est donnée à entendre, ce n'est pourtant pas lui qui la prend en charge.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire de prime abord, l'adaptation de Simon Stephens – sur laquelle est fondée la mise en scène de Philippe Adrien – se situe davantage du côté de « l'adaptation-dramatisation » que de celui du « théâtre-récit ». Si *Catherine* « n'est pas une illustration du livre d'Aragon[695] », *Le Bizarre Incident du chien pendant la nuit* de Simon Stephens ressemble fort à une

[691] Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre 2., La Scène,* 1954 – 1975, édition présentée par Nathalie Léger, préface de François Regnault, Paris, POL, 1995, p. 454.
[692] Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma au XXe siècle. Adaptation, hybridations et dialogue des arts*, *op. cit.*, p. 56.
[693] À ce sujet voir l'entrée « épique/épicisation » dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.) *Lexique du drame moderne et contemporain, op. cit.,* p. 73–77.
[694] Antoine Vitez, *op. cit.,* p. 454.
[695] *Ibid.,* p. 456.

illustration du livre de Mark Haddon[696]. Simon Stephens ne choisit pas une « relation directe et décomplexée […] avec la matière romanesque elle-même[697]», mais tâche de traduire au plateau un aspect majeur du roman initial : la mise en exergue du processus d'écriture. C'est parce que l'œuvre de Mark Haddon se présente comme un roman en train de s'écrire que l'adaptation de Simon Stephens prend la forme d'un livre en train de se lire. Ce n'est pourtant pas le personnage de Christopher qui lit son livre, mais celui de Siobhan. Quels sont les conséquences de ce déplacement de la source narrative – pour ne pas dire de cette confiscation de la parole – sur la représentation (à la fois théâtrale et sociale) du handicap mental ?

Dans l'adaptation de Simon Stephens, le personnage de Siobhan se voit d'emblée attribuer la fonction de narratrice. Dès la première scène, alors que Christopher et Mme Shears représentent, en le jouant, l'épisode de la découverte du cadavre de Wellington raconté par Christopher aux chapitres 2 et 5 de son roman, Siobhan en prend la narration en charge. Dans la mise en scène de Philippe Adrien, Christopher et Mme Shears sont au centre du plateau, dans l'espace de jeu tandis que Siobhan est en avant-scène jardin, entre les spectateurs et les acteurs, le livre de Christopher à la main[698]. Ce choix est pour ainsi dire cohérent, puisque chez Mark Haddon, le personnage de Christopher fait lire à sa maîtresse son roman, au fur et à mesure de sa rédaction. Il opère cependant un déplacement de la source d'énonciation pour le moins problématique. Alors que dans le texte de Mark Haddon, Shioban est clairement présentée comme un des seuls personnages qui arrive à communiquer avec Christopher[699], elle apparaît au plateau comme le personnage qui prend en charge – voire qui accapare – la parole de Christopher. Le sujet de discours n'est plus la personne malade mais un témoin de la maladie.

Dès les premières minutes, Siobhan interpelle Christopher, qui est en train de représenter la scène qu'elle lit, pour lui dire : « C'est bien, ça, Christopher. C'est prenant. J'aime bien les détails. Ça fait très réaliste[700] ». Cette remarque est également mentionnée chez Mark Haddon :

> Siobhan dit que dans un livre, il doit y avoir des descriptions. J'ai dit que je pourrais prendre des photos et les coller dans le livre. Mais elle a dit qu'un livre, ça doit décrire des choses avec des mots, comme ça les gens qui les lisent peuvent s'en faire une image dans leur tête. Et elle a dit qu'il valait mieux décrire des choses intéressantes ou inhabituelles.

---

[696] Le fait, contrairement à Vitez qui appelle *Catherine* son adaptation des *Cloches de Bâle*, Simon Stephens ait conservé le titre du roman original peut être avancé comme un argument à l'appui de cette thèse.
[697] Muriel Plana, *op. cit.,* p. 56.
[698] Cette posture est particulièrement visible au minutage 00 : 02 : 00 (environ) de la captation fournie par le Théâtre de la Tempête.
[699] Nous y reviendrons dans la suite de ce chapitre.
[700] Simon Stephens, *Le Bizarre Incident du chien pendant la nuit*, adapté du roman de Mark Haddon, texte français de Dominique Hollier, p. 4.

> Elle a dit aussi que ça serait bien que, dans mon histoire, je décrive les gens en mentionnant un ou deux détails à leur sujet, pour qu'on puisse plus facilement s'en faire une image. C'est pour ça que j'ai écrit qu'il y avait tous ces petits trous dans les chaussures de M. Jeavons et que j'ai parlé du policier dont on aurait dit qu'il avait deux souris dans le nez et de l'odeur qu'avait Rhodri[701].

Dans un cas, la parole de Siobhan est donnée à entendre à travers celle de Christopher, après un tiers du roman écrit par ce dernier. Dans l'autre, elle est donnée à entendre directement de sa bouche à elle, comme un commentaire sur ce qu'elle lit c'est-à-dire comme une réponse à la parole de Christopher à laquelle le spectateur vient juste d'avoir accès. Cette différence est loin d'être anodine en ce que le roman construit une sorte de piège que l'adaptation désamorce d'emblée. Dans un premier temps, les lecteurs sont implicitement incités à lire l'extrême précision des descriptions de Christopher comme un symptôme de son autisme – au même titre que ses autres « problèmes comportementaux » évoqués au chapitre 73 –, d'autant que celles-ci sont vraiment récurrentes[702] tout au long du texte. Après que Christopher a mentionné la remarque de Siobhan à propos de l'importance des descriptions dans un roman, nous les lisons autrement : certes, c'est sans doute parce que Christopher est autiste qu'il repère ces détails – comme il l'explique dans le chapitre 181 de son roman, « il voi[t] tout » alors que « la plupart des gens sont paresseux » et « ne regardent jamais tout » mais « font ce qu'on appelle jeter un coup d'œil[703] » – mais c'est parce qu'il est écrivain qu'il les transcrit. L'adaptation de Simon Stephens, en donnant à entendre sinon l'injonction du moins la remarque de Siobhan dès la première occurrence d'une description précise dans le texte de Christopher ne permet pas cette mise en tension. Le spectateur, contrairement au lecteur, n'est pas amené à se rendre compte qu'il est prisonnier de représentations schématiques de l'autisme.

À ces moments où la parole de Christopher est portée par la voix d'un autre, s'ajoutent ceux où sa réception se trouve influencée par la présence en scène d'autres personnages au moment sa profération. Du roman au plateau, ce n'est donc pas seulement la source mais également l'adresse de l'énonciation qui se trouve parfois déplacée. La scène du retour de l'école de Christopher un jour de pluie nous servira ici d'exemple pour illustrer notre propos[704]. Dans un cas, Christopher retranscrit les évènements qui lui sont arrivés pour un potentiel et hypothétique lecteur, tandis que dans l'autre il raconte à son père sa journée

---

[701] Mark Haddon, *op. cit.*, p. 117–118.

[702] Pour ne citer que quelques exemples : « Elle était en pyjama rose vif et en peignoir. Elle avait du vernis rose sur les ongles des orteils et elle n'avait pas de chaussures » (*Ibid.,* p. 14), « Siobhan a de longs cheveux blonds et porte des lunettes en plastique vert. M. Jeavons sent le savon et porte des chaussures brunes qui ont chacune une soixantaine de minuscule trous circulaires. » (*Ibid.,* p. 16), « la policière avait un petit trou dans ses collants à la cheville gauche et une égratignure rouge au milieu du trou. Le policier avait une grande feuille orange collée à la semelle de sa chaussure, qui dépassait d'un côté. » (*Ibid.,* p. 19).

[703] *Ibid.,* p. 226.

[704] Pour les détails de la comparaison entre le roman et la pièce, voir dans l'annexe de ce chapitre, le tableau intitulé « la pluie ».

d'école, suite à la demande de ce dernier. Du roman à la scène, l'adresse des propos tenus par Christopher se trouve donc déplacée. À partir du moment où Christopher évoque la pluie, le public de la mise en scène de Philippe Adrien[705] ne sait plus très bien à qui parle le personnage. Christopher regarde devant lui – par ce qu'on peut imaginer être la fenêtre – en agitant les mains – sans doute au rythme des gouttes qui tombent. Il est difficile de savoir s'il adresse ses propos à son père – qui vient pourtant de lui dire qu'il devait partir en urgence –, au public – à qui il fait désormais face – ou s'il pense à voix haute.

> CHRISTOPHER Il pleut vraiment très fort.
> ED Oui.
> CHRISTOPHER La pluie fait comme des étincelles blanches.
> ED Christopher, ça va aller, si je sors ?
> CHRISTOPHER Oui, ça va aller parce qu'il n'y a personne, parce que tout le monde reste à l'intérieur.
> ED Bon. Bon. Bon. C'est bien mon gars.
> CHRISTOPHER J'aime regarder la pluie.
> ED Super.
> CHRISTOPHER J'aime ça parce que ça me fait penser que toute l'eau du monde est reliée.
> ED Ah bon ?
> CHRISTOPHER Cette eau, cette pluie s'est en fait évaporée quelque part, peut-être dans le Golfe du Mexique ou dans la Baie de Baffin et maintenant elle tombe devant la maison et elle va s'écouler dans le caniveau jusqu'à une station d'épuration, et elle sera nettoyée et puis elle ira dans une rivière et elle retournera dans l'océan[706].

Alors que le lecteur se contente de lire les propos de Christopher sur la pluie, étant ainsi libre d'en penser ce qu'il veut (personnellement je trouve que, par les références qu'ils convoquent et les images qu'ils mobilisent, ils mêlent habilement poésie et science), le spectateur voit un autre personnage en train d'écouter ces propos en même temps que lui. Il peut alors être amené à avoir la même réaction que ce personnage, en l'occurrence une sorte d'exaspération. La possibilité de percevoir la poésie des propos de Christopher semble ainsi davantage ouverte dans le roman de Mark Haddon que dans le spectacle de

[705] La scène commence au minutage 00 : 56 : 40 (environ) de la captation.
[706] Simon Stephens, Dominique Hollier, *op. cit.,* p. 48-49.

Philippe Adrien, dans lequel le risque est grand de faire passer tout son discours sur le mécanisme de l'eau pour une stéréotypie autistique[707].

Pour analyser la répartition des discours, et donc des points de vue, dans les romans de Dostoïevski, Mikhaïl Bakhtine a recours à l'expression « distribution dialogique ». Dans son ouvrage *Théâtre et politique. Modèles et concepts,* Muriel Plana emprunte au critique littéraire russe cet outil d'analyse afin de l'appliquer aux arts de la scène.

> Il constitue à notre sens un des critères fondamentaux de la politicité du théâtre contemporain, voire le critère principal et générique, en définissant une relation donnée (par exemple entre l'art et la réalité, entre le politique et le métaphysique, entre l'œuvre et son auteur, entre l'œuvre et son spectateur, entre le metteur en scène et l'acteur, entre les arts sur la scène, entre les voix, discours ou styles dans le poème dramatique) comme effective et transformatrice mais également capable de préserver l'autonomie des éléments de la relation ainsi que l'égalité entre eux[708].

En ce qu'il soumet la parole de Christopher à celle des autres personnages au plateau, restreignant ainsi la réception que peut en avoir le spectateur par rapport au lecteur, le spectacle de Philippe Adrien serait moins dialogique que le roman de Mark Haddon. Nous serons néanmoins amenée à nuancer cette affirmation plus loin dans ce chapitre. À cet égard, il me semble intéressant de comparer ce spectacle avec une autre proposition artistique : *L'Astronaute* vu en novembre 2013, au Théâtre 95 de Cergy Pontoise[709]. Il s'agit de la mise en scène qu'Éric de Dadelsen a fait, non pas de l'adaptation de Simon Stephens puisque celle-ci n'était pas sortie au moment de la création du spectacle (2011), mais de sa propre adaptation du roman de Mark Haddon.

---

[707] Les stéréotypies sont un symptôme de l'autisme qui consiste à répéter les mêmes mots, les mêmes gestes ou/et les mêmes comportements. « Plus jeune, j'avais beaucoup de stéréotypies. Qu'elles se voient aujourd'hui peut-être moins, j'en suis ravi, mais je pense quand même en avoir gardé un certain nombre. Il y a quelques années, je pouvais faire des battements de mains pendant des heures ; quand la personne que j'avais en face de moi racontait quelque chose d'intéressant, j'accélérais le mouvement. Je ne me rendais pas compte que cela pouvait être gênant pour mon interlocuteur. À la maison, je le fais parfois encore, quoique moins qu'avant. En public, j'essaie de ne pas agiter les mains, je me surveille pour éviter certains dérapages. […] Je passe beaucoup de temps à lire la presse sur Internet, en partie pour mon métier, mais aussi par intérêt. Et j'ai une stéréotypie qui est invisible : j'ai tendance à consulter un nombre restreint de sites d'informations en boucle et toujours dans le même ordre. Pour autant, il ne faut pas croire que les autistes ont des stéréotypies et que les non-autistes n'en ont pas. Les stéréotypies des personnes non autistes passent simplement pour naturelles, sont mieux acceptés socialement. Il est hautement instructif à ce titre de regarder les gens, par exemple dans les transports en commun : chacun a son petit tic, les cheveux, les lunettes, les mouchoirs… (« stéréotypie », sous partie du chapitre 4 « L'autisme, c'est quoi ? » dans Josef Schovanec, *Je suis à l'Est, op. cit.*, p. 131–132).

[708] Muriel Plana, *Théâtre et politique. Modèles et concepts Tome I*, *op. cit.,* p. 19.

[709] Comme indiqué dans l'introduction générale de ce travail, ce spectacle, que j'ai donc vu un an avant d'entrer en doctorat, n'a malheureusement pas été capté. La seule archive vidéo qui existe est une bande annonce : http://www.theatre-video.net/video/L-Astronaute-m-e-s-Eric-De-Dadelsen-bande-annonce. C'est pourquoi je n'en propose pas une analyse aussi approfondie que celui de Philippe Adrien.

La scénographie, plus stylisée, est très différente de celle adoptée par Philippe Adrien. Au centre d'un espace quadrifrontal se trouve un grand tapis de gymnastique noir, sur lequel le comédien jouant le personnage de Christopher (Frédéric Pichon) passe la grande majorité du spectacle. Dans un des angles du carré ainsi créé par les rangs de spectateurs est installé un frigo et un fauteuil, que le personnage du père (joué par Éric de Dadelsen lui-même) quitte très peu. Il s'agit là des deux seuls comédiens de la distribution. Les autres personnages (Siobhan, Mme Shears, Mme Alxander, le Révérend Peter…) sont projetés sur les quatre écrans disposés derrière chaque gradin de spectateur. Cette installation technique permet également au public d'avoir accès aux images mentales auxquelles Christopher a fréquemment recours pour essayer de mieux comprendre le monde qui l'entoure (on y retrouve les inserts visuels présents dans le roman initial). Ces choix scénographiques et dramaturgiques peuvent être lus comme des tentatives pour traduire théâtralement les enjeux majeurs du roman. L'univers clos peut illustrer le fait que, lorsque l'histoire commence, Christopher ne s'est encore jamais aventuré plus loin que le bout de sa rue sans être accompagné [710] ou peut renvoyer, de façon plus métaphorique, à la description courante de l'autisme comme une forme d'enfermement dans une posture de repli sur soi. L'omniprésence du père dans son espace de jeu montre bien qu'il constitue une figure tutélaire et structurante pour Christopher, même quand il n'est pas « réellement » avec lui. Le tapis de gymnastique, sur lequel Christopher se couche et dans lequel il s'enfonce, renforce l'aspect rassurant que constitue pour lui le domicile familial. Ce tapis peut néanmoins devenir la scène de reconstitution d'un crime lorsque les contours du cadavre de Wellington y sont dessinés à la craie ou un véritable ring de boxe, lorsque son père y pénètre. Le choix et l'évolution de cet élément de décor peut ainsi apparaître comme une transposition du fait que l'ouvrage initial est un roman policier d'initiation écrit par un personnage désigné comme autiste. Les écrans permettent quant à eux de retrouver la posture de décentrement qu'occupe Christopher dans le roman de Mark Haddon, personnage narrateur qui préfère observer le monde (et consigner ses remarques dans un livre qui se rapproche parfois du journal intime) plutôt que d'y prendre part. Ils peuvent également être vus comme un moyen de montrer les difficultés d'interaction sociale que rencontre Christopher : s'il arrive à communiquer avec les autres, il a du mal à se mettre à leur place. Pour les comprendre il n'a pas recours à la subjectivité mais à la logique[711].

---

[710] « Avant, j'avais beaucoup de Problèmes Comportementaux. J'en ai moins maintenant, parce que j'ai grandi et que je suis capable de prendre des décisions moi-même et de faire de choses tout seul, comme sortir de la maison et aller faire des courses au magasin qui est au bout de la rue. » (Mark Haddon, *op. cit.,* p. 88).

[711] Il semblerait que l'autisme affecte les « neurones miroirs », comme l'explique à sa façon Christopher dès les premières pages de son roman : « J'ai demandé à Siobhan de dessiner tout plein de visages comme ça, puis de noter leur signification précise à côté. J'ai mis la feuille dans ma poche et je la sortais chaque fois que je ne comprenais pas ce qu'on me disait. Mais j'avais beaucoup de mal à trouver le schéma qui ressemblait le plus au visage des gens, parce qu'ils bougent tout le temps. » (*ibid.,* p. 13).

Par rapport à celle de Simon Stephens, dans l'adaptation d'Éric de Dadelsen c'est toujours le personnage de Christopher lui-même (et non un autre personnage de la pièce) qui, de temps à autre, nous lit des extraits du roman policier qu'on l'a vu écrire. Des moments de narration et de description sont également supprimés et remplacés par des séquences plus théâtrales : à des scènes plutôt classiques de monologue de Christopher ou de dialogue avec son père s'ajoutent des moments assez surprenants où celui-ci entre en interaction avec d'autres personnages à travers un dispositif écranique, sans qu'il soit possible de déterminer clairement le statut de ces derniers (sont-ils « réels », sont-ils des fantasmes de Christopher ?), et ce d'autant plus que les écrans sur lesquels ils apparaissent sont parfois clairement chargés de représenter la psyché de Christopher. Ainsi, je garde de l'adaptation et de la mise en scène d'Éric de Dadelsen le souvenir d'un spectacle dans lequel chaque niveau de jeu conservait son autonomie tout en entrant en relation – voire, à certains moments, en contradiction – avec les autres. Je me souviens être sortie de la salle déconcertée par la complexité de la question de l'autisme. À l'époque je n'avais pas conscience que cette impression était sans doute due à la forme même du spectacle, proposition ouverte, aussi bien dans la construction que dans le sens et donc éminemment dialogique[712].

2.1.3. Modification du point de vue et exacerbation des conflits

Alors que, en tant que roman, l'œuvre de Mark Haddon se contente de *donner la parole de Christopher à lire*, le spectacle de Philippe Adrien donne à *voir ses actions et ses réactions*, ainsi que celles des autres personnages. D'une forme à une autre les enjeux sont déplacés : on passe d'un point de vue *sur* le monde à une inscription particulière *dans* le monde. Dans le spectacle de Philippe Adrien, Christopher est un personnage dramatique en ce que, compte tenu de son autisme, il crée du conflit et entre en conflit avec les autres personnages.

Dans le roman de Mark Haddon, Christopher est un narrateur intradiégétique : il raconte l'histoire dont il est le personnage principal. Toute la narration est effectuée selon son point de vue, en focalisation interne. Dans le onzième chapitre de son roman, alors qu'il est accroupi dans le jardin de Mme Shears à côté du cadavre de Wellington et qu'un policier l'interroge sur la mort de ce dernier, Christopher explique :

[712] « L'œuvre est dialogique (ouverte) dans sa construction, dans son sens et dans son rapport au spectateur. Virtuellement, l'auteur, l'œuvre et le spectateur sont libres » (Muriel Plana, *op. cit.,* p. 40).

> Il posait trop de questions, et il les posait trop vite. Elles s'empilaient dans ma tête comme les miches de pain dans l'usine où travaille oncle Terry. C'est une boulangerie industrielle, et il s'occupe des machines qui coupent le pain en tranches. Des fois, la trancheuse ne va pas assez vite, mais les pains continuent à arriver et ça provoque un bourrage. Parfois je pense que mon cerveau est comme une machine, mais pas forcément comme une trancheuse. Ça me permet de mieux expliquer aux autres ce qui se passe à l'intérieur[713].

Dans le roman qu'il écrit, Christopher prend en compte son lecteur : conscient de la particularité du fonctionnement de son cerveau, il essaie de le lui faire comprendre en le rapprochant de celui d'une machine. Le choix d'une adaptation-dramatisation classique conduit Simon Stephens à se concentrer sur une « forme "dramatique", privilégiant l'action, le conflit interpersonnel au présent, la crise et la résolution de la crise[714] ». La crise peut être ici être entendue au sens médical du terme[715]. Contrairement au lecteur, qui est comme invité à prendre place au cœur du mécanisme qui la déclenche, le spectateur en a seulement une image extérieure. Dans la mise en scène de Philippe Adrien – qui, pour cette scène, suit scrupuleusement le script du dramaturge britannique – il voit Christopher se mettre les mains sur les oreilles, gémir, hurler puis frapper le policier[716]. Il se retrouve alors en position de simple observateur, comme le personnage du policier, qui face à la réaction de Christopher, lui jette des regards étonnés avant de lui dire « tu m'as l'air tout retourné », puis ponctue ses gémissements par des « génial », « super », « formidable », « carrément », preuve qu'il ne comprend ni le comportement de Christopher ni ce qui l'a motivé. Le policier est donc le relais sur scène du spectateur dans la salle.

Induite par le choix de la dramatisation, cette éviction des tentatives d'explication et des représentations proposées par le narrateur fait de Christopher un personnage beaucoup plus opaque qu'il ne l'est dans le roman de Mark Haddon. En donnant seulement voix aux discours *sur* Christopher et non pas au discours *de* Christopher, la pièce de théâtre – contrairement au roman – empêche le spectateur de comprendre la logique qui préside à son comportement.

Dans la pièce, Christopher apparaît, davantage que dans le roman, comme en butte à des idées fixes (trouver qui a tué Wellington dans la première partie et rentrer à Swindon pour passer son A-Levels dans la deuxième partie). Rien ne

---

[713] Mark Haddon, *op. cit.,* p. 20-21.

[714] Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma au XXe siècle. Adaptation, hybridations et dialogue des arts*, *op. cit.*, p. 35.

[715] Au sens médical une crise est un « ensemble des phénomènes pathologiques se manifestant de façon brusque et intense, mais pendant une période limitée, et laissant prévoir un changement généralement décisif, en bien ou en mal, dans l'évolution d'une maladie ». Dans le vocabulaire théâtral il désigne le « nœud de l'action dramatique, caractérisé par un conflit intense entre les passions, qui doit conduire au dénouement » (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicale, en ligne)

[716] À partir de la quatrième minute (environ) de la captation fournie.

semble pouvoir le faire changer d'avis, ce qui déstabilise les personnages autour de lui.

Le premier personnage que le spectateur voit dans un moment de désarroi est Ed, lorsqu'il se rend compte que, malgré son interdiction, son fils a poursuivi son enquête sur la mort de Wellington et a parlé à Mme Alexander qui lui a révélé la liaison entre sa mère et M. Shears :

> ED Qu'est-ce que c'est que ça ?
> *Christopher regarde Ed.*
> CHRISTOPHER C'est un livre que j'écris.
> ED Tout ça est vrai ? Tu as parlé avec Mme Alexander ?
> CHRISTOPHER Oui.
> ED Bon Dieu, Christopher, tu es idiot ou quoi ? Qu'est-ce que je t'ai dit, putain ?
> CHRISTOPHER De ne pas prononcer le nom de M. Shears dans la maison. Et de ne pas demander à Mme Shears, ou à qui que ce soit, qui a tué ce satané chien. Et de ne pas m'introduire dans le jardin des autres. Et d'arrêter immédiatement ces investigations ridicules. Sauf que je n'ai rien fait de tout ça. J'ai juste demandé à Mme Alexander pour M. Shears parce que...
> ED Me sers pas tes conneries, espèce de petit merdeux. Tu savais très bien ce que tu faisais. J'ai lu ce que tu écris, oublie pas. Qu'est-ce que je t'ai dit d'autre, Christopher ?
> CHRISTOPHER Je ne sais pas.
> ED Allez, c'est bien toi monsieur super mémoire, non ?! Je t'ai dit de ne pas fourrer ton nez dans les affaires des autres. Et qu'est-ce que tu fais ? Justement tu fous ton nez dans les affaires des autres. Tu remues le passé et t'en fais profiter le premier clampin que tu croises. Qu'est-ce que je vais faire de toi, Christopher ? Putain, qu'est-ce que je vais faire de toi ?
> CHRISTOPHER Je papotais juste avec Mme Alexander. Je ne faisais pas d'enquête.
> ED Je te demande une chose, Christopher. Une seule chose.
> CHRISTOPHER Je ne voulais pas parler à Mme Alexander. C'est Mme Alexander qui...
> *Ed attrape Christopher par le bras. Christopher hurle. Ed secoue Christopher assez fort avec les deux mains. Christopher tombe et reste inconscient quelques secondes. Ed se tient au-dessus de lui. Il a toujours le livre à la main.*
> ED Putain faut que je boive un coup.
> *Il sort. Il revient sans le livre. Il regarde Christopher un moment avant de parler.*
> ED Je suis désolé de t'avoir frappé. Je ne voulais pas. Je t'aime très fort, Christopher. Ne l'oublie jamais. Je sais que je sors de mes gonds quelquefois. Et je sais que je ne devrais pas. Mais c'est seulement parce que je m'inquiète pour toi, parce que je ne veux pas te voir t'attirer des ennuis, parce que je ne veux pas que tu souffres. Tu comprends ?
> CHRISTOPHER Où est mon livre ?
> ED Christopher, est-ce que tu comprends que je t'aime ?
> *Ed lève la main droite, les doigts écartés en éventail. Christopher fait de même avec sa main gauche. Chacun touche du bout des doigts le bout des doigts de l'autre*[717].

Alors que cette dispute est seulement relatée dans le roman de Mark Haddon[718], elle est représentée dans l'adaptation de Simon Stephens, et donc

[717] Simon Stephens, Dominique Hollier, *op. cit.,* p. 140–142.
[718] Mark Haddon, *op. cit.,* p. 138–141. Pour les détails de la comparaison entre le roman et la pièce, voir dans l'annexe de ce chapitre, le tableau intitulé « la dispute père/fils ».

dans la mise en scène de Philippe Adrien[719]. Le spectateur voit le regard et entend les mots qu'Ed pose sur Christopher à ce moment-là. Il le traite d'abord d'« idiot » dans la mesure où Christopher – incapable de mentir – lui avoue de but en blanc lui avoir désobéi, puis de « petit merdeux » quand il lui explique qu'il n'a enfreint aucune interdiction clairement formulée, même si son comportement est contraire à l'esprit de ces interdictions. L'appellation ironique de « monsieur super mémoire » laisse entendre que son père a du mal à comprendre que Christopher puisse concilier de fortes capacités intellectuelles et de faibles capacités sociales. La communication entre Ed et Christopher s'avère impossible, puisque chacun suit sa propre logique et qu'elles sont, à ce moment précis, incompatibles entre elles. Pour tenter d'entrer en contact avec Christopher, et de le faire revenir à ce qu'il considère être la raison, Ed l'attrape par le bras puis le soulève. Christopher tente alors de se débattre[720] avant de retomber au sol. Le discours qu'Ed tient à Christopher après « avoir bu un coup » montre qu'il est conscient de s'être laissé emporter, qu'il le regrette et qu'il s'excuse. Contrairement à la pièce, le roman précise d'ailleurs que c'est la première fois que son père frappe Christopher. Le fait que Christopher soit déjà passé à autre chose (« Où est mon livre ? ») et accepte ses excuses, montre que cette dispute ne l'a pas traumatisé. Cependant, même si Christopher n'a pas véritablement été battu par Ed, la réaction de Siobhan qui, en voyant « une marque sur le côté du visage » de Christopher, lui demande si son père l'a frappé est quelque peu problématique. Elle peut en effet laisser entendre que Siobhan – que le spectateur a pu identifier comme membre du personnel d'une école adaptée – a l'habitude de voir des enfants victimes de violences parentales. De là à établir un lien entre handicap et violence, il n'y a qu'un pas qu'il est dangereux mais tentant de franchir, tant nous sommes habitués aux discours mettant en avant la difficulté de vivre avec des personnes considérées comme en situation de handicap mental.

À cet égard, notons qu'alors que Christopher raconte dans son roman que sa mère a l'habitude de le frapper, aucune scène de violence de Judy à l'encontre de Christopher n'est représentée dans la pièce. Ne peut-on pas considérer que Simon Stephens édulcore ainsi le roman initial en respectant ce qu'on pourrait appeler une certaine norme de bienséance contemporaine[721], qui voudrait que le père puisse frapper mais pas la mère ? On peut même se demander si un tel choix n'a pas facilité le succès de son adaptation, qui a été en haut de l'affiche de grands théâtres privés pour plusieurs saisons consécutives et qui a remporté des

[719] À partir du minutage 00 : 44 : 40 (environ) de la captation.
[720] Sans doute est-ce pour cela que, dans le roman aussi bien que dans la pièce, il dit à Siobhan qu'il a frappé son père.
[721] En référence ironique aux règles de vraisemblance et de bienséance de l'âge classique – qui venaient compléter la règle des trois unités (de temps, de lieu et d'action) – selon lesquelles les scènes représentées devaient être crédibles et ne pas choquer les spectateurs. Les scènes de nus et de meurtre étaient ainsi interdites.

récompenses dans cette catégorie[722]. À un seul moment, la mère de Christopher semble sur le point de perdre son sang-froid, mais se rattrape juste à temps. Quand, à peine arrivé à Londres, celui-ci ne cesse de lui répéter qu'il doit rentrer à Swindon pour passer son A-Levels de mathématiques, le texte indique :

> JUDY Christopher, j'arrive à peu près à tenir les choses en main. Mais je suis à deux doigts de tout lâcher, d'accord ? Alors laisse-moi un peu de...
> *Elle craque. Elle pleure. Elle met son poing devant sa bouche pour essayer de se contenir. Elle quitte la pièce. Elle revient*[723].

C'est en la représentant avant tout comme une mère souffrant de ne pas pouvoir avoir de contact physique avec son fils que la pièce véhicule l'idée qu'il est difficile de vivre avec un enfant autiste. Lorsque, contre toute attente, elle voit Christopher en train de l'attendre devant chez elle sous la pluie, elle se laisse aller à un mouvement instinctif – vouloir serrer son fils dans ses bras – avant de se reprendre et d'exécuter le geste « de remplacement » : se toucher le bout des doigts[724]. Plus tard, elle lui demande : « Christopher, laisse-moi te tenir la main. Juste une fois. Juste pour moi. Tu le veux bien ? Je ne la serrerai pas fort[725] » Dans la mise en scène de Philippe Adrien, Judy est à genoux lorsqu'elle le lui demande, après s'être manifestement retenue de le toucher pendant toute la scène où elle l'a l'aidé à se déshabiller[726]. Christopher se lève et lui répond : « Je n'aime pas vraiment que les gens me tiennent la main[727] ». L'incapacité de Christopher de se mettre à la place des autres – et en l'occurrence à sa place à elle – la fait manifestement souffrir.

Sans doute prend-elle sur elle dans la mesure où Roger s'emporte plus facilement qu'Ed contre Christopher. C'est du moins ce que donne à penser la suite de la pièce. Le deuxième personnage que le spectateur voit s'emporter est en effet Roger Shears[728], après que Christopher – qui s'est installé chez lui depuis quelques jours seulement – lui a dit à propos des livres qu'il lui a rapporté de la bibliothèque : « c'est pour les enfants. Ils ne sont pas très bien. Je ne vais pas les lire ». Sur le coup, celui-ci se contente de répliquer ironiquement « eh bien, ça fait

---

[722] Le spectacle mis en scène par Marianne Elliot à partir de l'adaptation de Simon Stephens est d'abord présenté à Londres où il remporte sept Laurence Olivier Awards (2013) puis part en tournée à Broadway où il est récompensé par cinq Tony Awards (2015).
[723] Simon Stephens, Dominique Hollier, *op. cit.*, p. 92.
[724] « *Elle va pour le serrer dans ses bras. Il la repousse tellement fort qu'elle tombe à la renverse.* / ROGER Qu'est-ce qu'il y a ? / JUDY Pardon Christopher, je suis désolée. J'avais oublié. / *Judy écarte les doigts en éventail. Christopher fait de même pour lui toucher la main.* » (*Ibid.,* p. 80). Dans la mise en scène de Philippe Adrien, le cri que pousse Christopher en la voyant s'approcher de lui suffit à la faire reculer.
[725] *Ibid.,* p. 82.
[726] À partir du minutage 01: 38 : 50 (environ) de la captation.
[727] *Ibid.,* p. 83.
[728] À partir du minutage 01: 52 : 30 (environ) de la captation.

plaisir de savoir que mes efforts sont appréciés[729] » mais, après un moment, il a une réaction beaucoup plus violente :

> *Roger l'observe. Il ouvre et descend d'un trait quatre canettes de bière.*
> *Roger vient dans sa chambre. Il est très saoul.*
> ROGER Tu te crois super intelligent, hein ? Jamais, jamais tu penses une minute aux autres, hein ? Je parie que t'es content de toi, là, hein ?
> *Il se jette sur Christopher. Christopher se roule en boule pour se cacher. Judy vient dans la chambre. Elle attrape Roger, le tire, l'enlève de Christopher. Christopher gémit, toujours en boule.*
> JUDY Christopher, je suis désolée. Je suis vraiment, vraiment désolée.
> *Il reste roulé en boule. Il n'arrête pas de gémir. Judy et Roger sortent. Il finit par se calmer*[730].

La réaction de Roger Shears fait clairement écho à celle d'Ed Boone. La remarque selon laquelle Christopher se croit « super intelligent » est le pendant de l'appellation « monsieur super-mémoire ». Derrière le reproche adressé à Christopher de manquer de tact social semble également se cacher un complexe d'infériorité intellectuelle de la part des deux personnages. Dans les deux cas, Christopher se voit implicitement accusé de ne pas faire l'effort de penser selon une autre logique que la sienne et donc ne pas chercher à se mettre à la place des autres. C'est parce qu'il apparaît comme « buté » qu'Ed et Roger se mettent en colère, alors qu'il s'agit sans doute d'une véritable incapacité[731] due à ses troubles autistiques. Notons également que dans les deux scènes, les deux hommes boivent. Puisque ce sont les deux seuls moments de la pièce où l'on voit des personnages boire[732], il est possible d'effectuer un raccourci – voire un amalgame – tendancieux entre alcool et handicap. Le spectateur peut être amené à penser que l'alcool est lié au comportement de Christopher, qu'il serait nécessaire pour tenir le coup. Pour être en miroir de celui d'Ed, le moment d'énervement de Roger est cependant beaucoup plus violent : il l'attaque sans prévenir et ne le lâche que parce que Judy entre dans la pièce. Si elle ne les avait pas séparés sans doute Roger aurait-il, lui, véritablement battu Christopher.

Dans l'adaptation de Simon Stephens – et donc dans la mise en scène de Philippe Adrien – la fonction dramatique du personnage de Roger Shears prend le pas sur une éventuelle épaisseur psychologique. Sa caractéristique principale, ne pas aimer Christopher, est source d'opposition et de conflit qui servent la dramatisation du roman initial. Christopher apparaît alors comme un personnage avec qui la cohabitation est difficile, comme un enfant pouvant clairement mettre en danger la stabilité d'un couple. L'adaptation de Simon Stephens conduit même à penser qu'il est la cause du divorce d'Ed et Judy puis de la séparation de Roger et Judy.

---

[729] *Ibid.,* p. 93.
[730] *Ibid.,* p. 94–95.
[731] Comme il le laisse lui-même entendre dans son roman, lorsqu'il explicite qu'il n'arrive pas à imaginer autre chose que ce qui est.
[732] Dans la mise en scène de Philippe Adrien, contrairement aux didascalies de Simon Stephens, Roger ne descend pas d'un trait quatre cannettes de bière, mais arrive dans la chambre de Christopher en titubant, une bouteille de vin presque vide à la main.

En effet, compte tenu de la construction dramaturgique de la pièce d'une part et de la mise en scène de Philippe Adrien d'autre part, la lettre que Judy écrit à Christopher pour lui expliquer pourquoi elle a quitté le domicile familial ne raconte pas exactement la même chose dans le spectacle que dans le roman initial.

Les coupes effectuées par Simon Stephens dans son adaptation ne sont pas neutres[733]. Dans l'adaptation de Simon Stephens, Judy n'évoque que très peu ses disputes avec Ed et les sentiments qu'elle éprouve par ailleurs pour Roger. Elle se concentre presque exclusivement sur sa difficile relation avec Christopher. Plutôt que l'explication annoncée (« Je t'ai dit qu'il faudrait que je t'explique pourquoi j'étais partie dès que j'aurais le temps de le faire correctement. Maintenant, j'ai tout le temps que je veux »), sa lettre sonne davantage comme l'expression de sa culpabilité. À cet égard, laisser en suspens « peut-être que si tu avais été différent… » (sans ajouter « je me serais mieux débrouillée ») et couper « et je veux que tu saches que ce n'est pas ta faute » est loin d'être anodin. Tout comme ne l'est pas l'insistance sur le fait que Christopher risque de ne pas comprendre la lettre, en omettant de préciser que c'est avant tout à cause de son âge. Dans l'adaptation de Simon Stephens, la lettre de Judy insiste plus ou moins implicitement sur l'autisme de Christopher et donne à entendre qu'il est la cause de son départ.

Le lien de cause à conséquence entre les crises de Christopher et le divorce de ses parents, exprimé dans la lettre de Judy, est renforcé par la mise en scène de Philippe Adrien[734]. Au plateau, nous ne voyons pas Christopher en train de lire la lettre de sa mère, mais en train de construire un circuit de train électrique – en référence à un souvenir que Judy évoque dans sa précédente lettre – au milieu des feuilles de papier éparpillées au sol, celles-ci représentant les autres lettres maternelles, qu'il a lues avant d'en venir à la dernière. C'est Judy, assise en avant-scène jardin, qui récite ladite lettre, avec beaucoup d'émotion. Sa respiration est souvent rapide et son débit de parole saccadé et elle est régulièrement au bord des larmes. À partir de la deuxième moitié de la lettre, Siobhan prend en charge certaines phrases. Au début, elle les lit dans le livre de Christopher depuis l'avant-scène cour, puis elle vient se mettre debout derrière Judy et les récite sur le même ton qu'elle, le regard au loin. Siobhan n'est plus porte-parole de l'écriture de Christopher – qui ne se laisse jamais emporter par des émotions non rationnelles[735] – mais de celle de Judy. Sa voix se fait l'écho de

[733] Pour les détails de la comparaison entre le roman et la pièce, voir dans l'annexe de ce chapitre, le tableau intitulé « la lettre de Judy ».
[734] À partir du minutage 01: 00 : 40 (environ) de la captation.
[735] Ainsi, lorsque Siobhan lui demande si cela l'a rendu triste d'apprendre que sa mère avait eu une liaison avec M. Shears, il répond : « ça ne me rend pas triste parce que Maman est morte et parce que M. Shears n'est plus là. Je serai donc triste pour quelque chose qui n'est pas réel et qui n'existe pas et ce serait stupide. » (*Ibid.*, p. 39).

son émotion. Cette scène prend alors une teneur particulière en ce qu'il s'agit là d'un des rares moments de « pathos » du spectacle. D'autant plus que, vers la fin de la lettre, Christopher cesse de construire son train électrique mais s'allonge au sol. Il tient une feuille de papier représentant ladite lettre dans la main droite. Il a les yeux fermés, gémit et se contorsionne de douleur avant de se rouler en boule. Ainsi, alors même que Judy vient d'évoquer des moments de cri se particulièrement violents chez Christopher, le spectateur assiste à une telle crise – qui pourrait pourtant se produire chez quiconque découvrirait que quelqu'un en qui il avait confiance lui aurait menti à propos de la mort de sa propre mère. Ainsi dramatisée, la scène de la lettre ne peut que marquer l'esprit des spectateurs, d'autant que sa place dans l'économie générale du spectacle en fait un moment charnière : elle intervient entre les deux parties. Elle est ainsi présentée comme ce qui clôt l'enquête de Christopher et le pousse à partir à Londres.

Si l'héritage picaresque du roman en fait une forme susceptible d'accueillir le voyage, celui-ci est très difficile à mettre en scène au théâtre, dans le cadre d'une dramatisation. Dès lors, Simon Stephens coupe un certain nombre des péripéties que doit surmonter Christopher sur le chemin qui le conduit de Swindon à Londres. Dans le roman initial, plus de cinq pages[736] sont consacrées à la façon dont il se débrouille pour trouver son chemin entre la station de métro Willesben Junction et l'appartement de sa mère : il achète un plan de Londres à un homme. Dans son adaptation, Simon Stephens a recours à une ellipse temporelle entre le moment où Christopher est sur le quai du métro à regarder passer les trains et celui où il est assis devant l'immeuble de Judy et Roger, à attendre leur retour. Vraisemblablement dicté par des contraintes d'adaptation, ce choix a, néanmoins et une fois de plus, des conséquences dramaturgiques spécifiques compte tenu de la particularité du personnage de Christopher. En raccourcissant ce qui, dans le roman initial, apparaît comme un véritable parcours initiatique, c'est sa capacité à surmonter son handicap qui se trouve minimisée. En se concentrant sur l'aboutissement du voyage plutôt que sur ses étapes, l'adaptation de Simon Stephens met davantage l'accent sur les conséquences de l'arrivée de Christopher sur le couple Judy/Roger.

Lorsque Roger voit Christopher devant chez lui, il s'inquiète d'abord de la présence potentielle de son père dans les parages[737] et, une fois rassuré sur ce point, commence par se montrer gentil avec Christopher[738] tout en étant extrêmement réticent à l'idée que ce dernier vive avec Judy et lui. La discussion entre Judy et Roger laisse entendre que c'est parce que ce dernier voit avant tout Christopher comme un garçon « handicapé » – et donc sources de problèmes –

[736] De la page 294 à la page 299.
[737] « Je suppose que ça veut dire qu'Ed est là aussi. » (*Ibid.*, p. 80).
[738] « Allez, viens, viens te réchauffer, tu vas attraper la mort. » (*Ibid.*, p. 80).

qu'il ne veut pas qu'il s'installe avec eux[739]. La suite de la pièce vient en quelque sorte confirmer cette crainte initiale : une première crise est rapidement représentée.

> JUDY Tu aimerais une glace à l'eau ?
> CHRISTOPHER Oui, j'aimerais bien, s'il te plaît.
> JUDY À la fraise, tu veux ?
> CHRISTOPHER Oui, j'aimerais bien, s'il te plaît, parce qu'elle sera rouge.
> JUDY Christopher, j'ai appelé Mme Gascoyne. Je lui ai dit que tu passerais ton A-Level de maths l'année prochaine.
> *Christopher hurle. Il jette sa glace à l'eau.*
> Christopher, s'il te plaît. Calme-toi. OK. OK, Christopher. Calme-toi, mon chéri.
> ROGER Il va bien ?
> JUDY À ton avis ?
> *Christopher hurle et hurle de plus belle. Il ne s'arrête que parce que la poitrine lui fait mal et qu'il est à bout de souffle*[740].

Dans le roman de Mark Haddon, cette scène de l'annonce du report de l'examen et la crise qui s'ensuit se déroule à l'extérieur. Dans l'adaptation de Simon Stephens elle se déroule dans l'appartement – sans doute pour en faciliter la mise en scène[741]. Puisque la crise de Christopher – qui ne supporte pas de voir ses plans contrariés – se déroule sous son propre toit[742], c'est Roger lui-même – et non pas un homme quelconque, comme dans le roman – qui intervient. C'est donc à lui que Judy adresse sa remarque d'une ironie cynique (« à ton avis ? »). Christopher apparaît clairement comme source de dispute au sein du couple. Ce que vient confirmer la scène qui suit :

> JUDY Christopher, je t'ai fait un tableau. Parce qu'il faut que tu manges, mon chéri. Là-dedans il y a du Complan, et il est parfumé à la fraise.
> ROGER Du Complan ?
> JUDY Tais-toi Roger. Christopher, si tu en bois 200 millilitres, je mettrai une étoile couleur bronze sur ton tableau.
> ROGER C'est pas vrai.
> JUDY Roger pour l'amour du ciel, s'il te plaît. Si tu en bois 400 millilitres, tu auras une étoile argentée.
> ROGER Ha !

---

[739] « ROGER OK. Il peut rester quelques jours. / JUDY Il peut rester aussi longtemps qu'il en a besoin. / ROGER Cet appartement est à peine assez grand pour deux, alors pour trois. / JUDY Il comprend ce que tu dis, tu sais. / ROGER Qu'est-ce qu'il va faire ? Il n'y a pas d'école pour lui ici. On bosse tous les deux. C'est débile. » (*Ibid.*, p. 88)

[740] *Ibid.*, p. 92-93.

[741] Même s'il existe aujourd'hui un grand nombre de moyens techniques (notamment numériques) permettant à l'espace scénique de représenter rapidement un lieu en intérieur puis un lieu en extérieur. Pour les détails de la comparaison entre le roman et la pièce, voir, dans l'annexe de ce chapitre, le tableau intitulé « l'annonce du report de l'épreuve des A Levels ».

[742] Dans la mise en scène de Philippe Adrien, à partir du minutage 01: 49 : 55 (environ) de la captation, la scène en se déroule pas, à proprement parler, entre les quatre murs d'un appartement puisque Christopher est précisément assis sur un mur. Cependant, la crise de Christopher se déroule à proximité de M. Shears et c'est lui, et non pas un étranger, qui intervient.

JUDY Et si tu bois 600 millilitres, tu as une étoile dorée.
ROGER Une étoile dorée. Comme c'est original.
JUDY Roger, arrête. Tu m'aides pas beaucoup, là[743].

En insérant des remarques de Roger qui ne sont pas mentionnées dans le roman initial, Simon Stephens fait jouer à Christopher un rôle déterminant dans l'explosion du couple Judy/Roger, alors que ce rôle n'est que sous-jacent chez Mark Haddon. Dès lors la remarque de Judy selon laquelle « on retourne à Swindon parce que si on reste à Londres … quelqu'un va avoir mal. Et ce sera pas forcément toi[744] » résonne d'un écho d'autant plus particulier dans la pièce de Philippe Adrien que la comédienne qui l'interprète y met beaucoup d'émotion. Compte tenu de tout ce que le spectateur a vu avant ce départ précipité[745], cette simple remarque renforce l'idée que Christopher est en partie responsable de l'explosion du couple que sa mère a reconstruit. Elle met en avant l'« effet collatéral » de son arrivée à Londres. De même, les propos d'Ed, suite à la découverte par Christopher des lettres de sa mère, laissent sous-entendre que le « handicap » de Christopher peut jouer un rôle dans le refus de Mme Shears de vivre avec eux :

Laisse-moi t'expliquer. Quand ta mère est partie... Eileen... Mme Shears... elle a été très gentille avec moi. Elle m'a aidé à traverser des moments très difficiles. Tu te souviens, elle venait ici presque tous les jours. J'ai pensé... Enfin... Merde, Christopher, j'essaye de faire simple... J'ai pensé qu'elle pourrait continuer à venir... J'ai pensé... et j'étais peut être stupide... J'ai pensé qu'elle pourrait... un jour... avoir envie de s'installer ici. Ou que nous, on pourrait s'installer chez elle. Je pensais qu'on était amis. Et faut croire que je me trompais. On s'est disputés, Christopher, et... Elle a dit des choses que je ne vais pas te répéter parce que c'est vraiment pas beau, mais ça m'a fait mal... Je crois qu'elle tenait plus à ce satané chien qu'à nous. Et c'est peut-être pas si bête, dans le fond. Peut-être que c'est plus facile de vivre tout seul en s'occupant d'un abruti de clébard que de partager sa vie avec des vraies personnes. Je veux dire, merde, quoi, toi et moi on est pas vraiment de tout repos, hein, mon pote[746] ?

La pièce tend alors à faire apparaître le personnage d'Ed sous les traits d'un père solitaire qui se consacre à son fils « handicapé », ce qui l'empêche de reconstruire une vie de couple. Elle donne même à penser qu'il s'agit presque d'un sacerdoce, dans la mesure où de nombreuses scènes mettent en avant la difficulté de vivre avec Christopher compte tenu de ses crises et de son incapacité à comprendre les autres et à se mettre à leur place.

Dans l'ouvrage de Mark Haddon, le lecteur est sans cesse impliqué dans le roman qu'écrit Christopher, puisqu'il est incité à adopter son point de vue particulier sur le monde et la logique spécifique qui régit son comportement et

[743] *Ibid.*, p. 94.
[744] *Ibid.*, p. 97.
[745] En plaçant ce départ à quatre heures du matin alors que M Shears dort (*ibid.,* p. 95) tandis que Mark Haddon le situe dans la matinée tandis qu'il est au travail (Mark Haddon, *op. cit.,* p. 323), Simon Stephens exagère la situation de crise.
[746] *Ibid.*, p. 55.

ses actions. Ces éléments ont été évacués de l'adaptation de Simon Stephens au profit d'une dramatisation des actions créatrices de conflit qui impressionnent le spectateur tout en le mettant implicitement à distance du personnage principal qui ne *se* raconte plus mais qui *est* raconté par d'autres. Du roman à la pièce on passe ainsi d'une expérience de la proximité à celle de la distance, d'une vision intérieure *de* l'autisme à un regard extérieur *sur* l'autisme. Par rapport au roman de Mark Haddon, l'adaptation de Simon Stephens crée « des trous[747] », qui peuvent être envisagés comme des espaces de libertés pour les metteurs en scène[748]. Comment – par quels éléments scéniques, Philippe Adrien vient-il les combler ?

2.1.4. L'insertion de séquences sonores et chorégraphiques : un rééquilibrage des forces en présence

> Un jeune garçon autiste, il y avait là de quoi m'intriguer. C'est bien sûr la supposition d'autres mondes, d'autres perceptions, d'autres modes d'être… et le théâtre m'a toujours semblé, comme le disait Kafka dans ses conversations avec Janouch, plus fort lorsqu'il nous met en prise sur la dimension mentale : « le plateau devient alors un périscope de l'âme, il éclaire la réalité de l'intérieur. »
> […] La réalisation scénique de ce récit présente une grande exigence mais aussi quantité de chances à courir. Comme on sait, l'autisme a pour conséquence une perception amplifiée, violente et parfois traumatique du monde extérieur et de ses désordres. Ainsi, plutôt qu'à illustrer le parcours de Christopher, nous nous attacherons à éprouver et transmettre les émotions, sensations, rythmes, syncopes et autres accidents subis ou vécus par lui[749].

Le parcours de metteur en scène de Philippe Adrien est marqué par ce qu'on pourrait appeler la rencontre du handicap, qui va de pair avec une tentative de faire du plateau un lieu de perceptions intimes. En 2001 et en 2004, il monte *Le Malade imaginaire* puis *Le Procès,* avec le comédien aveugle Bruno Netter dans les rôles principaux (Argan et Joseph K.) et les autres membres de la Compagnie du Troisième Œil – dont certain.e.s sont en situation de handicap physique ou sensoriel – dans les rôles secondaires. Cette distribution contribuait à faire des œuvres de Molière d'une part et de Kafka de l'autre des monodrames, soit un « type de représentation dramatique qui […] montre sur la scène le monde […]

[747] Ce qui est, pour Anne Ubersfeld, le propre du texte dramatique (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éd. Belin, 1994).
[748] À cet égard il n'est sans doute pas anodin que Simon Stephens n'ait pas lui-même monté de spectacles à partir de son adaptation du roman (c'est Marianne Elliot qui signe la première mis en scène de son texte à Londres).
[749] Philippe Adrien, programme de salle du spectacle, septembre 2015.

tel qu'il est perçu par le personnage à tout moment de son existence scénique[750] ». Avec *Le Bizarre Incident du chien pendant la nuit*, Philippe Adrien poursuit cette recherche théâtrale d'inspiration symboliste. Il fait ainsi de l'autisme de Christopher la source d'une théâtralité spécifique, où « le *voir* est déplacé […] : il est intérieur et imaginaire, tourné vers le dedans plus qu'orienté vers une scène de théâtre réel[751] », pour reprendre les termes que Mireille Losco-Lena emploie pour qualifier la scène symboliste. La représentation du handicap mental que tend à proposer le texte de Simon Stephens s'en trouve indubitablement bouleversée.

En lui attribuant d'emblée la fonction de narratrice, l'adaptation de Stephen Stephens minore le rôle que Mark Haddon confère au personnage de Siobhan dans son roman. En tant que membre du personnel de l'école où est scolarisé Christopher, elle est présentée comme quelqu'un qui comprend Christopher et qui sait comment éviter ou diminuer l'intensité de ses crises. Cette aptitude particulière est néanmoins suggérée à deux moments précis de l'adaptation de Simon Stephens, auxquels la mise en scène de Philippe Adrien donne toute leur ampleur.

Lorsque Christopher, qui ne supporte pas de rester dans l'appartement de M. Shears (qu'il connaît mal) et qui est inquiet de ne pas pouvoir rentrer à Swindon pour passer son A-Levels de mathématiques, sort dans la nuit londonienne, le texte indique :

> CHRISTOPHER Quelle heure est-il ?
> SIOBHAN Il est deux heures sept du matin.
> CHRISTOPHER Je n'arrive pas à dormir.
> SIOBHAN C'est parce que tu as peur de M. Shears. Ne fais pas l'idiot.
> CHRISTOPHER Il n'y a personne. On entend des voitures.
> […]
> SIOBHAN Quoi, comme voitures ?
> CHRISTOPHER Une Fiesta. Une Nissan Micra. Une Peugeot. Une Ford Granada.
> SIOBHAN Elles sont de quelle couleur ?
> CHRISTOPHER Je ne sais pas. Je ne vois que du orange et du noir. Et des mélanges d'orange et de noir.
> SIOBHAN Regarde ce que les gens ont dans leur jardin.
> CHRISTOPHER Ah oui. Qu'est-ce que c'est, un lutin ?

---

[750] Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 122-123. Pour plus de détail sur cette question, nous renvoyons le lecteur à l'article publié dans le revue agôn : Marie Astier, « La distribution de comédien(ne)s en situation de handicap dans les spectacles de Philippe Adrien : enjeux éthiques, esthétiques et dramaturgiques », *Agôn*, n° 7, *La Distribution*, 2015, mis à jour le : 26/10/2015, http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=3338 [en ligne, dernière consultation le 2 janvier 2018].

[751] Mireille Losco-Lena, *La Scène symboliste* (1890-1896) Pour un théâtre spectral, Grenoble, ELLUG Université Stendhal Grenoble, 2010, p. 20-21. Pour plus de détails sur le symbolisme au théâtre, voir le quatrième chapitre 4 de la troisième partie de ce travail, et plus spécifiquement la deuxième sous-partie (« *Ludwig, un roi sur la lune* : une théâtralité symboliste »).

SIOBHAN C'est un nain de jardin. Et un ours en peluche. Et un petit bassin, regarde[752].

L'autisme du personnage principal ouvre alors le plateau de théâtre à une dimension psychique. Compte tenu de ses troubles, Christopher a besoin d'être rassuré, mais Siobhan n'est pas à Londres avec lui. Elle est restée à Swindon. C'est donc en tant que fantasme que Siobhan apparaît sur scène pour l'aider à penser à autre chose. Dans la mise en scène de Philippe Adrien[753], les deux personnages ne sont pas situés sur le même plan : Christopher est allongé en hauteur sur un mur tandis que Siobhan est en contrebas. Elle chuchote toutes ses répliques en les accompagnant de mouvements amples. Elle danse presque. Christopher ne la regarde pas. Lorsque sa mère entre en scène pour l'obliger à rentrer dans l'appartement, Siobhan quitte le plateau. Christopher se met alors à crier son prénom en regardant dans la direction où elle est sortie. Il est de nouveau angoissé. C'est donc en adoptant un code de jeu non réaliste que Philipe Adrien relève le défi de représenter la psyché d'un personnage. Il permet au spectateur de comprendre que Siobhan n'est pas « vraiment » sur scène à ce moment-là mais dans la tête de Christopher.

Si dans cet épisode très précis du roman de Mark Haddon, Christopher n'évoque pas le fait qu'il se remémore les conseils de Siobhan pour se calmer, il le fait à de nombreuses autres reprises, comme lors de l'épreuve de mathématiques[754]. Dans la mise en scène de Philippe Adrien[755], lorsqu'il se rend compte qu'il n'arrive pas à lire la consigne, Christopher se met à se balancer d'avant en arrière, à faire des mouvements nerveux des mains et à gémir. Lorsqu'il s'adresse au Révérend Peters, sa voix traduit son angoisse : il parle fort et de façon hachée et celui-ci lui répond sur le même ton. Si le Révérend Peters n'a pas le droit de l'aider, il est fort peu probable que Siobhan le puisse. Lorsqu'elle entre en scène, c'est donc de nouveau en tant que fantasme. Elle reste derrière Christopher et s'adresse à lui de façon ferme et directe, ce qui a pour effet immédiat de calmer sa crise. Au fur et à mesure qu'il énumère la liste des cubes des nombres cardinaux, il cesse progressivement d'agiter les bras et se balancer d'avant en arrière. Il retrouve son calme et sa stabilité, parvient à lire la question et peut continuer son épreuve. Dans le roman de Mark Haddon et l'adaptation de Simon Stephens, en ce qu'elle aide Christopher à sortir de ses crises, le personnage de Siobhan dédramatise la situation, au sens courant du terme. Dans la mise en scène de Philippe Adrien, il dédramatise la représentation théâtrale, en ce qu'il l'éloigne du modèle dramatique (défini comme la représentation, par des personnages en action s'exprimant *via* des dialogues, d'un conflit intersubjectif au présent) pour la rapprocher du paradigme symboliste

[752] Simon Stephens, Dominique Hollier, *op. cit.*, p. 89-90. Pour les détails de la comparaison entre le roman et la pièce, voir dans l'annexe de ce chapitre, le tableau intitulé « la nuit londonienne ».
[753] À partir du minutage 01 : 46 : 00 (environ) de la captation.
[754] Pour les détails de la comparaison entre le roman et la pièce, voir dans l'annexe de ce chapitre, le tableau intitulé « l'épreuve de mathématiques ».
[755] À partir du minutage 01 : 58 : 00 (environ) de la captation.

dont l'« ambition [était] de porter à la scène un monde spirituel et de donner une représentation élargie de la vie humaine, aussi bien objective que subjective[756] ».

Au-delà de ces irruptions fantasmatiques du personnage de Siobhan sur scène, c'est également par un travail sur le corps et le son que Philippe Adrien donne accès au point de vue de Christopher sur le monde. Dans sa mise en scène, Philippe Adrien introduit des moments chorégraphiques retranscrivant visuellement certains passages du roman de Mark Haddon qui ne sont pas tous repris dans l'adaptation de Simon Stephens. En tant que tentatives pour traduire autrement que par les mots la narration initiale, ces séquences sont alors proches de la « réécriture scénique ». « Le passage se fait du récit à la scène sans l'intermédiaire du texte de théâtre : le metteur en scène s'attache directement à la matière romanesque […] qu'il fait exploser dans une démarche purement théâtrale, corporelle et scénographique[757] ». Tout se passe comme si c'était l'autisme du personnage principal qui l'avait conduit à s'écarter de l'« adaptation dramatisation » classique et à inventer « un nouveau dialogue entre la représentation et le livre[758] ».

Le spectacle commence ainsi par un moment de danse qui n'apparaît pas dans le texte de Simon Stephens. L'ensemble des comédiens traverse le plateau en courant et s'arrête devant le public. Répartis sur deux lignes, ils entament une première série de mouvements[759]. Ils vont ensuite au centre du plateau, sur l'espace de jeu, où ils exécutent une deuxième série de mouvements[760]. Le comédien incarnant Christopher (Pierre Lefebvre), habillé tout en rouge, est alors en tête du cortège et semble diriger ce qui apparaît alors comme un chœur. Il est le seul à rester en scène à la fin de cette danse. Cette chorégraphie initiale est pour le moins surprenante quand on sait que, en règle générale, les personnes autistes ne sont pas à l'aise avec leur corps, dont elles ont souvent une perception

---

[756] Mireille Losco-Lena, *op. cit.*, p. 17.
[757] Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma au XXe siècle. Adaptation, hybridations et dialogue des arts*, *op. cit.*, p. 37.
[758] *Ibid.,* p. 56. À propos de Vitez.
[759] Chacun se déplace deux fois « en carré » – une fois vers la droite et une fois vers la gauche, ce qui fait que les deux lignes de croisent – en laissant ses pieds glisser sur le sol et en accompagnant les mouvements des jambes du même mouvement de bras. Une fois revenus aux placements initiaux, chacun des comédiens fait deux demi-tours sur lui-même en sautant (ce qui fait qu'ils se retrouvent un court instant face à face). De nouveau face public, ils font des gestes des mains devant leur visage. Puis la ligne la plus en avant-scène gagne le centre du plateau vers cours tandis que la ligne la plus en arrière-scène gagne le centre de plateau par jardin.
[760] Chacun frappe deux fois son pied gauche avec sa main, frappe des mains, fait un demi-tour sur lui-même puis exécute des mouvements de bras très rectilignes, à la fois horizontaux et verticaux. Puis ils font des pas chassés vers jardin puis vers cour, durant lesquels des comédiens les coulisses. Il n'en reste plus que cinq au plateau, qui reprennent la chorégraphie du début, dans une version raccourcit. Puis ils quittent tous le plateau, sauf le comédien jouant Christopher, qui s'accroupit au sol.

confuse[761]. Cependant, à bien y regarder, les mouvements dont elle est composée sont relativement simples, car très géométriques. La difficulté majeure est de les exécuter en rythme. Celui-ci est d'ailleurs marqué par le bruit de pas au sol, la respiration des comédiens et les frappes corporelles. Cette chorégraphie initiale peut alors être envisagée comme un indice donné d'emblée au spectateur pour lui faire comprendre que ce qui se passe sur scène correspond à l'intérieur d'une psyché. Elle est moins un moyen « réaliste » de montrer comment Christopher se sert de son corps que comme un moyen de transcrire théâtralement la façon dont son esprit est structuré. Dans le roman de Mark Haddon, lorsqu'il arrive à la gare de Swindon il explique en effet :

> Dans ma tête, je me suis représenté une grosse ligne rouge par terre, qui commençait à mes pieds et traversait le tunnel. J'ai commencé à suivre la ligne rouge en disant « gauche, droite, gauche, droite » parce que, des fois, quand j'ai peur ou que je suis en colère, ça m'aide de suivre un rythme, comme s'il y avait de la musique ou des percussions. C'est Siobhan qui m'a appris à faire ça[762].

Si Simon Stephens a coupé cette explication de son texte, Philippe Adrien en propose une traduction scénique, *via* les mouvements corporels de l'ensemble des comédiens et le jeu sur les rythmes qu'ils impliquent.

Cette hypothèse selon laquelle la façon de bouger de Christopher est caractéristique de la façon dont il appréhende le monde se trouve confortée par la façon dont Philippe Adrien met en scène le moment où Christopher cherche la gare de Swindon[763]. Dans son roman, pour expliquer à son lecteur comment il a réussi à la trouver, Christopher dessine non pas un « plan de Swindon » mais « un nouveau diagramme hypothétique » sur lequel il indique les rues qu'il a parcourues. Il indique qu'il s'est « vraiment concentré pour suivre les règles et dessiner dans [s]a tête la carte du centre-ville tout en marchant, alors [il a] eu moins de mal à ignorer tous les gens et tout le bruit qui [l]'entouraient[764] ». Dans son roman, Mark Haddon insère le schéma que Christopher a imaginé dans sa tête. Dans sa mise en scène, Philippe Adrien donne à voir la logique évoquée par Christopher, qui a présidé à l'élaboration de ce schéma mental et que le spectateur a alors l'impression de voir représenté sur scène. À ce moment du spectacle, le comédien jouant le rôle de Christopher évolue dans un rectangle de lumière – le seul espace scénique alors éclairé – en marchant exclusivement selon des lignes se croisant à angle droit. Cet aspect à la fois mécanique et structuré de sa démarche est renforcé par le fait qu'à chaque redémarrage, il lève son bras droit en même temps que sa jambe droite (ou son bras gauche en même temps que sa jambe gauche), tandis qu'une fois qu'il est lancé il fait des mouvements

[761] Les personnes autistes ont souvent une vision fragmentaire, et non globale, de leur corps, qu'elles ont donc du mal à se représenter dans l'espace.
[762] Mark Haddon, *op. cit.,* p. 246.
[763] Au minutage 1 :10 :00 (environ) de la captation.
[764] *Ibid.*, p. 225.

rapides des avants bras tout en gardant les bras serrés le long du corps. Tout en marchant ainsi il explique :

> Je savais que la gare n'était pas loin. Et quand quelque chose n'est pas loin, on peut le trouver en marchant en spirale dans le sens des aiguilles d'une montre et en prenant toujours la première à droite jusqu'à ce qu'on revienne dans une rue qu'on a déjà prise, ensuite on prend la première à gauche et de nouveau chaque fois la première à droite et ainsi de suite[765].

D'une manière générale, dans toute la première partie du spectacle – c'est-à-dire avant que tous ses repères ne soient bouleversés par la découverte du mensonge de son père à propos de la mort de sa mère – la façon de marcher de Christopher est comme le reflet de son esprit méthodique. Ainsi le moment de la recherche du livre[766] est stylisé, voire chorégraphié, dans la mise en scène de Philippe Adrien. Christopher sait qu'il n'a que très peu de temps pour tâcher de le retrouver avant que son père ne rentre du travail. Ses investigations se font donc sur une musique au tempo rapide tandis que ses déplacements sont très dessinés. Comme pour la scène de la gare, il circule exclusivement en suivant des lignes se croisant à angle droit. Parfois il marche en arrière ou fait des tours sur lui-même afin de se diriger vers les objets qui attirent son attention comme autant de cachettes possibles. L'éclairage de ces objets dans un rectangle de lumière est accompagné d'une ponctuation sonore. Le spectateur a ainsi l'impression de voir se manifester très concrètement sur scène le fait que Christopher a une idée. Le côté méticuleux et organisé de Christopher, dont il est souvent question dans le roman – par exemple lorsqu'il explique qu'il a « *Conçu un Plan.* Et [qu'il s'est] senti mieux parce qu['il] avai[t] dans la tête un programme bien organisé et qu['il] n'avai[t] qu'à suivre les instructions l'une après l'autre[767] » – se trouve ainsi traduit théâtralement.

Dans la mise en scène de Philippe Adrien, qu'ils soient légèrement ou extrêmement chorégraphiés, les déplacements de Christopher témoignent de sa vision du monde. À cet égard il n'est pas anodin que la chorégraphie d'ouverture soit reprise en fin de spectacle[768]. Après que Christopher a montré comment il a réussi à résoudre le problème de mathématiques posé à son examen, un morceau de musique instrumentale est diffusé. Pierre Lefebvre est alors rejoint par l'ensemble des acteurs, qui entrent par le fond de scène. Ils forment deux lignes au centre du plateau et reprennent la première série de mouvements de la chorégraphie initiale tandis que Pierre Lefebvre en accomplit d'autres en avant-scène. Puis, répartis en un arc de cercle autour de Pierre Lefebvre, ils réalisent tous ensemble la deuxième série de mouvements. De par sa place dans

[765] Simon Stephens, Dominique Hollier, *op. cit.,* p. 61.
[766] À partir du minutage 00 :48 :45 (environ) de la captation.
[767] Mark Haddon, *op. cit.,* p. 215.
[768] À partir du minutage 2 :10 :13 (environ) de la captation.

l'économie générale du spectacle – juste avant une deuxième série de saluts[769] – et par les variations opérées par rapport à la chorégraphie liminaire, cette chorégraphie finale a un statut quelque peu hybride. Contrairement à la chorégraphie introductive, une certaine prouesse technique est mise en exergue, particulièrement lorsque Pierre Lefebvre danse seul en avant-scène, dans ce qui apparaît alors comme un solo. De véritables capacités de danseur – et non plus une simple aisance corporelle – sont mises en avant, et ressortent d'autant plus qu'il est le plus jeune de la troupe. Il est cependant difficile de déterminer si c'est le comédien, arrivé en fin de spectacle, qui se « lâche » ou si c'est toujours le personnage de Christopher, galvanisé par la démonstration de mathématiques, qui danse d'une toute autre façon qu'au début. Si l'on considère que le comédien n'est toujours pas « sorti du rôle », ce moment peut être lu comme une illustration du fait que dans le monde des maths, Christopher se sent comme un poisson dans l'eau. La musique – dont l'harmonie fait penser à des vagues – la projection de chiffres bleus sur le mur du fond de scène et le fait que les mouvements de la chorégraphie initiale soit repris de façon plus ondulée, convoquent cette expression dans l'esprit de certains spectateurs – du moins dans le mien ! Celle-ci me paraît néanmoins particulièrement pertinente dans le cas de Christopher : un poisson n'est à l'aise que dans l'eau. En dehors de ce milieu particulier il est, pour ainsi dire, en situation de handicap…

Cette conclusion dansée peut ainsi être mise en écho avec un autre moment du spectacle mettant également en avant le fait qu'il suffit de changer la « situation » pour que Christopher ne soit plus « handicapé » : la mise en scène de son rêve de devenir astronaute. Un vaisseau spatial est un environnement particulièrement bien adapté pour Christopher, dans la mesure où « il n'y a rien de jaune ni de marron[770] », où il serait « entouré de plein de choses qu['il] aime, c'est-à-dire des appareils, des ordinateurs et l'espace », où il « pourrai[t] regarder par un petit hublot du vaisseau spatial et savoir qu'il n'y a personne à des milliers et des milliers de kilomètres[771] » et où la communication avec « d'autres personnes au centre de contrôle des missions[772] » se ferait « avec une liaison radio et un écran de contrôle[773] ». Dans l'espace, ce que Christopher nomme lui-même ses « problèmes comportementaux[774]» – comme « ne pas parler aux gens pendant longtemps[775] », « ne pas aimer qu'on [l]e touche[776] » ou « ne pas aimer ce qui est

[769] L'explication du problème de mathématique par Christopher étant présenté – comme dans le roman initial – comme un « bonus », les comédiens sont déjà venus saluer une première fois.
[770] Mark Haddon, *op. cit.,* p. 31.
[771] *Id.*
[772] *Id.*
[773] *Id.*
[774] Mark Haddon, *op. cit.,* p. 84.
[775] *Ibid.*, p. 85.
[776] *Id.*

jaune et brun et refuser de toucher ce qui est jaune est brun[777] » – sont atténués. Ils deviennent même de vrais atouts[778] :

> CHRISTOPHER Il faut aussi être quelqu'un qui aimerait bien être tout seul dans un tout petit engin spatial à des milliers et des milliers de kilomètres de la surface de la terre et qui ne panique pas, et qui ne devienne pas claustrophobe, et qui ne s'ennuie pas de chez lui et qui ne devienne pas fou. Et moi j'aime vraiment bien les endroits petits surtout s'il n'y a personne d'autre avec moi.
> ED J'avais remarqué.
> SIOBHAN Quelquefois quand je veux être tout seul je vais dans le placard-séchoir, je me glisse à côté de la chaudière, je tire la porte derrière moi et je reste là à réfléchir pendant des heures et je me sens très calme[779].

Dans la mise en scène de Philippe Adrien[780], Christopher parle en étant allongé sur le ventre sur une table, les bras et les jambes dans le vide. Lorsque Siobhan lit ce qu'il a écrit à propos du placard séchoir il se met en position de fœtus sur la table – donnant ainsi à voir la position qu'il adopte dans ces cas-là. Puis il reprend la parole s'asseyant sur la table, les jambes dans le vide et le haut du corps penché en arrière. Celle-ci est à peine éclairée, ce qui donne l'impression que Christopher est effectivement en état d'apesanteur. Ed est dans la même position que Christopher mais sur un tabouret[781]. Contrairement à Christopher qui semble particulièrement à l'aise dans cette position, celle-ci est manifestement très inconfortable pour Ed. Il semble donc que ce soit moins pour lui couper la parole – comme la seule lecture du texte de l'adaptation pourrait le donner à penser – que pour mettre fin à cette posture désagréable pour lui qu'il lui dit :

---

[777] *Id.*

[778] La capsule spatiale dont rêve Christopher n'est-elle pas étonnamment proche des différents modèles de « machine de contention » que Temple Grandin a construit suite à ce qu'elle a ressenti dans baril du manège « Le Rotor » d'abord puis dans une trappe à bétail du ranch de sa tante ensuite ? « Depuis ma prime jeunesse, j'ai rêvé d'un endroit clos qui me calmerait. Je sentais aussi, même tout petite, que quel que soit l'appareil que je construirais, il me permettrait de mener des recherches dans des domaines inexplorés. Je me demandais si je ne deviendrais pas dépendante d'un tel appareil. La trappe à bétail était un projet auquel j'avais cru et que j'avais réalisé. J'apprenais à me maîtriser de l'intérieur de la trappe et à ne pas lutter contre la pression. Si j'acceptais la pression et me détendais, elle me calmait et me soulageait » (Temple Grandin, *Ma vie d'autiste* traduit de l'anglais par Virginie Schaefer, Paris, Odile Jacob, [1994], 2015, p. 142). Notons également que, dans son ouvrage *Je suis à l'Est,* Josef Schovanec mentionne lui aussi son attrait pour l'espace : « Autre souvenir analogue : mes parents, d'origine tchèque, assistaient régulièrement à des rencontres de la toute petite communauté tchèque à Paris. J'y faisais parfois des "exposés" sur ce qui m'intéressait, à savoir l'astronomie, cette grande passion à laquelle j'ai consacré tant d'année dès mes sept ou huit ans. […] Peut-être qu'un psychiatre, assistant à la scène, m'aurait offert des molécules susceptibles de m'aider face à cette psychose interstellaire. » (*Op. cit.,* p. 22).

[779] Simon Stephens, Dominique Hollier, *op. cit.,* p. 30. Pour les détails de la comparaison entre le roman et la pièce, voir dans l'annexe de ce chapitre, le tableau intitulé « l'astronaute ».

[780] À partir du minutage 00 : 30 : 50 (environ) de la captation.

[781] Ce moment de la captation est centré sur la personnage de Christopher mais pour avoir assisté à une représentation du spectacle de Philippe Adrien (le dimanche 4 octobre 2015), nous savons qu'il en est ainsi.

« Christopher, mon vieux, tu pourrais pas faire un petit break[782] ? » La mise en scène de Philippe Adrien donne ainsi subtilement à voir que le handicap est lié à une situation précise. En situation d'apesanteur c'est Ed, et non Christopher qui se retrouve en situation de handicap[783].

En plus de cette introduction et de cette conclusion dansées, Philippe Adrien insère dans sa mise en scène du texte de Simon Stephens deux autres moments chorégraphiés qui apparaissent comme deux autres tentatives de rendre compte de la perception du monde par Christopher : celui du bain de mer en vacances et celui du métro.

En ce qu'elle est dramatisée selon les mêmes modalités, la scène du souvenir de vacances[784] apparaît comme le pendant de celle de la lettre maternelle, analysée précédemment. Tandis que Christopher, assis en avant-scène, raconte un souvenir de vacances qui l'a particulièrement marqué, ce moment est rejoué au centre du plateau. Il s'agit d'une séquence typique de théâtre récit dans lequelle Christopher est narrateur :

> CHRISTOPHER Je me souviens du 20 juillet 2006. J'avais neuf ans. C'était un samedi. On était en vacances en Cornouailles. On était sur la plage dans un endroit qui s'appelle Polperro. Maman portait un short en jean et un maillot bleu rayé et elle fumait des cigarettes parfumées à la menthe. Et elle n'était pas en train de se baigner. Elle prenait un bain de soleil sur une serviette avec des rayures rouges et violettes, et elle lisait un livre de Georgette Heyer qui s'appelait Les Mystificateurs. Et ensuite elle a fini son bain de soleil et elle est entrée dans l'eau et elle a dit :
> JUDY Christopher ! Christopher ! Par ici mon chéri. Christopher ! Regarde, elle est bonne.
> CHRISTOPHER Et elle m'a dit de venir me baigner avec elle, mais je n'aimais pas me baigner parce que je n'aime pas enlever mes vêtements. Elle m'a dit de juste retrousser mon pantalon et de marcher un peu dans l'eau. Alors je l'ai fait. Et Maman a dit
> JUDY Regarde, elle est très très bonne.
> CHRISTOPHER Et elle a sauté en arrière et disparu sous l'eau et j'ai cru qu'elle s'était fait dévorer par un requin alors j'ai hurlé. Elle s'est relevée, elle est venue jusqu'à moi et elle a levé la main droite en écartant les doigts comme un éventail.

---

[782] *Ibid.,* p. 31.

[783] Cette mise en scène de la situation d'apesanteur est d'autant plus intéressante lorsque l'on sait que les athlètes sont moins à l'aise dans l'espace que sur terre. Dans le cadre de la journée d'études « Arts et espaces » organisée par le laboratoire LLA CRÉATIS, qui s'est tenue le jeudi 19 mars 2015 à l'Université Toulouse Jean Jaurès, Yves Gourinat (ISAE-SUPAERO) a évoqué le fait que, compte tenu de leur faible musculature, les personnes paraplégiques sont plus à l'aise en situation d'apesanteur que les athlètes au corps robuste.

[784] À partir du minutage 00 : 41: 55 (environ) de la captation. Soit un quart d'heure environ avant la scène de la lettre.

> JUDY Allez, Christopher, touche ma main. Allons. Arrête de hurler. Touche ma main. Ecoute-moi, Christopher. Tu peux le faire. Ça va, Christopher. Ça va. Il n'y a pas de requins en Cornouailles[785].

Au moment où Christopher commence son récit, un morceau de musique instrumentale démarre et sa mère entre depuis le fond de scène. Elle porte un maillot de bain une pièce rayé blanc et bleu et un pantalon noir. Elle est entourée de cinq comédien.ne.s habillé.e.s tout en noir. Lorsqu'ils commencent à danser, la lumière baisse : leur silhouette apparaît en contre-jour tandis qu'une image – manifestement des nuages – est projetée derrière eux. Quand la lumière remonte, des vapeurs de fumée sont apparues à leurs pieds. On les voit alors déplacer le poids de leurs corps de la gauche à la droite et ramener leur bras droit devant eux en faisant onduler leur main, puis passer ce bras au-dessus de leur tête, comme dans un mouvement de *crawl*. Puis lever leurs deux bras en l'air en soufflant fort par la bouche et les redescendre en faisant onduler les doigts de leurs deux mains. Après avoir accompli deux fois cette série de mouvements, les cinq comédien.ne.s en noir s'agitent dans tous les sens, en gardant seulement les pieds ancrés au sol, tandis que la mère de Christopher se met sur la pointe des pieds et lève les bras au ciel en ouvrant grand la bouche. Sur le moment, la musique et la narration de Christopher sont plus fortes et plus rapides. Juste après que Christopher a crié « Maman », les projecteurs qui éclairent le groupe de danseurs et danseuses s'éteignent[786] et des larsens se font entendre. Ceux-ci ne cessent que lorsque la mère de Christopher l'a rejoint en avant-scène et qu'elle lui tend la main en lui demandant de la toucher.

Dans la scène de la lettre, Judy ne se contente pas de rappeler froidement les événements qui l'ont conduite à quitter le domicile familial, mais elle est de nouveau comme submergée par les émotions qui l'ont traversée à ce moment-là. Dans la scène du souvenir, Christopher revit véritablement ce moment sous les yeux des spectateurs : au fur et à mesure du récit, il quitte sa posture de narrateur et devient acteur. À partir du moment où Judy disparaît dans les vagues, il rejoue son propre rôle. Le spectateur assiste alors au *flash back* d'une crise d'angoisse irrationnelle dont sa mère a du mal à le faire sortir, la chorégraphie traduisant la façon dont ce souvenir angoissant est gravé – ou « codé » en termes informatiques – dans la tête de Christopher. Puisqu'il la voit uniquement comme une source de danger (elle peut cacher des requins), la mer – dont les comédien.ne.s, avec leur corps et leur voix, reproduisent à la fois le mouvement et les bruits – apparaît comme une menace. Puisque l'attention de Christopher est particulièrement focalisée sur les vagues qui risquent d'entraîner sa mère au fond de l'eau tous les gestes d'ondulations sont mis en valeur. Au moment où il pense

---

[785] Simon Stephens, Dominique Hollier, *op. cit.,* p. 39–40. Pour les détails de la comparaison entre le roman et la pièce, voir dans l'annexe de ce chapitre, le tableau intitulé « le souvenir de vacances ».

[786] Tandis que s'allument ceux éclairant Ed, assis à une table en train de lire le livre que Christopher écrit.

que sa mère a bel et bien perdu pied, le spectateur ne voit plus rien dans la mesure où la peur a effacé toute image de la mémoire de Christopher. L'association du noir et des larsens rappelle en effet ce que dit Christopher du fonctionnement de son cerveau dans le roman de Mark Haddon :

> Et des fois, quand je suis dans un endroit nouveau et qu'il y a beaucoup de gens, c'est comme un ordinateur qui se plante. Il faut que je ferme les yeux, que je mette les mains sur mes oreilles et que je grogne, et c'est comme si j'appuyais sur les touches CTRL + ALT + SUPPR, que je fermais les logiciels, que j'éteignais l'ordinateur et que je le réinitialisais, et après je peux me rappeler ce que je fais et où je dois aller[787].

Ainsi, ce qui a été coupé dans l'adaptation de Simon Stephens est comme réintégré, par des moyens proprement théâtraux, dans la mise en scène de Philippe Adrien. En cherchant à traduire théâtralement le rapport au monde de Christopher, cette scène permet au spectateur d'avoir une perception interne de sa crise d'angoisse. Cependant, elle donne également à voir la réaction d'un autre personnage face à cette crise : en moins de deux minutes, il voit Judy passer du rire – lié à la joie de se baigner – aux larmes – liées à l'énervement d'avoir vu ce moment de plaisir gâché par son fils. Comme dans la scène de la lettre, Philippe Adrien ne se contente donc pas d'évoquer la difficulté de vivre avec un enfant autiste, il la donne à voir, et d'une manière telle qu'elle marque les esprits des spectateurs.

Si elle fait l'objet d'un travail similaire sur le son et sur le corps, la scène du métro londonien donne une autre vision du handicap, en ce qu'elle montre comment Christopher arrive à le surmonter. Tout se passe comme si, dans cette scène, Philippe Adrien condensait les enjeux du parcours initiatique qui conduit Christopher de Swindon à Londres – parcours dont nous avons vu que Simon Stephens a coupé nombre d'étapes. Celle-ci commence lorsque la « Guichetière information[788] » lui dit :

> Tu vois le grand escalator ? Tu vois le panneau. Il y a écrit « underground ». Tu prends la Bakerloo Line et tu descends à la station Willesden Junction, ou bien la Jubille Line jusqu'à Willesden Green. Ça va aller, mon chou[789] ?

Cette réplique est accompagnée par une cacophonie assourdissante, mêlant notamment des larsens, des sons réalistes de métro et des onomatopées

---

[787] Mark Haddon, *op. cit.,* p. 232. Notons que cette analogie entre le cerveau et un ordinateur est également présente chez Temple Grandin : « Les souvenirs passent comme un film sur le grand écran de mon esprit. » (*Op. cit.*, p. 39). Pour traduire la perception du monde du personnage principal – et narrateur – de son roman, Mark Haddon a travaillé sur la mise en page (insertion de dessins, de schémas…) et la typographie (mise en majuscules, en gras ou en italique de certains mots). Nous tâchons donc de la conserver dans les extraits cités.

[788] Selon le nom du personnage qui apparaît dans le texte de Simon Stephens. Pour les détails de la comparaison entre le roman et la pièce, voir dans l'annexe de ce chapitre, le tableau intitulé « le métro londonien ».

[789] Simon Stephens, Dominique Hollier, *op. cit.,* p. 73, au minutage 01: 29: 30 (environ) de la captation.

d'angoisse de Christopher, qui tient alors ses mains sur les oreilles et tourne sur lui-même. Cette bande son débute précisément sur le mot « underground », comme s'il cristallisait à lui-seul tous les tourments de Christopher. Tandis que le mur d'avant-scène est déplacé vers le fond de scène, cette bande son évolue. La scène de l'escalator est d'abord ponctuée par une rythmique de bruits sourds, comme les roulements d'un train, ensuite remplacée par des notes de musiques plus légères – qui reprennent le « thème musical » qui parcourt l'ensemble du spectacle – lorsque Christopher explique comment il a réussi à prendre un ticket pour Londres. Le son apparaît alors comme le reflet – ou plutôt l'écho – de l'état d'esprit de Christopher, comme une transposition scénique de son angoisse ou de son relatif apaisement. Ainsi, lorsque Christopher réplique à son père (ou plutôt au fantasme de son père[790]) qui lui propose de rentrer à la maison : « tu mens. Tu as tué Wellington. Swindon n'est plus ma maison. Ma maison c'est le 451c Chapter Road, Londres NW2 5NG », la bande son évolue de nouveau vers une musique plus angoissante tandis que le plateau est plongé dans le noir.

Lorsque celle-ci se rallume le spectateur comprend que Christopher est arrivé sur le quai du métro, endroit particulièrement inadapté pour lui qui ne supporte pas le monde et le bruit. Le plateau n'est plus éclairé dans les tons bleus mais dans les tons rouges et la musique n'est plus légère mais beaucoup plus sourde. Christopher entre par un petit espace laissé vide entre les deux pans de mur qui constituent l'unique scénographie de la pièce. Sur ces murs sont projetés des images de rames de métro, qui défilent de cour à jardin.

Dans un premier temps, Christopher reste dans cet espace restreint tout en tâchant de laisser passer les autres personnes qui le traversent et en répondant « je sais » ou « oui » à toutes les recommandations de son père[791]. Cette scène d'engorgement de passagers dans les couloirs du métro n'est pas mise en scène de manière naturaliste. Le plateau de théâtre ne cherche clairement pas à reproduire le réel de façon mimétique. Les mouvements des comédien.ne.s lorsqu'ils traversent l'espace encombré par Pierre Lefebvre et les contorsions de ce dernier pour les éviter donne une impression de ra lenti cinématographique. Par ces mouvements exagérés et non réalistes (un passager passe ainsi entre les jambes de Christopher), Philippe Adrien semble donner cette scène à voir du point de vue de Christopher, qui fait tout son possible pour que les gens, et en particulier les

[790] De la même manière que, dans certaines scènes précédemment étudiées, Christopher se remémore les conseils de Siobhan pour se calmer, dans celle-ci il s'imagine les reproches que son père pourrait lui adresser s'il était avec lui, ce qui a pour effet de l'angoisser. Tout comme Siobhan dans ces moments-là, le père de Christopher n'est ici qu'une projection imaginaire de Christopher. À cet égard notons qu'il apparaît en avant-scène alors que Christopher est en fond de scène, ce qui l'empêche de le voir et de lui parler directement.

[791] « Attention Christopher ! Reste derrière la ligne jaune. », « Il y aura beaucoup de bruit dans le métro », « Tu vas avoir très peur », « N'ai pas peur. Essaye de ne pas avoir peur. Regarde ce que font les gens. Regardent comment ils montent et descendent du métro. » (*Ibid.*, p. 75-76).

étrangers, ne le touchent pas. Pourtant, le dernier passager à entrer sur le quai (symbolisé par la rampe en avant-scène) écarte Christopher de son chemin en le soulevant. Celui-ci se retrouve donc face au quai de métro, et face au public. Un bruit strident se fait alors attendre, qui sonne comme un bruit « réaliste » de grincement de roues d'un métro qui freine en entrant en gare, mais qui pourrait aussi être entendu comme un bruit « mental » de réaction à ce contact physique non désiré. Quoiqu'il en soit, une « chorégraphie » du métro se met alors en place. Les comédien.ne.s sont d'abord groupés au centre du plateau. Sur la réplique « le métro arrive », ils se penchent en avant et regardent vers cour avant de se redresser sur « le métro s'arrête ». Quand un bruitage d'arrêt de train de gare se fait entendre ils effectuent un petit mouvement vertical, comme s'ils perdaient un instant l'équilibre à cause de cet arrêt. Sur « les portes s'ouvrent », le groupe se divise en deux, moitié à cour et moitié à jardin, laissant un couloir vide entre eux, pour laisser descendre d'imaginaires voyageurs apparemment nombreux et insistants. Ils font ensuite quelques pas, comme s'ils avaient réussi à entrer dans la rame, puis s'arrêtent. La réplique « le métro repart » est accompagnée d'une sonnerie d'alerte. Les comédien.ne.s sont entraîné.e.s vers jardin. Ils dessinent un arc de cercle et se regroupent au milieu. La « chorégraphie » recommence alors quatre fois.

Il ne s'agit pas d'un moment de danse à proprement parler mais plutôt d'une certaine stylisation de mouvements quotidiens, pouvant être interprétée comme la vision que Christopher en a. Incité par les remarques de son père qui l'invite à « compte[r] les métros. Calcule[r]. Chope[r] le rythme[792] », Christopher perçoit schématiquement des actions qui sont en réalité plus complexes et tente de s'insérer dans ce schéma. Pour les deux premières rames qui entrent en gare, c'est son père qui annonce « le métro arrive. Le métro s'arrête. Les portes s'ouvrent. Le métro repart. Silence. » Pour la première rame, il reste en fond de scène, en position d'observateur. Pour la seconde, il reproduit timidement certains mouvements et, après l'ouverture des portes, il fait un petit pas en avant mais recule aussitôt, manifestement impressionné par le flux des voyageurs imaginaires arrivant dans le couloir. Lorsque la troisième rame entre en gare, Christopher prend en charge l'énumération des différentes étapes à suivre. Après l'ouverture des portes, il tente franchement de se frayer un chemin. Le ralenti de sa marche lorsqu'il est proche de l'avant-scène puis l'accélération de celle-ci lorsqu'il recule vers l'arrière scène montre qu'il s'est apparemment fait aspirer par le flot des voyageurs. Malgré son observation minutieuse de la situation, il n'arrive pas à s'y faire une place. Sans doute est-ce à la fois parce qu'il a été chahuté par les autres voyageurs et parce que son schéma d'appréhension du réel ne fonctionne pas que Christopher perd l'équilibre et est obligé de se tenir au mur tandis que la quatrième rame entre en gare. Lorsque les portes s'ouvrent, il ne sait pas quelle technique adopter pour se frayer un chemin. Un bruit de « rembobinage » se fait entendre tandis qu'il fait quasiment du surplace avant

[792] *Ibid.*, p. 76.

d'être rejeté en arrière. Tout vacille sur ses bases. Pour la cinquième rame, alors que Christopher est très en avant-scène, il se fait pousser à droite et à gauche par les voyageurs assemblés sur le quai. Chaque contact physique est ponctué par une respiration sonore. Christopher finit à terre.

Ainsi, cette scène du métro londonien apparaît comme le pendant de la scène du souvenir, en ce que Philippe Adrien essaie de traduire théâtralement la perception du monde que Christopher décrit dans son livre et à laquelle le lecteur du roman de Mark Haddon – contrairement à celui de l'adaptation de Simon Stephens - peut avoir accès. Philippe Adrien tente de mettre le spectateur à la place de Christopher, rétablissant ainsi le décentrement mis en place par le roman. Les bruits stridents diffusés à un volume sonore élevé renvoient ainsi à une expérience subjective de la gare où « c'était comme si tous les panneaux [lui] hurlaient dans la tête [793]». Le parti pris de laisser peu de place au silence mais au contraire de diffuser de nombreuses ambiances sonores apparaît comme un autre moyen de traduire théâtralement l'expérience intime des situations d'angoisse de Christopher, qui explique par exemple que lorsqu'il est « allé à la boutique qui disait information. [Il] sentai[t] [s]on cœur battre très fort et [il] entendai[t] dans [s]es oreilles un bruit qui ressemblait à celui de la mer[794]. »

D'un point de vue extérieur, pour la plupart des gens, prendre le métro est une action tout à fait anodine et banale. Du point de vue interne de Christopher, c'est un vrai combat à mener. Au plateau, compte tenu des obstacles visuels et sonores introduits par Philippe Adrien dans sa mise en scène, le personnage de Christopher a du mal à évoluer dans l'espace scénique. Dans la société, les personnes dites autistes, qui n'ont pourtant pas d'incapacités motrices, ont du mal à se déplacer dans l'espace public. Compte tenu de cette forte stimulation des sens, les spectateurs de la proposition de Philippe Adrien pourraient peut-être éprouver plus concrètement le rapport au monde d'une personne autiste[795] que les lecteurs du roman de Mark Haddon.

Puisque, au cours du spectacle de Philippe Adrien, le « handicap » de Christopher apparaît comme avant tout lié à une situation précise, la fin de celui-ci laisse entendre que le fait de pouvoir le « surmonter » n'est pas du seul ressort de Christopher mais également de celui de ceux qui l'entourent. Alors que le roman de Mark Haddon s'achève sur une affirmation (« Et ça, ça veut dire que je

[793] Mark Haddon, *op. cit.,* p. 246.
[794] *Ibid.*, p. 272.
[795] Pour Temple Grandin, la principale caractéristique de la plupart des personnes autistes, à la source d'une grande souffrance, est de ne pas réussir à gérer l'état de sursensibilité sensorielle : « la stimulation tactile, pour moi et pour de nombreux enfants autistes, est une épreuve dont on ne sort jamais gagnant. Notre corps crie son envie de contact humain, mais au moment où il se produit, nous reculons de douleur et de confusion » (*op. cit.*, p. 56).

peux tout faire »[796]) la pièce se termine sur une série de trois questions qui restent sans réponse : « Est-ce que ça veut dire que je peux faire tout ce que je veux, vous croyez ? Est-ce que ça veut dire que je peux faire tout ce que je veux, Siobhan ? Est-ce que ça veut dire que je peux faire tout ce que je veux ?[797] ». La 1ère est adressée à tous les personnages réunis autour de Christopher à ce moment-là, la 2ème à Siobhan et la 3ème aux spectateurs. Cette adresse directe au public avant le noir (presque[798]) final invite à prendre conscience du fait que nous avons nous-mêmes un rôle un jouer pour que les personnes autistes comme Christopher ne soient pas en situation de handicap dans les rapports interpersonnels que nous pouvons entretenir avec eux et dans la vie sociale en général.

2.1.5. Conclusion

Sorti en 1988 aux États-Unis et l'année suivante en France, *Rain Man* est un des premiers films à aborder la question de l'autisme[799] et a notamment été recompensé par quatre Oscar[800], deux Golden Globe[801] et un Ours d'Or au Festival de Berlin. Il constitue donc une référence majeure en termes de représentation du handicap mental, à laquelle le roman de Mark Haddon ne peut manquer d'être comparé.

Dans le film de Barry Levinson, le personnage de Raymond Babbit, interprété par Dustin Hoffman est d'emblée (quelques minutes seulement après sa première apparition à l'écran) clairement identifié comme autiste, comme en témoigne le dialogue entre le responsable de l'institution dans laquelle il est placé depuis près de quarante ans et celui qui vient de découvrir qu'il est son frère :

CHARLIE BABBIT Il est fou ? Un malade mental ?
DR BRUNER Pas vraiment.
CHARLIE BABBIT Il est ici !
DR BRUNER C'est un savant autiste.
CHARLIE BABBIT C'est quoi ?

---

[796] « Je sais que j'y arriverai parce que je suis allé tout seul à Londres, que j'ai résolu le mystère de Qui a tué Wellington ?, que j'ai retrouvé ma mère, que j'ai été drôlement courageux et que j'ai écrit un livre. Et ça, ça veut dire que je peux tout faire. » (Mark Haddon, *op. cit.,* p. 342).
[797] Simon Stephens, Dominique Hollier, *op. cit.,* p. 107.
[798] Puisque Christopher revient pour expliquer son problème de mathématiques.
[799] Parmi les productions cinématographiques antérieures à 1988 et abordant la question de l'autisme, citons *Un enfant attend* (*A child is waiting*), réalisé par John Cassavetes, sorti en 1963 aux États-Unis et en 1979 en France et *Son-Rise: A Miracle of Love*, téléfilm américain réalisé par Glenn Jordan en 1979. Contrairement à *Rain Man,* ces deux films mettent en scène non pas un adulte mais un enfant autiste et insistent sur la réaction des parents face à la situation.
[800] Ceux du meilleur film, du meilleur réalisateur (Barry Levinson), du meilleur scénario original (Ronald Bass et Barry Morrow) et du meilleur acteur (Dustin Hoffman).
[801] Celui du meilleur film dramatique et celui du meilleur acteur dans un film dramatique pour Dustin Hoffman.

> DR BRUNER Avant, on les appelait des idiots savants. Ils ont des défaillances et des aptitudes.
> CHARLIE BABBIT Il est arriéré.
> DR BRUNER Autistique. Surdoué.
> CHARLIE BABBIT Autrement dit ?
> DR BRUNER Son handicap dérègle le processus du système sensoriel.
> CHARLIE BABBIT Je ne comprends rien à ce que vous dites.
> DR BRUNER Raymond a du mal à communiquer. Il ne peut ni s'exprimer, ni comprendre ses propres émotions. Raymond est constamment en danger. La routine, les rites… Ce sont ses seules protections.
> CHARLIE BABBIT Des rites. Ça, c'est pas mal.
> DR BRUNER C'est sa façon d'agir, de dormir, de manger, d'aller aux toilettes, tout. Tout changement à sa routine le terrifie[802].

La façon dont Raymond Babbit agit et réagit dans la suite du film n'est pas sans rappeler les spécificités comportementales que Christopher Boone évoque dans le livre qu'il écrit, et que Philippe Adrien donne à voir dans son spectacle. Ainsi, au chapitre 73 de son roman, Christopher explique « ne pas aimer qu'on [l]e touche[803] ». C'est également ce que Vern, l'infirmier qui s'occupe de Raymond, explique à Charlie et Suzanne lorsqu'ils le rencontrent pour la première fois[804]. Dans les deux cas, ce refus du contact humain fait souffrir les autres personnages (après des années de séparation, Judith Bonne et Charlie Babbit voudraient respectivement serrer leur fils et leur frère dans leurs bras[805]), et conduit à la mise en place de gestes de substitution (se toucher doigts contre doigts pour Christopher et tête contre tête pour Raymond[806]). Dans ce même chapitre, dans lequel Christopher établit la liste de ses « problèmes comportementaux, est mentionné le fait de « crier quand [il est] fâché ou déconcerté[807] ». Tout comme le spectacle de Philippe Adrien, le film de Barry Levinston met en scène un certain nombre de moments de crise : lorsque Charlie essaie de contraindre Raymond à prendre l'avion, celui-ci se met à hurler dans l'aéroport en se frappant fortement la tête[808]. Dans les deux cas, ces scènes donnant à voir l'inaptitude sociale des personnages sont néanmoins

---

[802] Selon les sous-titres français du DVD en notre possession (du minutage 00 :19. 20 au minutage 00 : 20 : 15).
[803] Mark Haddon, *op. cit.,* p. 88.
[804] « SUZANNE Quand je l'ai touché, il a reculé ! / VERN Il ne m'a jamais touché. Nul n'est aussi proche de lui que moi. Je le connais depuis neuf ans. Si je quittais la ville demain, il ne s'en apercevrait pas. Les gens ne sont pas sa priorité. » (sous-titres français du film, à la vingt-troisième minute environ).
[805] Après avoir appris à son frère des rudiments de danse, Charlie voudrait le serrer dans ses bras, mais celui-ci échappe à son étreinte en criant. Charlie en éprouve manifestement de la peine : « I just wanted to give you a hug » (maladroitement traduit en français par « je voulais juste t'embrasser ») soupire-t-t-il (minutage 1 : 37 : 30 environ).
[806] Alors qu'ils sont laissés seul dans le bureau du docteur Morrison (chargé de donner son avis sur ce qui serait le mieux pour Raymond entre vivre avec Charlie ou retourner dans son institution) Raymond, après avoir annoncé à son frère, assis à côté de lui, qu'il le considère comme son « pote », vient coller son front au sien (minutage 02 : 00 : 10 environ).
[807] Mark Haddon, *op. cit.,* p. 88.
[808] À la quarante-quatrième minute du film environ.

contrebalancées par celles centrées sur leurs incroyables facultés intellectuelles, et particulièrement dans le domaine des mathématiques [809]. Les « spécificités autistiques » de Christopher ou de Raymond peuvent également donner lieu à des scènes comiques. Le fait que les deux personnages prennent tout au pied de la lettre, donne ainsi lieu à des quiproquos verbaux[810] ou situationnels : lorsque le panneau de signalisation passe de « Walk » à « Don't walk » alors qu'il n'a pas fini de traverser, Raymond s'immobilise au milieu de la route, ce qui ne manque pas de provoquer la colère des automobilistes qui menacent de l'écraser[811]. Inutile de les multiplier, ces exemples suffisent à montrer que le roman de Mark Haddon, dans ce qu'il décrit, et le spectacle de Philippe Adrien, dans ce qu'il donne à voir, ne bouleversent pas les représentations de l'autisme en en proposant de nouvelles images. Ils ne renouvellent pas non plus la fonction dramatique que peut avoir un tel personnage. Le voyage de Christopher Boone – de Swindon à Londres – rappelle étrangement celui effectué par Raymond Babbit, de Cincinnati et Los Angeles. Dans les deux cas, un personnage identifié comme autiste quitte son

---

[809] Contrairement à la mise en scène de Philippe Adrien dans lesquels les aptitudes mathématiques du personnage de Christopher sont spécifiquement mises en scène à la fin du spectacle, dans le film de Barry Levinson la scène au cours de laquelle celles de Raymond Babbit sont dévoilées s'insère dans une séquence particulièrement intéressante sur la question du stigmate et sur la distinction entre aptitudes intellectuelles et intelligence sociale. « INFIRMIERE, *lisant le formulaire rempli par Charlie Babbit* Il est artistique ? / CHARLIE BABBIT Il est autistique. / INFIRMIERE : Je ne connais pas ce terme-là. Quel est son problème ? / CHARLIE il vit dans son monde à lui. / INFIRMIERE : Je suis désolée. Mais qu'est-ce qui ne va pas ? / [...] CHARLIE Je ne suis pas psychiatre, mais je sais que son cerveau ne fonctionne pas comme les autres. / [...] PSYCHIATRE [...] Par curiosité, a-t-il un don spécial ? / CHARLIE Il a une excellente mémoire. Il additionne les cure-dents. Une boite a été renversée et il les a comptés en une seconde. / PSYCHIATRE Raymond, vous êtes bon mathématicien ? / RAYMOND BABBIT Ouais / PSYCHIATRE Je vais tenter une chose. [...] Ray, on fait une expérience ? [...] combien font 312 multipliés par 123 ? / RAYMOND 38 376 / PSYCHIATRE Exact / CHARLIE Quoi ? / PSYCHIATRE Il a raison. Ray, combien font 4343 multipliés par 1234 ? / RAYMOND 5 359 262 / CHARLIE C'est un génie. / PSYCHIATRE Un vrai. / CHARLIE C'est un génie / PSYCHIATRE Savez-vous quelle est la racine carrée de 2130 ? / RAYMOND : 46, 1519 2304. / CHARLIE Incroyable. Il devrait travailler pour la NASA. / PSYCHIATRE Si vous aviez un dollar, et que vous dépensier 50 cents, il vous resterait combien ? / RAYMOND environ 70. / CHARLIE tant pis pour la NASA. / [...] PSYCHIATRE Combien coûte une barre de chocolat ? / RAYMOND Environ 100 dollars. / PSYCHIATRE 100 dollars ? Combien coûte une voiture compacte ? / RAYMOND 100 dollars ? / PSYCHIATRE Son état mental est excellent. Son cerveau marche parfaitement. La plupart des autistes ne peuvent ni parler ni communiquer. Savez-vous ce que signifie autistique ? / RAYMOND Ouais. / PSYCHIATRE Vous connaissez ce mot ? / RAYMOND Ouais / PSYCHIATRE Êtes-vous autistique ? / RAYMOND Je ne pense pas. Certes pas. (du minutage 00 : 57 : 45 au minutage 1 : 00 : 57, environ).

[810] « Le mot métaphore signifie porter quelque chose d'un endroit à un autre et c'est quand on décrit quelque chose en utilisant un mot qui désigne quelque chose d'autre [...] Mais je trouve que ça devrait s'appeler un mensonge parce que les cordes ne tombent pas du ciel et les gens n'ont pas de cadavres dans leurs placards. Et quand j'essaye de me représenter la phrase dans ma tête ça m'embrouille parce que imaginer une personne avec quelqu'un dans son nez ça n'a rien à voir avec ne pas aimer quelqu'un et alors on oublie de quoi les gens parlaient. » (Simon Stephens, Dominique Hollier, *op. cit.* p. 13).

[811] Du minutage 00 : 56 : 05 au minutage 00 : 57 : 17, environ. Dans la suite du film, Charlie emploiera l'expression « Don't Walk » pour faire comprendre à son frère qu'il ne doit pas quitter l'endroit où il le laisse seul un moment. Il se sert donc de cet incident pour instaurer un mode spécifique de communication avec lui.

environnement familier et la situation de handicap dans laquelle il se retrouve sert au déroulement de l'intrigue.

C'est dans le point de vue adopté que ce roman puis ce spectacle modifient les représentations de l'autisme. Alors que Mark Haddon adopte un principe de focalisation interne et que Philippe Adrien cherche – par un travail musical et corporel – à traduire au plateau la perception du monde de Christopher, aucun plan de *Rain Man* n'est explicitement filmé en caméra subjective, à travers le regard de Raymond Babbit[812]. C'est finalement moins l'histoire de Raymond que celle de Charlie que raconte le film de Barry Levinson, dont le titre n'est pas anodin. « *Rain Man* » est une déformation du prénom « Raymond », opérée non par Raymond lui-même mais par son frère Charlie. C'est le surnom qu'il lui donnait quand il était petit et qu'ils vivaient ensemble, avant qu'à l'âge de 18 ans Raymond ne soit envoyé dans une institution spécialisée pour éviter qu'il ne fasse, malgré lui, du mal à son petit frère de trois ans. *Rain Man* raconte l'histoire d'un homme qui découvre qu'il a un frère autiste, avec qui il passe six jours desquels il sort transformé. Tout se passe comme si c'était véritablement l'autisme de son frère qui faisait de lui un autre homme. Grâce aux incroyables capacités mémorielles de Raymond, spécialement en ce qui concerne les chiffres, Charlie gagne au Casino de quoi rembourser ses dettes. Face à quelqu'un qui n'arrive pas du tout à communiquer ses émotions, Charlie se met exprimer les siennes.

Contrairement au film de Barry Levinson, c'est bien l'histoire de Christopher Boone que raconte le spectacle de Philippe Adrien. Dans sa mise en scène du *Bizarre Incident du chien pendant la nuit,* il ne se contente pas de donner à voir les actions et les réactions d'un personnage autiste et de ceux qui l'entourent, mais tente de traduire au plateau la perception « autistique » du monde de Christopher Boone. En insérant des moments de « créations scéniques » dans « l'adaptation dramatisation » de Simon Stephens, Philippe Adrien repose la question du « partage du sensible », entendu comme « ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, […] qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, […] les propriétés des espaces et les possibles du temps[813] ». C'est par les voies de l'image, du corps et du son que Philippe Adrien redonne voix au personnage de Christopher Boone, et avec lui aux pouvoirs du plateau dans son dialogue avec la matière romanesque, aux ressources de l'imaginaire dans sa relation au réel. Il s'empare de la possibilité, laissée ouverte dans la pièce de Simon Stephens, d'un rééquilibrage dialogique des rapports de force entre les différents éléments (texte, image, corps) qui composent une œuvre scénique.

---

[812] Quand la caméra cesse d'être externe pour adopter le point de vue d'un personnage (séquence de paysages qui défilent lors des trajets en voiture, séquence de l'arrivée à Las Vegas avec une focalisation sur certains détails), il est plus vraisemblable qu'il s'agisse de celui de Charlie que de celui de Raymond, qui se trouve pourtant juste à côté de lui.

[813] Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 14.

2.2. *RENDEZ-VOUS GARE DE L'EST* : DISCOURS DE LA BIPOLARITE ET THEATRE DOCUMENTAIRE

> J'avais décidé d'enregistrer une jeune femme souffrant de maniaco-dépression. Au départ, le sujet qui m'intéressait ce n'était pas tant elle que sa maladie. Mais au fur et à mesure de nos « rendez-vous », en retranscrivant méticuleusement ses mots je me suis rendu compte que le sujet c'était bien elle et non sa maladie. L'orientation de nos conversations est alors devenue plus large, il ne s'agissait plus seulement de médicaments, d'hôpitaux… nous parlions de quotidien, d'amour, de travail, bien sûr la maladie n'était jamais loin mais elle apparaissait comme en arrière-plan. Il ne s'agissait plus de dresser le portrait d'une malade mais le portrait d'une femme vivant avec une maladie.
> Guillaume Vincent, dossier de diffusion du spectacle.

2.2.1. Introduction

En ce qu'il s'éloigne du paradigme médical et réputé objectif du handicap pour en proposer une vision subjective, *via* un récit à la première personne, *Rendez-vous gare de l'Est* s'inscrit dans la lignée du *Bizarre Incident du chien pendant la nuit*. Si, tout comme le comédien qui joue le rôle de Christopher Boone dans le spectacle de Philippe Adrien, la comédienne principale de celui Guillaume Vincent est considérée comme valide, le matériau de base de ce spectacle n'est cependant pas fictionnel. Cette modalité spécifique de représentation du handicap en donne une vision particulière en même temps qu'elle pose au théâtre des questions précises.

Entre septembre 2007 et février 2008, Guillaume Vincent a mené des entretiens avec une jeune femme bipolaire[814] qu'il connaissait depuis longtemps, à qui il donnait rendez-vous dans un café proche de la gare de l'Est, à Paris. Lors de rencontres suivant les représentations de ce qui est devenu *Rendez-vous gare de*

[814] En 1980, le DSM III (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* publié par l'*Amercian Psychiatric Association*) exclut tous les termes de provenance psychanalytique. Le concept de « psychose maniaco-dépressive » (PMD) ou « maladie maniaco-dépressive » (MMD) est alors remplacé par celui de « trouble bipolaire » ou « bipolarité ». Le mot « maniaco-dépression » reste toutefois employé dans le langage courant.

l'Est[815] – spectacle qui inscrit dans son titre une allusion à son processus de création, Guillaume Vincent insiste sur le fait que s'il connaissait le point de départ de sa démarche (son envie d'en savoir plus sur la maladie qui a contribué à l'éloigner d'une personne dont il était autrefois très proche), il en ignorait la finalité (il ne pensait pas *a priori* en faire un spectacle). Cependant, après chaque rendez-vous, il retranscrivait l'intégralité de l'entretien enregistré, en conservant scrupuleusement les traces du langage parlé c'est-à-dire sans gommer les redondances, les lapsus, les balbutiements et autres hésitations. Comme l'a noté Manon Worms lors de sa communication à la Journée d'Études « Engager l'histoire pour l'Histoire : quelle place pour l'artiste dans le théâtre documentaire[816] ? », c'est au fur et mesure de cette activité de retranscription, « à l'épreuve de la matière réelle dégagée par les conversations avec cette femme que le travail d'écriture lui est apparu ». Il entreprend alors de faire un montage de ces entretiens, qu'il confiera à la comédienne Émilie Incerti Formentini dans le cadre d'un spectacle créé novembre 2012 à la Comédie de Reims. « C'est aussi le désir que j'avais de travailler avec l'actrice Émilie Incerti Formentini sur une matière aussi singulière qui m'a poussé à passer de l'écriture à la scène », déclare-t-il dans le dossier de diffusion du spectacle[817]. Seule en scène, assise sur une chaise face au public, elle prend en charge un quasi monologue tandis que les lumières de la salle restent faiblement allumées. En octobre 2015, le texte de la pièce est publié chez Les Solitaires Intempestifs[818].

« Il est pour nous très intéressant de noter que tout s'est fait en plusieurs temps : d'abord, la possibilité entrevue d'un geste d'auteur, d'écriture, venant doubler le travail de retranscription des entretiens et découlant de ce travail ; puis dans un deuxième temps, la possibilité d'un geste de mise en scène[819] », souligne encore Manon Worms. C'est l'ensemble de ce processus de création que ce chapitre propose d'analyser. Composé de cinq parties, il s'attache à définir le

[815] Je pense ici à la rencontre avec Guillaume Vincent organisée par Anne-Françoise Benhamou à l'École Normale Supérieure en janvier 2013, dans le cadre de son séminaire « l'atelier du spectateur » et au bord plateau qui a suivi la représentation du 21 novembre 2015 à la Ferme du Buisson.

[816] Co-organisée par Culture Commune, scène nationale du Bassin Minier, et l'Université d'Artois (Laboratoire Textes et Cultures EA 4028) sous la responsabilité de Françoise Heulot-Petit et Pierre Rogez, cette Journée d'Étude s'est tenue à la Fabrique Théâtrale de Loos-en-Gohelle, Base 11/9, le jeudi 8 décembre 2016. La communication de Manon Worms était intitulée « *Rendez-vous gare de l'Est* : l'artiste et le public au cœur du document humain. Vers de nouvelles figures sensibles d'auteur, d'acteur et de spectateur du théâtre documentaire ».

[817] Guillaume Vincent, dossier de diffusion du spectacle p. 5.

[818] Guillaume Vincent, *Rendez-vous gare de l'Est,* Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015. Notons qu'alors que le feuillet distribué à Émilie Incerti Formentini au début des répétitions faisait environ cent-cinquante pages, le texte publié sept ans après n'en fait plus qu'une soixantaine.

[819] « *Rendez-vous gare de l'Est* : l'artiste et le public au cœur du document humain. Vers de nouvelles figures sensibles d'auteur, d'acteur et de spectateur du théâtre documentaire », communication à la Jounée d'Étude « Engager l'histoire pour l'Histoire : quelle place pour l'artiste dans le théâtre documentaire ? », texte gracieusement mis à notre disposition par l'auteur.

régime de théâtralité adoptée par Guillaume Vincent, qui rend audible la parole d'une personne bipolaire. La première partie montre qu'en donnant voix à une parole individuelle et subjective Guillaume Vincent propose un spectacle qui ré-interroge la fonction et les enjeux du théâtre documentaire. Les deux suivantes étudient comment le montage du texte, d'une part, et le dispositif théâtral, de l'autre, créent une proximité avec les spectateurs qui se sentent alors concernés par les propos tenus. Et ce d'autant plus que, comme le souligne la quatrième partie, dans *Rendez-vous gare de l'Est*, la bipolarité ne se manifeste pas par des (ré)actions spectaculaires mais par l'évolution, au fil du spectacle, de la posture énonciative adoptée par la comédienne. La cinquième partie propose enfin de comparer *Rendez-vous gare de l'Est* avec une pièce qui fait figure de référence dans le champ du théâtre contemporain, qui semble proche par son thème mais aux antipodes par la forme : *4.48 Psychose*. Les moyens mis en œuvre par Sarah Kane pour théâtraliser l'expérience intime du trouble psychique sont-il radicalement différents de ceux mobilisés par Guillaume Vincent ?

2.2.2. Une pièce de théâtre documentaire ?

« Une femme d'environ trente ans évoque sa vie, son mari, son travail, et ses allers-retours à l'hôpital psychiatrique… elle aimerait partager son expérience, elle est maniaco-dépressive. *Rendez-vous gare de l'Est* est le récit *quasi documentaire* de 6 mois de sa vie », telles sont les premières lignes du dossier de diffusion du spectacle. Dans la sous-partie « le texte », Guillaume Vincent explique : « Pour *La nuit tombe*, j'ai travaillé comme un scénariste, pour *Rendez-vous gare de l'Est*, j'ai joué au *documentariste*[820]. ». Quelques pages plus loin, la dramaturge Marion Stoufflet parle du spectacle « sans invoquer le *documentaire*, même si c'est d'abord de cela qu'il s'agit, et que ça [lui] tient à cœur[821] ». Lors des premières dates parisiennes, au théâtre des Bouffes du Nord, *Rendez-vous gare de l'Est* a été décrit comme un spectacle qui « tient de la confession tout autant que du *théâtre documentaire*[822] ». Dans la communication autour de la proposition artistique de Guillaume Vincent, la référence au « théâtre documentaire » est sans cesse mobilisée. À quelle définition du théâtre documentaire est-il implicitement fait référence pour que cette dénomination ne puisse pas totalement s'appliquer à *Rendez-vous gare de l'Est* ?

Dans un premier temps, le théâtre documentaire semble renvoyer à un « renoncement à la fiction et une volonté de capturer le réel[823] ». À peine posée, cette définition minimale laisse pourtant voir ses limites : nombreux sont les

[820] Guillaume Vincent, dossier de diffusion du spectacle, p. 4. Nous soulignons.
[821] Marion Stoufflet, dossier de diffusion du spectacle, p. 6. Nous soulignons.
[822] http://www.bouffesdunord.com/fr/saison/500d78eba5063/rendez-vous-gare-de-lest. Nous soulignons.
[823] Lucie Kempf, Tania Moguilvskaia (dir.), *Le théâtre néo-documentaire résurgence ou réinvention ?,* Nancy, Presse Universitaires de Lorraine, 2013, Avant-propos, p. 9.

auteurs qui revendiquent explicitement de partir du réel pour composer des œuvres qu'ils ne qualifient pourtant pas de documentaires. On pense ainsi au roman naturaliste et à la formule stendhalienne de « miroir que l'on promène le long d'un chemin[824] ». Le documentaire renverrait non pas au fait d'user du réel pour composer une œuvre mais au fait d'insérer une « matière réelle », un document, au sein de l'œuvre en question. Cependant cela revient à poser l'association du documentaire au document, ce qui ferait des *freak shows* qui exhibaient des *freaks* naturels (affligés d'une véritable malformation[825]) des « documentaires ». Définir le théâtre documentaire par l'insertion d'un « document » dans l'œuvre s'avère donc insuffisant. Chercher à définir le théâtre documentaire amène à s'interroger sur le rapport au réel qu'entretiennent certaines formes spectaculaires. Il existerait différents types de théâtre documentaires, aux enjeux dramaturgiques variés, déterminés par la nature des documents utilisés (documents historiques, officiels, scientifiques, politiques, à caractère public ; documents subjectifs, à caractère privé) et leurs modalités de présence sur scène (par qui sont-ils pris en charge ? quelle est leur place – dramaturgique et scénographique – dans l'économie générale du spectacle ? comment s'articulent-ils entre eux et/ou à d'autres type de discours ?).

Chez Piscator et chez Weiss – qui sont les premiers à se revendiquer du théâtre documentaire, au XXe siècle – la fable fictionnelle était remplacée par « l'enquête, la collecte et la mise en forme de documents d'archives[826] ». Ces derniers étaient découpés et collés afin d'être « agencés de manière à contester l'idéologie dominante au profit de la "vérité" des processus historiques[827] ». Ce théâtre documentaire dit « épique » est entièrement sous-tendu par le positionnement politique de ses inventeurs : une vision marxiste des rapports sociaux. Face à ce que Béatrice Hamidi-Kim nomme « un théâtre documentaire de dénonciation de la réalité », émerge, depuis le début du XXIe siècle, un nouveau type de théâtre documentaire, « qui entend donner à voir et à sentir des éclats d'une entité nouvelle : le réel[828] ». Le travail de Lars Norén et de Joël

[824] En exergue du chapitre XIII de son roman *Le Rouge et le Noir*, Stendhal place une formule qu'il attribue à Saint-Réal : « le roman : un miroir que l'on promène le long d'un chemin ».
[825] Sur la distinction entre *freaks* naturels, artificiels et factices, nous renvoyons le lecteur au deuxième chapitre de la première partie de ce travail.
[826] Lucie Kempf, Tania Moguilvskaia (dir.), *op. cit.,* Introduction p. 11-12.
[827] *Id.*
[828] Béatrice Hamidi-Kim, « Présenter des éclats du réel, dénoncer la réalité : de l'opposition entre deux théâtres documentaires aujourd'hui (*Rwanda 94* et Rimini Protokoll) » dans Lucie Kempf, Tania Moguilvskaia (dir), *op. cit.,* p. 45-59. Béatrice Hamidi-Kim considère que les spectacles *Rwanda 94* (création Groupov, Jacques Delcuvellerie) et *Requiem pour Srebrenica* (créé par Olivier Py, avec l'historien Philippe Gilbert) appartiennent à cette « première lignée [qui] se situe dans la filiation du TD qu'on peut considérer comme historique, à la fois au sens où il entendait faire œuvre d'histoire et où il a fait date et vaut aujourd'hui comme modèle ou contre-modèle » (p. 46) tandis que *11 septembre 2001* de Michel Vinaver, *Cargo Sofia, Radio Muezzin* et *Airport Kids* (création Stephan Kaegi/Rimini Protokoll) se rattachent à la « seconde lignée [qui] s'inscrit […] en rupture » (*id.*).

Pommerat s'inscrit dans ce courant. La pièce *7.3* est née de la rencontre entre Lars Norén et trois détenus de la prison de Tidaholm tandis que *Froid* est basée sur un fait-divers tragique (l'assassinat, par des skinheads, d'un lycéen issu d'un milieu aisé, le dernier jour de l'année scolaire 2002). *Cet Enfant* et *La Grande et fabuleuse histoire de commerce* ont quant à elles été écrites par Joël Pommerat à partir d'entretiens menés avec des femmes d'un quartier populaire de Caen pour la première et avec des vendeurs pour la deuxième. Pour qualifier les dramaturgies de ces deux auteurs et metteurs en scène contemporains, Marion Boudier parle de théâtre « presque documentaire », empruntant l'expression au photographe Jeff Wall[829]. Né en 1946 à Vancouver et ayant commencé son œuvre dans les années 1970, Jeff Wall est connu pour avoir renouvelé la photographie documentaire, aussi bien sur le fond que sur la forme. Il a en effet cherché à représenter la vie moderne *via* des photographies s'inspirant de grandes œuvres classiques[830], qu'il montait ensuite sur des caissons lumineux muraux semblables à ceux utilisés pour les panneaux publicitaires. Il attendait de cette démarche qu'elle amène le spectateur à remettre en cause et à modifier sa perception de la réalité. C'est dans « l'entre-deux ambigu situé entre l'image mise en scène, reconstruite, et l'image documentaire, extraite du réel[831] » qu'il affirme la spécificité de sa démarche esthétique.

Le type de « document » auquel Guillaume Vincent a recours et la façon dont il s'en sert pour écrire sa pièce tendent à inscrire *Rendez-vous gare de l'Est* du côté du théâtre documentaire de type « éclat du réel ». Le point commun entre *7.3, Froids*, *Cet enfant* et *La grande et fabuleuse histoire de commerce* et *Rendez-vous gare de l'Est* est d'être des pièces « engagées dans la représentation de phénomènes sociaux[832] » dont l'écriture repose sur des « documents » entendus comme des « éléments qui dans le texte théâtral (textuel ou scénique) peuvent être qualifiés de référentiels[833] ». Alors que Piscator et Weiss faisaient majoritairement appel au découpage et au collage de divers matériaux, Guillaume Vincent recourt exclusivement à la parole d'une seule personne – à un témoignage ou *verbatim*[834] – et opère seulement « un montage au niveau moléculaire[835] » puisque, pour écrire sa pièce, il a coupé et ré-agencé les entretiens initiaux.

---

[829] Marion Boudier, « Un théâtre "presque documentaire" » ? Influences et imitations documentaires chez Lars Norén et Joël Pommerat » dans Lucie Kempf, Tania Moguilvskaia (dir), *op. cit.,* p. 130-131.
[830] Sa première photographie célèbre *La Chambre détruite* s'inspire ainsi de *La Mort de Sardanapale* de Delacroix.
[831] Marion Boudier, *op. cit.,* p. 129.
[832] *Id.*
[833] Jean-Marie Piemme, *Usages du document*, dans *Études théâtrales*, Louvain-la-Neuve, 2011, N°50, p. 9, cité par Marion Boudier, *op. cit.,* p. 128.
[834] Dans *L'Instruction,* Peter Weiss fait appel à une forme de *verbatim* qui n'est cependant pas du même ordre que celui de *Rendez-vous gare de l'Est. L'instruction* est la restitution, sans ajout d'autres matériaux, du procès de hauts dirigeants nazis à Francfort. Il ne s'agit donc pas d'un récit de vie privé mais d'un témoignage public.
[835] Marion Boudier, *op. cit.,* p. 130-132.

> Vous avez fait un travail de montage, comme on peut le faire au cinéma ?
> J'ai coupé, ré-agencé la parole. La chronologie est globalement respectée mais j'ai pris des libertés. Par exemple, mettre un extrait de l'entretien du 10 octobre avant celui du 5 octobre. Dans le cinéma documentaire, il y a un rapport au faux réel : qui existe de manière presque ontologique : dans Nanouk l'Esquimau [un des premiers long-métrages documentaires, réalisé par Robert Flaherty en 1922], on voit des choses qui ne correspondent pas à la réalité – notamment la manière dont on tue les phoques. Il ne s'agit pas de mensonge, mais il y a une prise de distance par rapport à la réalité. Un point de vue. Quand m'est venue l'idée de modifier l'ordre d'entrée dans la parole, j'ai eu l'intuition du spectacle que ça pouvait donner[836].

Pour Guillaume Vincent, la reproduction de la réalité devient création artistique à partir du moment où un point de vue sur le réel est affirmé et assumé. Lors du bord de scène organisé à l'issue de la représentation du 21 novembre 2015 à la Ferme du Buisson, il répond à la question d'un spectateur l'interrogeant sur le message de la pièce en expliquant qu'il n'y a pas de message mais un point de vue et que c'est bien parce qu'il met en scène le regard qu'il a posé sur la personne interviewée que son spectacle s'appelle *Rendez-vous Gare de l'Est* et non pas *Point de vue d'une jeune femme bipolaire.* « Je n'ai pas envie de dire des choses, j'ai envie de montrer quelqu'un à travers mon filtre ». Pour bien se faire comprendre, il a ensuite établi un parallèle avec le fait de photographier une cicatrice : « tout le monde ne va pas prendre la photo selon le même cadrage, le même point de vue ». À un moment donné de *Rendez-vous gare de l'Est*[837], d'abord depuis le public puis sur scène, Guillaume Vincent pose des questions à la comédienne chargée de prendre en charge les propos de la personne bipolaire qu'il a interviewée, questions auxquelles la jeune femme répond. Cette mise en scène de sa posture d'auteur peut être lue comme un moyen de la revendiquer[838]. Sa démarche s'écarte des modèles historiques du théâtre documentaire mais aussi – et surtout – des exhibitions foraines, qu'elles soient foraines ou médicales.

De la fin du XVIe siècle au début du XXe siècle, les forains puis les médecins tendaient à faire passer pour une « présentation » ce qui était en fait de l'ordre de la « re-présentation ». Les premiers orientaient le regard afin de susciter le divertissement tandis que les seconds l'organisaient pour produire du savoir, mais aucun n'assumait ce geste d'agencement – de mise en scène. Si les bonimenteurs et les cliniciens se tenaient à côté du phénomène ou du cas qu'ils

---

[836] Guillaume Vincent, dossier pédagogique du spectacle réalisé par le CDN de Besançon. Lors du bord plateau organisé à l'issue à l'issue de la représentation du 21 novembre 2015 à la Ferme du Buisson, Guillaume Vincent a également mentionné le film de Robert Flaherty en expliquant que lorsqu'il est sorti, les esquimaux ne pêchaient plus comme dans le film, et que celui-ci commençait donc par un mensonge.

[837] À partir du minutage 48 : 05 (environ) de la captation fournie par Guillaume Vincent et p. 52 et 53 du texte.

[838] Il échapperait ainsi au scepticisme dont fait preuve Bérénice Hamidi-Kim face aux deux spectacles de Rimini Protokoll mettant en scènes des « experts du quotidien » (*Airport Kids* et *Radio Muezzin).* Selon elle, « il convient […] d'interroger plus précisément les effets sur le spectateur que produit l'absence de la figure du metteur en scène, qui tout en laissant le champ scénique et sémantique, n'en signe pas moins le spectacle » (Béatrice Hamidi-Kim, *op. cit.,* p. 57).

exposaient – autrement dit s'ils étaient présents dans ou en marge de l'espace de la (re)présentation – leurs discours n'étaient pas revendiqués comme un point de vue porté sur le réel, mais annoncés comme une simple description ou un commentaire de ce que tout un chacun pouvait voir. À l'inverse, les tenants du théâtre documentaire – dans sa forme historique (épique) comme dans sa forme plus contemporaine (et plus narrative) – assument, chacun à leur manière, un point de vue sur le réel. Leur auteurs-metteurs en scène indiquent au public que ce qu'il voit sur scène n'est pas le réel mais un réel médiatisé par leur regard : une représentation. Dans les spectacles d'Erwin Piscator et de Peter Weiss, exclusivement constitués de documents d'archives, le point de vue marxiste est affirmé par le montage des différents éléments[839]. Dans *Rendez-vous gare de l'Est,* entièrement construit sur le *verbatim* d'une personne contemporaine des spectateurs et spectatrices dans la salle, pris en charge « en direct » par une comédienne, sur une parole intime à risque de voyeurisme, Guillaume Vincent revendique un point de vue sociologique en mettant en scène sa propre posture d'enquêteur. Comme l'a noté Manon Worms lors de la Journée d'Études consacrée à la place de l'artiste dans le théâtre documentaire, et comme le souligne la citation de Guillaume Vincent placée en exergue de ce chapitre, la théâtralité de *Rendez-vous gare de l'Est* s'éloigne du paradigme de la représentation de ce qui était autrefois considéré comme une anormalité.

> Elle est née de l'irruption de la possibilité, pas du tout envisagée au départ, d'avoir un *point de vue* sur cette écoute *a priori* neutre et bienveillante : et ce fait d'avoir un point de vue semble avoir été vécu par l'auteur comme une nécessité, comme une *responsabilité* d'un homme dont le métier est d'écrire et de mettre en scène aux prises avec un matériau qu'il est en train de capter du réel et sur lequel il sent qu'il est en train de porter un regard artistique, d'auteur-metteur en scène, autrement dit de fabricant de récits, de paroles, de destins, de personnages[840].

L'écart qu'entretient *Rendez-vous gare de l'Est* par rapport aux règles formelles mises en place au XXe siècle par Piscator et Weiss pourrait expliquer les réticences à parler de théâtre documentaire pour qualifier la proposition artistique de Guillaume Vincent et l'emploi d'expressions comme « *presque* documentaire », « *semi*-documentaire », « *quasi* documentaire ». Cette distinction est néanmoins trompeuse quand on considère que toute proposition artistique est fondée sur l'affirmation – plus ou moins implicite – d'un point de vue critique, qui introduit nécessairement un écart avec le réel, un jeu avec la réalité représentée. Le changement de forme du théâtre documentaire opéré par des auteurs et metteurs en scène tels que Lars Norén, Joël Pommerat et Guillaume Vincent semble finalement correspondre à un changement du rôle qui lui est assigné. Au point de vue militant marxiste sur la réalité que leurs prédécesseurs affichaient avec une

[839] « Leur théâtre de montage révolutionnaire proposait sur scène une démonstration didactique, en établissant des liens de causalité, en soulignant des contradictions, en dénonçant et en montrant la voie à suivre : le travail artistique était subordonné à des objectifs politiques et visait l'éveil de la conscience du spectateur. » (Lucie Kempf, Tania Moguilvskaia (dir.), *op. cit.*, Introduction, p. 11–12).
[840] Manon Worms, *op. cit.*

prétention scientfique, ces metteurs en scène contemporains substituent un point de vue sociologique, dans une logique bourdieusienne. Alors que Piscator et Weiss cherchaient à rendre visibles des structures sociales, Guillaume Vincent tente de rendre visible l'expérience subjective des « oubliés », qui sont aussi des « dominés ».

2.2.3. Du reportage sur une femme malade au portrait d'une femme vivant avec une maladie

> Portrait : au sens général, représentation d'une personne ; mais la définition du portrait comme concept esthétique appelle quelques précisions. […] Le portrait […] déjà interprétation et transcription, donc choix, pour rendre l'apparence extérieure d'une personne, quel que soit le degré de réalisme. […] En littérature, le portrait est une description, il donne donc en ordre successif ce que la vue présente simultanément, et la réflexion littéraire a été très sensible, dès les théories médiévales, à cette particularité et à l'importance du point de vue adopté[841].

L'œuvre de Guillaume Vincent n'est pas de l'ordre du reportage, dans lequel le point de vue de l'auteur n'est pas revendiqué ou tend à être effacé mais de celui du portrait, dont Anne Souriau rappelle par ailleurs qu'il témoigne, de la part de l'artiste d'un « intérêt pour l'individuel[842] ». Pour tracer le « portrait d'une femme vivant avec une maladie » à partir de la retranscription des entretiens menés avec une jeune femme diagnostiquée bipolaire, Guillaume Vincent a opéré un montage. Il reste ainsi dans la ligne du théâtre documentaire militant, mais en mettant l'accent sur l'individualité, l'intime, l'affect. Le « je » est préféré au « nous ».

Le texte de la pièce est divisé en deux parties[843] découpées en différents blocs séparés typographiquement par une étoile. Regroupant plusieurs paragraphes, chaque bloc est comme centré autour d'un thème. Dans les quatre premiers, le personnage d'Émilie parle successivement de sa petite nièce Elisa qu'elle doit garder pour la journée, de sa vie commune avec son mari Fabien dans un petit appartement, de son désir d'enfant et enfin de son suivi médical. Si la maladie n'est pas l'entrée principale dans la vie du personnage, il en est néanmoins assez rapidement question. Émilie ne saurait se limiter aux séjours à l'hôpital qu'elle a pu faire – et qu'elle est toujours susceptible de faire –ni aux médicaments qu'elle prend, mais ces éléments jouent néanmoins un rôle majeur dans sa vie.

---

[841] Anne Souirau dans Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, publié sous la direction d'Anne Souriau, Paris, PUF, 1990, p. 1161-1162.
[842] *Ibid.*, p. 1162.
[843] La partie I va de la page 7 à 40 et la partie II de la page 41 à 60.

L'hôpital est ainsi évoqué pour la première fois lorsqu'Émilie parle de sa vie de couple avec Fabien et de leur choix de ne pas avoir d'enfant :

> C'est pas un besoin.
> Je le ressens pas comme un besoin, y a des moments où je me tape des petites crises, putain, j'ai envie d'un gamin, parce que je trouve le petit là, il est trop mignon ; bon j'adore les gamins, Fabien aussi. Par exemple, Élisa, elle l'adore…/
> Là, tout à l'heure, c'est la première fois que je la prends seule, j'ai super peur. Non parce qu'elle est très…/
> Et donc, Fabien, si jamais c'est pour me retrouver à… à l'hôpital, il veut pas. Parce que si j'arrête mes médicaments, j'ai 90% de chances d'aller à l'hôpital, presque 100…[844]

Si Fabien ne veut pas d'enfants, c'est donc avant tout parce que la mère desdits enfants est sous traitement pour soigner ses troubles psychiques et qu'elle risque d'être hospitalisée si jamais elle arrête ce traitement pour être enceinte. Cette raison ne nous est pourtant pas donnée d'emblée si bien que le spectateur a d'abord pu imaginer d'autres explications – ou simplement ne pas se poser la question. Guillaume Vincent ne nous donne pas à lire la vie de son personnage exclusivement à travers le filtre de sa maladie, mais montre les implications de la maladie sur la vie de son personnage.

Émilie ne se soucie pas de l'exactitude de sa prescription médicale : elle ne connaît pas forcément le nom précis de chacun ses médicaments mais sait quand et pourquoi elle doit les prendre. Quand elle en vient à détailler son traitement – sur lequel nous reviendrons – elle explique ainsi :

> Le matin, je prends un Lepticur 10mg, ça c'est pour les tremblements… Comme les psychotropes provoquent des gestes inconditionnés et que j'en ai pas mal eu, donc ça c'est bien
> Sinon bon actuellement, bon ça c'est provisoire, un Effexor, 5mg, donc c'est assez léger, c'est un antidépresseur donc c'est pour éviter de tomber dans une phase de mélancolie et voilà de garder… comme j'étais en phase de transition pour le boulot, pour pas être débordée, pour pas perdre courage
> Ça donne un petit coup de pouce. //
> Le soir je prends trois lithium, enfin trois Téralithe, LP 400. Le LP, c'est longue propagation, un truc comme ça, je trouve pas le mot exact. Normalement Je le connais par cœur, mais là je sais pas, je trouve pas le mot.
> Ça c'est un régulateur d'humeur, c'est à base de lithium. Donc voilà, ça c'est vraiment mon médicament que je peux pas arrêter, c'est le noyau du truc. //
> Et ensuite y a de l'Adol, c'est un anti-psychotique. Faudrait peut-être que je vérifie les termes, non mais je crois que c'est ça… ça empêche d'avoir des hallucinations, des idées, de psychoter, d'avoir des idées un peu bizarres, d'imaginer que quelqu'un est en train de nous écouter. Enfin de s'imaginer des choses qui existent pas en fait. //
> Pour l'instant j'ai un traitement qui est, par rapport à ce que j'ai eu d'habitude, qui est léger.
> Disons qu'il y a le lithium qui est le pilier… et le reste voilà…

[844] Guillaume Vincent, *Rendez-vous gare de l'Est, op. cit.,* p. 12. Le signe « / » correspond à un saut de ligne dans le texte original.

> Après faut assaisonner, suivant les moments, si y a des moments où je peux être sujet à la dépression on va me donner un antidépresseur, qu'on va pouvoir arrêter par la suite[845].

Elle ne se soucie pas non plus de l'appellation pseudo-scientifique du comportement nocturne de Fabien (en termes médicaux, on pourrait dire qu'il souffre de « bruxisme[846] »). Ce qui importe pour elle c'est uniquement la façon dont ces médicaments et ce comportement s'inscrivent dans leur vie quotidienne. Elle s'intéresse moins à la maladie en elle-même (comme pourraient le faire des médecins) qu'aux manifestations de ladite maladie chez la personne et à ce qu'il est possible de mettre en place pour l'aider. Elle connaît les gestes à faire pour soulager Fabien la nuit (« j'ai remarqué que quand je le prends comme ça, que je lui fais des bisous, ça le calme et c'est ça que je fais[847] »), tout comme il connaît les précautions à prendre pour lui éviter des crises :

> En fait Fabien il réagit mieux qu'un médecin. Il sait… il connaît rien, enfin il connaît pas les médicaments… mais il me connaît, il me connaît super bien et par exemple, il me faut un truc, ou je suis fatiguée, il le voit tout de suite il me dit : t'es fatiguée ? tu veux qu'on rentre ?/
> Je… j'ai les yeux qui partent… je commence à avoir des crises de parano… je commence à être mal, il le voit tout de suite, il me dit, bon écoute, on va aller dans un endroit calme…/
> Il est très très prévenant[848].

Lorsqu'il a entamé le montage du texte, Guillaume Vincent a hésité à commencer par cette liste des médicaments que prend Émilie[849], qu'il insère finalement en pages 14 et 15. À la place, il met une allusion à la famille : en évoquant sa nièce, Émilie en vient rapidement à parler de sa mère et de sa sœur. Placer ces deux références féminines au seuil de la pièce traduit une volonté de ne pas présenter Émilie comme une femme bipolaire, mais comme une femme « tout court », c'est-à-dire comme une femme qui se construit en référence à d'autres modèles féminins. Or, ces deux figures structurantes sont des sortes d'incarnation de la « normalité » en ce qu'elles se conforment au schéma social dominant : le rêve de la sœur – qu'elle a réussi à accomplir – est d'avoir une boutique au-dessus d'un grand appartement rempli d'enfants[850], quant à la mère,

---

[845] *Ibid.,* p. 14-16.
[846] « La nuit, je lui prends la tête comme ça parce qu'il a tendance à être… ça a un nom… je l'ai pas retenu, j'en ai rien à faire du nom, je veux pas le savoir en fait… mais tu sais les gens qui serrent très fort leur mâchoires et Fabien il a… il grince un peu des dents légèrement enfin un tout petit peu » (*Ibid.,* p. 10-11).
[847] *Ibid.,* p. 11.
[848] *Ibid.,* p. 13.
[849] Comme il l'a dit aux spectateurs et spectactrices ayant assisté à la rencontre organisée à la Ferme du Buisson, à l'issue de la représentation du 21 novembre 2015.
[850] « Ma petite sœur, Florence, elle avait tout le staff, la boutique, la boulangerie à Orange. Elle a fait toutes les peintures. Elle a un appartement de 180 mètres carrés, un jardin et la boutique. / C'est un peu le rêve de tout le monde./En tout cas, c'est son rêve à elle. D'avoir la boutique au-dessus de l'appart, ça a toujours été le rêve de ma petite sœur. Et avoir plein d'enfants./ Elle en a trois quand même, ça devient pas mal » (*ibid.,* p. 7-8).

on apprendra plus tard « qu'elle était super belle, elle a été mannequin chez Dior d'ailleurs[851] ».

Dans son choix de montage des entretiens pour parvenir au texte de *Rendez-vous gare de l'Est,* Guillaume Vincent ne se contente pas de faire intervenir les figures de la mère et de la sœur dès la première page, il ponctue l'ensemble du monologue d'Émilie de références aux critères sociaux auxquels elles ont réussi à se conformer : avoir des enfants, un grand appartement, un bon job et une taille de guêpe. À travers ce prisme sociologique, il propose donc aux lecteurs et lectrices puis aux spectateurs et spectatrices une ligne interprétative privilégiée, comme l'était la ligne marxiste à l'époque de Piscator et Weiss. La composition des dix premières pages du texte est représentative de l'ensemble. Sur les dix-huit blocs de texte que compte la première partie de la pièce, deux d'entre eux sont consacrés aux personnages de la mère et de la sœur : le premier (dans lequel le portrait de la sœur est dressé et le nom de la mère est mentionné) et le treizième (dans lequel Émilie prend conscience de l'influence de sa mère dans sa propre construction identitaire). Sur les seize blocs restants, neuf d'entre eux évoquent le désir d'enfant d'Émilie ou/et son envie de changer d'appartement et/ou son inquiétude par rapport à sa ligne ou/et sa résolution de réussir professionnellement. Ainsi, en l'espace de dix pages, le personnage d'Émilie déclare tout de go : « moi en ce moment j'ai envie d'un gamin[852] », avant d'annoncer : « je croise les doigts… je prie pour que Fabien ait son CDI, parce que, si il a son CDI, on peut déménager. Si il a pas son CDI, on peut pas déménager. Avec les loyers, les cautions, personne ne nous prendra avec quelqu'un en CDD. / On veut un deux-pièces[853] » puis de confier, à propos de son poids : « là je suis à 80. Quand même pas terrible[854] » et enfin d'avouer : « dans l'avenir, je rêve, j'imagine être très épanouie dans mon boulot[855] ». Ce pêle-mêle d'allusions au travail, au logement, aux enfants et à l'apparence physique fait apparaître Émilie comme un personnage hanté par des critères sociaux qu'elle est implicitement sommée d'adopter. Alors que le lecteur, puis le spectateur, pense qu'elle en a fini avec ces histoires elle y revient encore, parfois au détour d'une anecdote qui n'avait *a priori* rien à voir avec aucun de ces quatre thèmes.

Ainsi, le montage de Guillaume Vincent est extrêmement subtil, en ce qu'il sous-entend que si Émilie est « aliénée », c'est à des normes sociales qui lui sont imposées par une société extrêmement normée – des normes sociales dont elle arrive d'autant moins à se libérer que les personnes qui l'entourent s'y soumettent allègrement. Ce montage reflète une approche sociologique qui s'attache à souligner les déterminismes sociaux et les effets sur la psyché individuelle. Ce qui a troublé Marion Stoufflet, la dramaturge du spectacle, est

[851] *Ibid.,* p. 33.
[852] *Ibid.,* p. 28.
[853] *Ibid.,* p. 29.
[854] *Ibid.,* p. 32.
[855] *Ibid.,* p. 38.

justement que celui-ci lui « parlai[t] sans cesse d'un monde qui était le [s]ien : d'une société où être une femme, c'est toujours dramatiquement différent d'être un homme, notamment dans son rapport au corps et à l'apparence – à sauver coûte que coûte ; d'un monde du travail paradoxal où l'on sait bien que oui, même si on se libère et s'accomplit par le travail, la part d'aliénation n'est jamais loin ; d'une société simplement capitaliste, et ce n'est pas un jugement de valeur mais un fait[856]. »

Émilie souffre moins de sa bipolarité « en elle-même » que du fait que celle-ci l'empêche de se conformer aux attentes sociales qui incombent à la jeune trentenaire qu'elle est. Puisqu'elle a presque trente ans et qu'elle est mariée à Fabien depuis quatre ans, il faudrait qu'elle ait des enfants – « parce que c'est vrai que c'est un peu le schéma, ben un peu le schéma, tu te maries, t'as un enfant[857] » – mais pour être enceinte il faudrait qu'elle arrête son traitement, mettant ainsi sa vie en danger[858]. Pour être socialement épanouie, Émilie doit avoir un emploi. Elle est donc vendeuse dans une boutique de lingerie féminine, secteur qui cristallise les enjeux de représentation sociale et dans lequel la norme affichée est d'être mince. Or, parmi les effets secondaires de certains médicaments, figure une forte prise de poids. Pour garder son travail, elle devrait donc interrompre son traitement, au péril de sa vie :

> Le médicament, j'aurais même pas dû… j'aurais peut-être dû le prendre un mois. Ça fait cinq mois que je le prends pour rien, j'ai perdu… j'ai pris 10 kilos. C'est ridicule, c'est très con. /
> Et le psy il me dit, il me regarde, je lui dis, oui sur la notice, y a marqué ça fait maigrir et dans la réalité ça fait grossir. Je lui dis, c'est bizarre, j'ai interrogé un peu autour de moi… Il me dit, non, non, normalement c'est un médicament qui fait pratiquement toujours grossir.
> Je lui ai même pas dit mais… j'avais envie de lui dire, mais pourquoi vous me l'avez donné, vous savez que j'ai des problèmes de poids ? Dans mon boulot, c'est vachement important d'avoir une silhouette assez fine, enfin de pas être un thon, machin, enfin c'est très mal vu.
> Dans la vente c'est très mal vu d'être gros.
> Et moi, j'ai vachement besoin de ce boulot. Et si je me mets à grossir comme, comme je m'étais mise à grossir, je faisais 91 kilos…
> Là je suis à 80.
> Quand même pas terrible. /

---

[856] Marion Stoufflet, dossier du spectacle, p. 6. Lors d'un entretien téléphonique avec Manon Worms (que cette dernière a gracieusement mis à notre disposition), Émilie Incerti Formentini fait par des mêmes impressions : « Je ne pouvais pas m'identifier à une femme malade car je ne suis pas du tout atteinte, de près ou de loin, par cette maladie. Par contre, ce qu'elle raconte sur les Assedic, la panique face à l'administration, à la bureaucratie, oui, ça ça me touche intimement, vraiment, et je ne suis pas la seule, et j'ai l'impression que s'il y a identification elle est là ».

[857] Guillaume Vincent, *Rendez-vous gare de l'Est, op. cit.,* p. 11.

[858] Dans la suite du spectacle elle décrit une crise déclenchée par l'arrêt de son traitement, crise au cours de laquelle elle a failli sauter par la fenêtre de leur appartement. La mise en récit de cette crise sera analysée dans l'avant-dernière partie de ce chapitre.

> Mais je trouve que ça se voit pas tant que ça. Enfin, je suis peut-être un peu trop optimiste.
> C'est bien propor… enfin, c'est réparti. Enfin, y a un peu le cul quand même.
> Mais, c'est ferme, c'est parce que j'ai été sportive. C'est grâce à ça, ça m'a sauvé[859].

Les mots qu'Émilie utilise pour parler de ses problèmes de poids traduisent la puissance de la pression sociale autour de la minceur. Si Émilie dit qu'elle a été « sauvé[e] » par le fait d'avoir été sportive, c'est bien qu'elle considère qu'être grosse (ou du moins que cela se voit trop à cause d'une mauvaise répartition des graisses) revient à mourir. Le poids conditionnant la possibilité d'avoir un emploi, qui lui-même conditionne la possibilité d'avoir un appartement, l'obésité ou ne serait-ce que le surpoids peuvent en effet être synonymes de mort sociale. En plaçant à l'ouverture du spectacle non pas des propos en lien avec la maladie d'Émilie (liste des médicaments, hospitalisation…) mais la mention des figures normatives de la mère et de sœur – figures qu'il fait ensuite régulièrement revenir dans le texte – Guillaume Vincent réalise un montage qui donne à entendre que c'est en quelque sorte parce que sa maladie l'empêche de correspondre aux critères sociaux que s'attachent pourtant à suivre toute sa famille qu'Émilie est malade. L'auteur-metteur en scène organise ainsi un effet de généralisation à la condition féminine contemporaine. *Rendez-vous gare de l'Est* apparaît bien comme le portrait non pas d'une malade mais d'une femme qui, par ailleurs, vit avec une maladie. Non seulement la condition féminine n'est pas gommée au profit de la maladie, mais la condition féminine apparaît même comme en grande partie responsable de la situation de handicap dans laquelle se trouve Émilie.

Parce qu'elle peut mettre la personne dans un état tel qu'elle n'est plus totalement maîtresse d'elle-même, la bipolarité est considérée comme un trouble psychique incompatible avec une vie en société fondée – au moins en partie – sur l'ordre et la sécurité. Au siècle dernier, les personnes souffrant de troubles psychiques étaient majoritairement tenues à l'écart de toute vie sociale, *via* leur internement dans des institutions médico-sanitaires. Aujourd'hui, la plupart des personnes bipolaires bénéficient d'un suivi médical ne nécessitant pas un tel isolement (sauf en cas de crise) puisque les médicaments prescrits, s'ils ne prétendent pas guérir la maladie, visent précisément à limiter ses conséquences inconciliables avec la vie en société – ou du moins considérées comme telles. Lorsqu'elle présente son traitement, Émilie met spontanément en avant le fait qu'il lui permet de renvoyer l'image d'une personne maîtresse d'elle-même. Une phrase comme « donc c'est pour éviter de tomber dans une phase de mélancolie

---

[859] *Ibid.,* p. 32-33. Notons que dans son ouvrage autobiographique dont le titre n'est pas sans écho avec la pièce de Guillaume Vincent, Josef Schovanec, évoque lui-aussi la prise de poids comme effet de secondaire de certains antipsychotiques qu'il a pris : « Un autre effet secondaire était plus que le bienvenu chez moi : le Zyprexa fait grossir. Pour un anorexique, rien de mieux. Je suis passé en quelques mois d'un poids qui tournait autour de 59 kilos, ce qui n'était guère flatteur pour quelqu'un de près de deux mètres, à 110 ou 115 kilos. Et plus. » (Josef Schovanec, *Je suis à l'Est ! op. cit.*, p. 85).

et voilà de garder… comme j'étais en phase de transition pour le boulot, pour pas être débordée, pour pas perdre courage. Ça donne un petit coup de pouce » montre qu'il s'agit là d'une injonction sociale parfaitement intégrée. Pourtant, le médicament en question, l'Effoxor 5mg, est très vraisemblablement responsable de l'importante prise de poids dont Émilie parle quelque temps après. Le traitement censé l'aider à (re)trouver du travail risque donc, par les effets secondaires qu'il engendre, de le lui faire perdre. Le suivi médical supposé l'aider à s'intégrer dans la vie sociale paraît alors inopérant. Derrière les propos du personnage, Guillaume Vincent donne à entendre, en creux, le jeu de dupe – ou la « normalité fantôme » pour parler comme Goffman[860] – qui régit la prise en charge de la bipolarité. Plutôt que de remettre en cause des normes sociales pour que les personnes bipolaires ne pouvant pas s'y conformer soient malgré tout acceptées par la société, la société préfère mettre en place un traitement leur permettant de correspondre à ces normes sociales. Autrement dit, puisque la bipolarité est socialement inacceptable, il s'agit de la rendre invisible. Grâce au Lepticur, au Effexor, au Téralithe et à l'Adol. Émilie répond donc aux critères auxquels la société en général et le monde du travail en particulier attend qu'elle se conforme : elle semble en pleine possession de ses moyens physiques (pas de tremblements ni de mouvements incontrôlés) et psychiques (elle ne se laisse pas plus aller à la démotivation qu'à des idées saugrenues), alors que ce sont parfois les traitements précédents qui lui ont fait perdre ces moyens. Le premier médicament évoqué par Émilie, le « Lecpticur 10 mg » sert ainsi à corriger des effets secondaires des psychotropes précédemment prescrits à haute dose, et qui ont pour particularité de provoquer des gestes inconditionnés. *Rendez-vous gare de l'Est* donne ainsi à entendre une critique subtile mais acerbe de la prise en charge chimique de la bipolarité, prise en charge qui est pour ainsi dire doublement hypocrite puisque les médicaments prescrits entraînent des effets secondaires tout aussi inacceptables socialement que les aspects de la maladie qu'ils sont chargés d'invisibiliser.

En choisissant d'écrire une pièce à partir d'une scrupuleuse retranscription d'entretiens menés avec une personne bipolaire, Guillaume Vincent donne accès au point de vue de la personne malade sur sa maladie, qui permet au lecteur de se représenter très concrètement ce que c'est que d'être suivi pour maniaco-dépression. En optant pour un montage qui présente Émilie comme quelqu'un de fondamentalement embourbé dans des injonctions sociales contradictoires, Guillaume Vincent souligne le tragique de la situation tout en renforçant le sentiment de proximité avec le personnage, qu'il a lui-même éprouvé lors des entretiens menés avec la jeune femme. Lorsqu'il met ensuite en scène son propre texte, il élabore un dispositif qui place le spectateur dans une position d'écoute similaire à celle qu'il avait adoptée lors des entretiens initiaux, une « position

[860] Erving Goffman, *Stigmates. Les Usages sociaux des handicaps, op. cit.,* p. 145.

d'écoute *active* […] et non compatissante, ou plaignante – ce n'est pas un numéro vert[861] ».

2.2.4. Le dispositif d'audibilité

Dans son article déjà cité dans la première partie de ce chapitre, Marion Boudier, parle d'un « risque d'exhibition zoologique qui guette toute mise en scène directe du réel[862] » auquel Lars Norén aurait réussi à échapper « en plaçant le spectateur face à une pièce en cours d'élaboration et donc face à un réel qu'il sait vrai et faux à la fois[863] ». En plaçant, par d'autres moyens dramaturgiques que ceux employés par Lars Norén, le spectateur ou la spectatrice devant un réel qu'il ou elle sait vrai et faux à la fois, Guillaume Vincent prend lui aussi ses distances par rapport aux exhibitions foraines ou médicales. C'est précisément parce qu'il est entièrement construit sur un jeu entre fiction et réalité que le spectacle de Guillaume Vincent rend audible la parole énoncée au plateau. *Rendez-vous gare de l'Est* donne ainsi voix à l'expérience subjective de la maladie plutôt que de focaliser le regard sur les manifestations physiques d'une pathologie.

Rendez-vous gare de l'Est est comme le miroir inversé de *7.3* de Lars Norén. Dans cette pièce de l'auteur/metteur en scène suédois « Carl, Tony et Mats, condamnés pour vol ou possession d'armes et crimes idéologiques, jouaient leur propre rôle tandis que le comédien Reine Brynolfsson tenait celui de l'auteur[864] ». Dans celle du l'auteur-metteur en scène français, les propos de la jeune femme maniaco dépressive sont confiés à une comédienne tandis que Guillaume Vincent y joue son propre rôle. Assise sur une chaise face public, Émilie Incerti Formentini prend en charge un monologue, jusqu'à ce qu'un spectateur lui pose une question depuis la salle puis traverse le plateau en lui en posant d'autres.

> - Peut-être que tu devrais partir un week-end, quelque part, ou je sais pas, non ?
> - Non, non c'est pas trop le truc tu vois, changer mes repères c'est pas une très très bonne solution.
> - Et la mère tu penses que ça va re faire du bien ou ça va être le truc un peu…
> - Ben ma mère, je pense que je vais un peu faire le… En fait je fais ce que fait tout le monde et c'est très bien. Et en fait, j'ai appris maintenant que c'était très bien. Je plains la personne, mais ça me fait rien. Alors qu'avant je plaignais la personne et ça m'affectait mais, enfin, ça me touchait vraiment, énormément quoi, j'étais capable de chialer tu vois… C'est débile elle savait que j'allais pas bien et elle me dit, j'en peux plus et tout, elle m'appelle dans l'après-midi, elle me dit, j'en peux plus…
> - Ta mère,
> - Ouais, mais j'étais emmerdée, enfin j'étais vachement inquiète et donc je voulais pas la rappeler et puis bon j'ai craqué, le soir j'ai rappelé je lui ai dit, est ce que t'as une assurance ? Le seul truc que je voulais savoir c'est si elle avait une bonne assurance

[861] Manon Worms, *op. cit.*
[862] Marion Boudier, *op. cit.*, p. 132.
[863] *Id.*
[864] *Ibid.*, p. 130-131.

> rapatriement, elle me dit, ah j'ai la meilleure assurance nanana… Ben là j'ai été soulagée si tu veux.
> - Sachant que ton père est assureur !
> - Je vois pas le rapport. Ça n'a rien à voir, c'est par exemple moi que je suis en… quand quand je suis en… quand je suis en crise, ben j'appelle Sainte-Anne, ils viennent t'as le SAMU qui vient.
> - D'accord.
> - Moi ce que je voulais c'est qu'elle ait quelqu'un qui puisse venir la chercher. C'est ça que je…
> - Oui.
> - … qui est important.
> - Et alors ?
> - Ben, elle m'a dit qu'elle avait la meilleure…
> - La meilleure ?
> - Ben, la meilleure assurance… Elle m'a expliqué tous les trucs, que c'était ce qu'y avait de mieux, du coup j'étais sidérée maintenant je l'appelle plus, je lui ai dit, tu m'appelles, et puis je lui dis écoute, j'ai des problèmes de forfait, je fais très attention comme j'ai pas d'argent[865].

Ce spectateur n'est autre que Guillaume Vincent qui, pour écrire sa pièce, a coupé ses propres interventions lors des entretiens menés pendant six mois, à cette exception près. Contrairement à ce que l'on est amené à penser au début, ce n'est pas la « voix du public » ou de la « raison » mais celle du « constructeur invisible du récit qui nous est donné[e] si naturellement à entendre, témoin caché d'un faux monologue, qui rejoue sans cesse les ambivalences entre le monologue/dialogue et l'adresse[866] ». En mettant ainsi en scène sa propre posture – entrant dans le champ à la façon d'un Hitchcock et rendant sa présence concrète à la fois pour Émilie et pour nous, pour reprendre la belle comparaison proposée par Manon Worms – Guillaume Vincent donne à voir une partie du processus de création du spectacle au sein du spectacle lui-même : *Rendez-vous gare de l'Est* repose sur des propos qui lui étaient adressés, tenus lors d'entretiens dont il était à l'origine. Quelques minutes (et quelques pages) avant ce moment où le cadre est clairement mis en scène, Émilie y avait déjà fait discrètement fait allusion :

> C'est déjà fini notre rendez-vous ? Ça c'est pas du travail, c'est de la conversation sympa. Non parce que le travail, c'est… raconter l'époque où j'ai été en dépression sévère pour clore, pour faire, pour faire… Parce que t'as le truc, interview machin, pour faire, une dépression, une phase maniaque, une phase d'excitation, et conclure par… peut-être une stabilité, en espérant, peut-être au printemps ou en été, je sais pas[867]…

Quelques minutes (et quelques pages) après, elle y fait de nouveau référence :

---

[865] À partir du minutage 48 : 05 (environ) de la captation et p. 52 et 53 du texte. Ces éléments ont déjà été mentionnés dans la première partie de ce chapitre, mais l'analyse faite ici est différente et complémentaire.
[866] Manon Worms, *op. cit.*
[867] Guillaume Vincent, *Rendez-vous gare de l'Est,* p. 50.

> Allô, oui je voulais m'excuser, j'ai pas pu venir à notre rendez-vous […] Alors si on peut se voir plutôt vers chez moi. Parce que gare de l'Est[868]…
>
> Je voulais savoir si on peut se voir la semaine prochaine, mercredi, voilà, c'est comme tu veux. Ah oui je voulais te dire aussi, j'ai pensé à ça… Si jamais je retourne à l'hôpital un jour, tu peux venir m'enregistrer, y a pas de problème […][869]

Ces discrets rappels du dispositif énonciatif puis cette intrusion de la figure auctoriale n'interviennent cependant qu'une dizaine de minutes avant la fin de la pièce. Guillaume Vincent représente moins explicitement et plus tardivement que Lars Norén le processus de création de sa pièce. Ce serait alors moins « en plaçant le spectateur face à une pièce en cours d'élaboration » qu'en mettant les propos d'une personne bipolaire dans la bouche d'une comédienne professionnelle que Guillaume Vincent place le spectateur « face à un réel qu'il sait vrai et faux à la fois ». Il échapperait au risque d'exhibition zoologique qui guette toute mise en scène directe du réel précisément dans la mesure où il ne mettrait pas *directement* en scène le réel, mais par l'intermédiaire d'une comédienne qui le prend en charge – allant jusqu'à lui demander de ré-enregistrer les messages téléphoniques laissés sur son répondeur par la personne rencontrée. Le réel est faux puisque, comme indiqué dans le programme de salle, le spectateur n'est pas face à une vraie personne bipolaire mais face à une comédienne qui joue le rôle d'une personne bipolaire. Le spectateur n'assiste cependant pas à une fiction puisque les paroles proférées sur scène ont véritablement été prononcées par une personne bipolaire. Le réel est donc vrai. Il s'agit en quelque sorte d'un vrai témoignage porté par un faux témoin. De la même manière, en ce que Guillaume Vincent joue son propre rôle (d'auteur/metteur en scène) alors qu'il est en face d'une comédienne, son entrée en scène entretient une certaine confusion entre réel et fiction en même temps qu'elle brise une possible illusion théâtrale. Le concept d'ambivalence que la psychanalyse emploie pour définir la présence simultanée, dans une relation à un même objet, de désirs ou de fonctions contradictoires voire opposées[870], est particulièrement adaptée pour qualifier le rapport au réel sur lequel est construit l'ensemble du spectacle de Guillaume Vincent.

---

[868] *Ibid.,* p. 59.

[869] *Ibid.,* p. 59-60. Ces deux derniers extraits correspondent aux messages que la personne interviewée par Guillaume Vincent a laissés sur son répondeur et que la comédienne Émilie Incerti Formentini a réenregistrés. Nous les avons déjà mentionnés dans la première partie de ce chapitre, nous y reviendrons dans la suivante.

[870] Voir notamment John Carl Flüger, *Le Rêveur nu : de la parure vestimentaire*, traduit de l'anglais par Jean-Michel Denis, Paris, Aubier Montaigne, 1982.

Rendez-vous gare de l'Est invite le spectateur à prendre part à un « jeu avoué du faire-semblant[871] » d'autant plus ambigu que le personnage sur scène se prénomme Émilie[872], comme la comédienne elle-même. Peut-être que, par une drôle de coïncidence, la personne bipolaire que Guillaume Vincent a interviewée s'appelle aussi Émilie. Il paraît cependant plus probable que son prénom ait été remplacé par celui de la comédienne, pour « anonymiser » la personne interviewée – comme dans le cadre d'enquêtes sociologiques – et pour créer un « effet de réel » qui trouble le spectateur. En ne mettant pas en scène une « vraie personne bipolaire » mais une comédienne incarnant une personne bipolaire, Guillaume Vincent suscite l'intérêt des spectateurs en jouant avec leur curiosité et leur attrait pour le « réel » en même temps qu'il les conforte (et donc les rassure) dans leur position de spectateurs de théâtre, qui se trouvent toujours face à un jeu entre fiction et réalité[873]. *Rendez-vous gare de l'Est* pourrait être ajouté à la liste des spectacles analysés par Anne-Françoise Benhamou « qui, à travers le monologue, jouent avec la fiction, pensent la représentation[874] », de ces spectacles qui « ne veulent pas du spectateur comme voyeur, encore moins comme arbitre[875] », qui « nous prennent moins comme interlocuteurs qu'ils ne mettent à l'épreuve la capacité de l'acteur à faire exister de la fiction et notre capacité à y croire[876] ». *Rendez-vous gare de l'Est* ne pose pas seulement la question de la possibilité de théâtraliser le trouble psychique – ou plutôt des modalités de théâtralisation de l'expérience bipolaire. Il interroge plus fondamentalement la théâtralité elle-même, questionne en profondeur les conditions du théâtre[877] : un acteur ou une actrice, seul.e en scène, qui prête sa voix à quelqu'un d'autre (à celui ou celle que nous appelons son personnage) pour parler au public, est-ce que cela suffit à faire théâtre ?

---

[871] Je reprends ici l'expression employée par Yannick Hoffert dans son article « Faire jouer les documents : *Corées* de Balàzs Gera » dans Lucie Kempf, Tania Moguilvskaia (dir.), *op. cit.* p. 119 – expression qu'il emprunte lui-même aux analyses de Julie Sermon à propos du théâtre de Jean-Luc Lagarce (« L'entre-deux lagarcien : le personnage en état d'incertitude », dans *Problématique d'une œuvre – Colloque année (…) Lagarce I,* Colloque de Strasbourg, Les Solitaires intempestifs, 2007, p. 71).

[872] « Et en fait, j'entends, Émilie, Michel de l'hôpital Sainte-Anne, et là j'ai ouvert la porte et quand je suis sortie, j'étais comme ça » (Guillaume Vincent, *Rendez-vous gare de l'Est, op. cit.* p. 25), « […] elle est arrivée au bout d'un moment, et elle me dit, mais qu'est-ce que tu as fait Émilie ? Je lui dis, ben laissez-moi, il faut que je coupe le fil. […] Elle m'a dit, Émilie, tu nous mets tous en danger. » (*Ibid.*, p. 36), « Moi je tourne, j'ai tourné la tête, j'ai fait, ne te mêle pas de ça Émilie parce que sinon ça va mal se passer et… » (*ibid.*, p. 49)

[873] Le pacte théâtral implique que de toute façon, tout est (en partie) faux. Dans le cas de *Rwanda 94 (*Groupov/ Jacques Delcuvellerie), c'est le fait que le témoignage soit dit par la vraie témoin qui a particulièrement dérangé les spectateurs, jusqu'au refus de certains d'y croire (posture de déni), même si Yolande Mukagasana utilisait son vrai nom et affirmait : « Je ne suis pas une comédienne ».

[874] Anne-Françoise Benhamou, « Qui parle à qui quand je (tu, il) parle(s) tout seul ? ». dans Alternatives théâtrales [Bruxelles], 1994, *Le monologue*, p. 4.

[875] *Ibid.,* p. 6.

[876] *Id.*

[877] Pour reprendre les termes du colloque « Les conditions du théâtre, le théâtralisable et le théâtralisé » organisé par Romain Bionda à l'Université de Lausanne les 6 et 7 avril 2017, en partenariat avec les revues Fabula-LHT, Acta Litt&Arts et Acta fabula.

Ce que nous pensions être un monologue (un moment au cours duquel le personnage se parle à lui-même) s'avère finalement être un soliloque, puisque le personnage s'adresse en fait à un autre personnage, qui reste muet. La grande majorité du spectacle joue donc sur une ambivalence dans l'adresse, renforcée par le fait que la comédienne a parfois recours au tutoiement[878]. Tel est le cas dans la mesure où sa parole est une retranscription d'entretiens tenus entre deux personnes qui se tutoient. Sur scène, ce tutoiement crée néanmoins un trouble car il entraîne une implication différente du public que le vouvoiement. Jusqu'à l'intervention de Guillaume Vincent, j'ai cru être le destinataire de la parole de la comédienne tandis qu'un de mes amis avait déjà l'impression qu'elle s'adressait à quelqu'un d'autre que le public. Le fait que celle-ci entre constamment en interaction avec les spectateurs – par exemple en regardant droit dans les yeux ceux des premiers rangs ou en « rebondissant » sur leurs réactions – l'a pourtant empêché de se distancier, quand, de mon côté, je me sentais personnellement concernée par les propos tenus, voire prise à partie. Tout au long de sa communication qu'elle annonce d'emblée comme étant guidée par « un souvenir très fort de spectatrice », Manon Worms évoque également cette forte implication du public[879]. En reprenant les termes employés par Anne-Françoise Benhamou dans son article consacré à la question du monologue et significativement intitulé *Qui parle à qui ?,* nous pourrions dire que l'adresse ambiguë mise en place par Guillaume Vincent dans *Rendez-vous gare de l'Est* « détach[e] [...] l'act[rice] [...] du dialogue, [...] propos[e] d'appréhender chaque parole dite dans sa solitude. Pour que notre écoute, et non la réplique suivante, lui donne son sens plein[880] ». Guillaume Vincent place ainsi le spectateur dans la posture d'écoute qu'il avait adoptée lors des entretiens initiaux et rend audible une parole qui reste majoritairement inouïe dans la vie sociale, faute d'oreilles attentives. Ce dispositif ne prend cependant pas la même ampleur en fonction de la salle dans laquelle le spectacle est joué. Il me semble que plus le rapport scène/salle est frontal et plus la jauge de spectateurs réduite plus le spectacle est fort. Je me suis en effet sentie beaucoup plus impliquée lorsque j'ai revu le spectacle en novembre 2015 à la Ferme du Buisson que lorsque je l'avais vu pour la première fois en janvier 2013 au Théâtre des Bouffes du Nord. Je pense que cela tient en grande partie à ma place dans la salle. À la Ferme du Buisson j'étais au premier rang – c'est-à-dire pratiquement sur le plateau compte tenu de la taille de la salle –, juste en face de la comédienne tandis qu'aux Bouffes du Nord j'étais placée au balcon, très à jardin par rapport à la scène. Cette position m'a concrètement conduite à rester un peu à distance de ce qui se jouait sur scène. Les « effets de réel » (prénom Émilie, tutoirement, adresse) m'ont néanmoins permis de ne pas « décrocher » et

[878] « Et moi comme elle est trop petite pour y aller toute seule, je monte avec elle et j'suis là… Tu verrais, on est des vrais… des vraies gamines quoi. » (Guillaume Vincent, *Rendez-vous gare de l'Est, op. cit.,* p. 8).
[879] Manon Worms constitue ici en quelque sorte le troisième membre de notre échantillon de spectateurs.
[880] Anne-Françoise Benhamou, *op. cit.*, p. 7.

m'ont conduit à garder une attention – voire une tension – soutenue tout au long du spectacle.

Ainsi, ayant une démarche théâtrale proche, en ce que *7.3* et *Rendez-vous gare de l'Est* mettent en scène des expériences que l'on pourrait qualifier de limites ou marginales, celle de la prison d'une part et celle de la bipolarité de l'autre, Lars Norén et Guillaume Vincent se sont trouvés confrontés à des problématiques similaires. Ils ont néanmoins mis en place des stratégies dramaturgiques différentes. Chez l'auteur/metteur en scène suédois la narration de l'expérience carcérale est assurée par trois détenus présents au plateau et comme médiatisée par un comédien jouant le rôle de l'auteur de la pièce. Chez l'auteur/metteur en scène français, une comédienne professionnelle prend en charge les propos d'une personne bipolaire, dans une adresse ambiguë au public. En 2000 – soit un an après *7.3* – Lars Norén publie *Catégorie 3.1*, qui se rapproche encore plus de ce qui sera *Rendez-vous gare de l'Est*. Le titre fait référence à l'appellation administrative des exclus en Suède et au surnom du quartier qui leur sert de refuge, à Stockholm. C'est là que Lars Norén a recueilli les récits et les histoires de vie qui ont servi de base à l'écriture de sa pièce, que Jean-Louis Martinelli a mise en scène en 2002 au théâtre de Nanterre Amandier. Contrairement à moi, Muriel Plana a vu ce spectacle, dans lequel – à l'inverse de *7.3* et comme pour *Rendez-vous gare de l'Est* – des comédien.ne.s professionnel.le.s prenaient en charge la parole de ces exclus. Commentant ma comparaison entre *7.3* et *Rendez-vous gare de l'Est*, ma directrice de thèse m'a confié que face à *Catégorie 3.1*, elle s'est sentie mise dans une posture de voyeur, avec des moments à la limite du misérabilisme, ce qui n'avait absolument pas été mon cas lors des deux représentations de *Rendez-vous gare de l'Est* auxquelles j'avais assisté. Au-delà du fait qu'ils ont été vus par deux personnes différentes, avec des sensibilités distinctes, nous pouvons nous demander s'il existe une ou des différence(s) entre ces deux spectacles apparemment proches qui pourrai(en)t expliquer cette divergence de réception. Dans *Catégorie 3.1* plusieurs comédien.ne.s, prenant en charge la parole de plusieurs exclus, s'adressent les uns aux autres. Dans *Rendez-vous gare de l'Est*, une seule comédienne prend en charge la parole d'une seule exclue et entretient un jeu d'adresse ambigu avec les spectateurs. *Catérogie 3.1* semble s'inscrire dans un cadre néo-réaliste[881] dont *Rendez-vous gare de l'Est* s'écarte. Par le choix de la frontalité et le refus de la dramatisation au profit du récit de soi, il adopte une forme plus styllisée. Émilie Incerti Formentini ne cherche pas à incarner la personne bipolaire que Guillaume Vincent a interviewée – non seulement elle ne l'a jamais rencontrée, mais elle n'a même jamais écouté les enregistrements des entretiens en question[882]. Elle tente de donner sa parole à entendre, en la restituant dans le *hic et nunc* du spectacle en train d'être joué. Face à une

[881] N'ayant pas vu le spectacle, je ne saurai formuler un jugement catégorique.
[882] Au-delà des enjeux déjà évoqués, sans doute est-ce également pour qu'Émilie Incerti Formentini n'entende pas la voix de la personne en question que Guillaume Vincent lui a fait ré-enregistrer les messages laissés sur son répondeur plutôt que de diffuser les originaux lors de représentations.

comédienne restituant la parole d'une personne bipolaire, les spectateurs ne sont pas renvoyés à une posture de voyeur. Guillaume Vincent met en place une théâtralité subtile qui évite le malaise « moral » qui pourrait faire obstacle à la réception de cette parole à travers laquelle se manifeste la « maladie ».

2.2.5. L'évolution de la maladie *via* l'évolution de la posture énonciative

Comme nous l'avons vu dans la deuxième partie de ce chapitre, au début du spectacle, le personnage d'Émilie se présente d'abord et avant tout comme une personne ordinaire, et non pas comme une personne marginale du fait de sa maladie. La visibilité de la maladie étant ainsi atténuée, le spectateur est amené à se sentir proche du personnage d'Émilie. Émilie commence par parler de choses banales et quotidiennes dans des termes eux-mêmes simples et courants. Nous sommes face à une amie qui nous raconte sa vie et non pas face à une patiente qui nous expose sa maladie. Le fait que le premier pronom personnel employé soit « on » (« quand on se lève tôt, c'est … c'est super, on a l'impression d'avoir… d'avoir du temps pour soi[883] ») n'est pas anodin. D'emblée, il réunit implicitement Émilie et les spectateurs dans un même groupe, au lieu d'en créer deux, celui des « valides » qui regarderaient la représentante de celui des « malades ». Le spectateur se sent d'autant plus proche d'Émilie que celle-ci l'incite à se projeter à sa place, par un emploi impersonnel du pronom « tu », proche du « on » utilisé plus tôt : « quand t'as un petit être que t'aimes beaucoup et que t'adores et que tu te dis qu'elle est malheureuse et que c'est pas juste parce que ça pourrait être différent[884] » « parce que c'est un peu le schéma, tu te maries, t'as un enfant[885]. » « j'adore mes nièces, quelque part, tu trouves des palliatifs, tu t'occupes de… t'as un contact avec d'autres enfants. T'es pas obligé d'en avoir à toi.[886] » Selon les passages, le « tu » employé est à la fois un « je » distancié, un « on » ou un « nous » et la captation témoigne d'ailleurs d'un certain nombre de rires de complicité dans le public.

Après avoir évoqué des expériences communes, Émilie en vient à ses expériences spécifiques :

> L'alarme, le cri d'alarme, c'est si je me lave pas un jour, attention, je suis sur la mauvaise pente. Ça veut dire que je suis peut-être en dépression, donc.
> C'est vraiment quelque chose d'incroyable, le fait de ne pas se laver, ça a une signification, ça veut dire, je vais mal, je me déteste, je suis pas bien, je veux que personne ne vienne me voir et c'est des signes qui trompent pas. //

[883] Guillaume Vincent, *Rendez-vous gare de l'Est, op. cit.*, p. 7.
[884] *Ibid.,* p. 9.
[885] *Ibid.,* p. 11.
[886] *Ibid.,* p. 14.

> Parce que c'est facile de dire, oui bon il est un peu jeté, il va à l'hôpital par exemple deux mois. On s'imagine que juste avant l'hôpital, il était super fringant, qu'il était bien, que la personne était bien et que bon du jour au lendemain, on n'est pas bien ; alors que c'est pas du tout ça, pendant des mois on n'est pas bien avant. //
> Pendant l'hôpital, on se laisse aller parce que c'est bon l'hôpital et on fait attention, les médecins sont là pour vous soigner, et après faut se reconstruire, donc ça dure encore quelques mois, donc quand on dit, je vais à l'hôpital, ça comprend une période d'un an. C'est vraiment toute une période et les gens, je pense, le réalisent pas trop. //
> Parce que moi j'en ai fait des séjours à l'hôpital… j'ai même eu des électrochocs, une série de trois fois quatre : douze anesthésies générales, douze et des sismothérapies et voilà[887].

Dans cet extrait, l'ancrage référentiel du pronom « on » ne cesse de varier. Il passe d'un emploi général (dans l'expression « on s'imagine que juste avant l'hôpital, il était super fringant », le « on » est à entendre comme « les non-bipolaires ») à un emploi particulier (dans les expressions « on n'est pas bien », « pendant des mois, on n'est pas bien avant », le « on » est à entendre comme « les personnes bipolaires »). Émilie montre ainsi le décalage qui existe entre les représentations courantes de la « folie » et l'expérience intime de la bipolarité – décalage qui apparaît également dans le passage du pronom personnel de la première à la troisième personne du singulier – et qui plus est masculin (« je vais mal, je me déteste, je suis pas bien » devient « il est un peu jeté, il va à l'hôpital deux mois »). Elle présente ainsi les manifestations de la bipolarité sous des traits familiers, à l'opposé des images de crises. La « folie » n'est pas toujours outrageusement visible, elle se vit – aussi – au quotidien et dans des actes aussi banals que le fait de se laver ou non. La façon dont elle parle de la bipolarité souligne qu'à ce moment du texte et du spectacle, le personnage d'Émilie est parfaitement capable de se mettre à la place de ceux qui n'en sont pas atteints et d'adopter leur point de vue sur ceux qui le sont. Elle circule – virtuellement du moins – entre les deux groupes plutôt que de s'enfermer dans un des deux.

Dans cet extrait, Émilie donne une idée de la temporalité spécifique de la maladie, en présentant les intervalles précédant et suivant les moments de crise comme faisant également partie de l'« expérience de la folie ». Émilie ne passe cependant pas sous silence les crises aiguës et les traitements impressionnants qui y sont associés :

> C'est quand j'ai arrêté mes médicaments, et j'ai commencé à… je sentais mes os un peu disloqués, j'avais mon esprit qui était un peu… léger. J'avais l'impression qu'il était un peu séparé de mon corps et en fait Fabien, il était super inquiet, il avait remarqué que j'allais pas bien.
> Donc il est pas allé bosser le jour… le jour J… et en fait dans la nuit à 5 heures du matin j'ai hurlé. //
> Hurlé. //
> Et je sais pas si on peut imaginer quelqu'un qui se fait écarteler. Y a tous les tendons qui commencent, les muscles qui commencent à être tirés, tirés, tirés et ça claque. Ça claque

[887] *Ibid.,* p. 16-17.

partout et t'es écartelé, comme ça et on te plante des lances, des piques en même temps et t'as des piques partout, dans la tête, partout. //
Enfin c'était atroce et j'ai eu peur de Fabien et j'avais pas confiance. Donc je suis partie m'enfermer dans les chiottes, là sur le palier… et j'avais mal, j'avais mal, j'avais mal et c'était atroce. Je sentais mes genoux qui étaient complètement détruits enfin complétement écartelés. //
Mais vraiment. //
Et là j'ai regardé si je pouvais m'enfuir parce que j'avais peur que Fabien ouvre. Et donc, y avait une fenêtre, on était au sixième étage et j'ai commencé à chercher des points d'appui.
Heureusement, heureusement, que j'avais encore un peu de conscience quand même. Et je faisais, oh non, non, là, la fenêtre elle est trop loin, j'y vais pas. Et… et donc… Finalement, j'ai pas…
Et là Fabien, il m e dit, je vais appeler, je vais appeler… Et là je dis, mais appelle, appelle… appelle Sarkozy ! Appelle Jospin ! Je les veux tous là, je veux leur parler, je veux leur dire que… la tolérance zéro ça n'existe pas ! //
Et donc, et donc à ce moment-là, je suis devenue socialiste ! //
Enfin bref. //
Fabien, il était super mal, il avait pas droit de s'approcher de la porte. J'avais mal putain, j'avais mal. Et là, en fait, il a téléphoné à la police. La police, ils ont dit, ah non… Ils savaient pas quoi faire. Ma femme est malade, ah non, on s'occupe pas des problèmes conjugaux. Ils ont pas voulu se déplacer et heureusement qu'ils se sont pas déplacés parce qu'à mon avis j'aurais sauté.
Après, il a appelé les pompiers, ils ont dit, ah non, c'est pas notre problème.
Et du coup, il a appelé le SAMU, et le SAMU, c'est Sainte-Anne qui est venu. Et ça c'était très bien que ce soit Sainte-Anne qui soit venu, comme moi je connaissais les hôpitaux psychiatriques, j'avais pas peur, c'était quelque chose qui m e rassurait à la limite.
En fait, j'entends, Émilie, Michel de Sainte-Anne, et là j'ai ouvert la porte et quand je suis sortie, j'étais comme ça.
Et je me tenais au mur, et tout était bloqué, je marchais comme ça et c'était interdiction… et j'étais comme ça… Et interdiction que tout le monde me touche, enfin j'étais là, personne me touche. //
Et un moment… je raconte dans le désordre… y a un moment marrant, j'étais à Sainte-Anne donc j'étais aux urgences, y m'ont fait des piqûres, tout ça, pour me calmer, pour me relaxer et, à 7 heures du matin, ils m'ont apporté un petit déjeuner et Fabien, il avait pas droit. C'est dégueulasse quand même le pauvre Fabien ! //
Et moi, j'avais tellement faim, c'est super douloureux. Et en fait, je pense que tu dois brûler vachement de calories et quand ils m'ont apporté le petit déjeuner, je mangeais comme ça, j'avais peur qu'on me le vole, comme ça, comme une sauvage. Et un moment, j'étais sur le lit, et Fabien il me dit bon ben je vais te laisser, deux secondes, je vais aller dehors. Je le regarde, je lui fais, toi, tu bouges pas d'ici jusqu'à ce que tu chies dans ton froc. Et là, il a pas bougé ! //
Y a des trucs qui sont un peu drôles quoi, je sais pas. C'est pas drôle mais c'est un peu drôle quand même. //
Avec le recul
Par exemple… Non j'en parlerai après.
Par contre y avait un truc que j'aimais bien. La première fois qu'ils m'ont attachée, donc je voulais pas être attachée bien sûr, donc j'ai gonflé mon ventre. Comme les chevaux, qui gonflent leur ventre quand on les selle pour que la selle elle tienne. Ils gonflent leur ventre, après ils dégonflent et la selle elle tombe.
J'ai fait la même chose, j'ai gonflé mon ventre.
Du coup… En fait moi, ils m'ont sanglé les chevilles, heureusement pas les bras, parce que les bras, c'est affreux, c'est vraiment affreux les bras, le ventre et les chevilles et

> donc, j'ai gonflé mon ventre et après, je suis passée comme ça en dessous, et j'étais debout sur le lit ! Et après j'ai essayé d'enlever les chevilles mais là, c'était trop dur. C'était bien mis donc c'était impossible, mais c'est affreux d'être attaché. Tu peux rien faire t'es là… je sais pas… //
> Finalement, ils m'ont piquée dans la fesse.
> Et là après, ils m'ont laissée et je me suis mise, intérieure, sur mon lit genre très digne, très… très plein de grandeur. //
> Bon la mort va arriver, mais je l'accueillerai simplement, c'est pas grave Émilie, tout ce que tu as connu tu l'as connu… Et j'étais persuadée que j'allais mourir
> *
> Les enfants, ils adorent te faire mourir et ressusciter. Moi j'adore faire ça avec mes nièces, je fais ah ah ah… comme ça. Et après, elle me tâte, je fais, oh ça va beaucoup mieux. Ou alors avec Elisa, elle me faisait un bisou, un bisou guérisseur et j'étais là, ah…
> Moi en ce moment j'ai envie d'un gamin ?
> Enfin, j'ai pas envie d'un gamin, d'un gamin à moi mais j'adore les bébés. J'adore. J'adore jouer avec eux, quand ils sont au magasin de déco, j'arrive plus à travailler avec les parents.
> Je suis là : Au revoir ! Coucou ! [888]

Cet épisode me semble mettre en évidence un aspect particulier du récit de soi : le fait de prendre de la distance et de mettre en scène son vécu. La mise en scène de Guillaume Vincent ne fait pour ainsi dire que renforcer un fictionnement déjà à l'œuvre dans le récit intime. La construction narrative en trois étapes précises[889] rend la séquence éminemment théâtral. Émilie commence par poser le cadre : les toilettes sur le palier (qu'elle a déjà pris le temps de décrire en début de texte[890]). Elle décrit ensuite rapidement les personnages qui vont habiter ce cadre, en retenant un trait spécifique à chacun : Émilie (qui ne se sent pas bien) et Fabien (qui est inquiet). Enfin, elle entre elle-même dans le cadre qu'elle a créé, pour incarner les personnages et les faire parler. Dans la scène de l'enfermement et la sortie des toilettes puis dans celle des anecdotes de Sainte-Anne, Émilie joue son propre rôle mais aussi ceux de Fabien et de Michel, « sachant qu'ils peuvent aussi [lui] parler, à [elle] qui [est] l'œil-caméra, le témoin, qui crée l'empathie avec le spectateur, et qu'il y a ainsi un dialogue qui s'instaure, entre ce qui vient de la narration, du récit, et l'incarnation[891] ».

---

[888] *Ibid.,* p. 24-28. À partir du minutage 17 : 50 (environ) de la captation.

[889] Qui sont les mêmes que celles évoquées par Nicolas Bonneau, en référence à Depardon. « "Entre la fiction et le réel, toujours sur un fil" Entretien de Nicolas Bonneau, conteur documentaire-CDN de Thionville – Lorraine » par Christophe Triau dans Lucie Kempf, Tania Moguilvskaia (dir.), *op. cit.* p. 161. Notons d'ores et déjà, avant d'y revenir plus tard, que Guillaume Vincent mobilise lui-même cette référence à Depardon dans la genèse du spectacle : « Lorsque j'étais intervenant pour le Théâtre de Gennevilliers, j'avais décidé de travailler sur *Paroles prisonnières* avec une classe d'élèves de première d'un lycée d'Asnières. […] Je pense que les films de Depardon et cet exercice fait avec les élèves de cette classe ne sont pas étrangers au texte de *Rendez-vous Gare de l'Est* et à son projet de mise en scène. » (Guillaume Vincent, dossier de diffusion du spectacle, p. 4-5).

[890] Guillaume Vincent, *Rendez-vous gare de l'Est, op. cit*., p. 10.

[891] *Ibid.,* p. 161.

En se présentant elle-même comme un personnage jouant un rôle particulier dans une situation donnée, Émilie prend de la distance par rapport à la posture de personne malade et à la situation d'hospitalisation, ce qui incite implicitement le spectateur à en faire autant. Au moment d'évoquer la contention qui, avec les électrochocs, sont une autre image structurante de notre « imaginaire » autour du traitement de la folie[892], Émilie ne nie pas la souffrance liée à ce mode de « prise en charge » de la folie mais elle ne s'y attarde pas pour autant : ni sur la souffrance (son discours vise surtout à expliquer la stratégie mise en place pour tenter de se soustraire à ce moyen de domination), ni sur l'épisode en lui-même (ce souvenir de la contention – au cours duquel Émilie a eu des pensées mortifères – est suivi de l'évocation de jeux enfantins où la mort n'est qu'un prétexte pour ressusciter). Le retour sur le désir d'enfant montre qu'Émilie a beau vivre des expériences radicalement différentes des nôtres, elle a aussi les mêmes préoccupations que la plupart d'entre nous. Vivre des expériences uniques n'est pas incompatible avec le fait de vivre des expériences communes.

Les propos d'Émilie traduisent ainsi une certaine prise de distance par rapport à sa maladie. L'alternance des moments de « narration » et de moments « d'incarnation » des personnages avec une voix et un positionnement du corps dans l'espace spécifique fait apparaître Émilie sous les traits d'une conteuse contemporaine à la Dario Fo ou d'une conteuse documentaire, pour reprendre l'adjectif utilisé par Christophe Triau à propos de Nicolas Bonneau. Dans l'entretien qu'il lui accorde il explique en effet que « parmi les registres qui existent chez les conteurs, il y a le récit de vie : ce qu'on appelle les "faits" – les petites tranches de vie, les faits de voisinage… ». Or, c'est bien un récit de vie qu'Émilie raconte ici. Au-delà du thème, ce sont surtout les codes du conteur – qui introduisent de la dramaticité – que le personnage d'Émilie reprend. Comme Nicolas Bonneau elle est « un protagoniste ou un témoin actif de [s]es propres histoires », « dans une adresse directe au spectateur, dans la responsabilité de sa parole[893] ».

En jouant son propre rôle, le personnage d'Émilie replonge dans la violence de ses réactions d'alors et fait donc (re)vivre au spectateur l'intensité de la situation. Émilie me semble cependant « responsable de sa parole » dans la mesure où cet investissement émotionnel quand elle rejoue son propre rôle est aussitôt suivi d'un commentaire sans trace d'émotion – à moins qu'il ne s'agisse d'une nouvelle norme sociale à laquelle Émilie accepte de se conformer. Toujours est-il que cette rupture introduit même un certain humour. D'un même mouvement, Émilie dramatise et dédramatise la situation. Elle raconte sa crise,

[892] Dans le film *Vol au-dessus d'un nid de coucou* de Miloš Forman, le personnage de McMurphy (incarné par Jack Nicholson) est soumis à contention et subit des électrochocs (au minutage 1 :21 : 40 – environ – de notre DVD).
[893] Christophe Triau, Entretien de Nicolas Bonneau*, op. cit.,* p. 160.

avec un évident jeu de distanciation. Dans la deuxième partie du spectacle, Émilie n'est plus dans une posture de prise de distance si évidente.

L'entrée en matière de la deuxième partie du texte et spectacle est extrêmement révélatrice du changement de posture d'Émilie :

> On s'est pas vu depuis octobre ?
> C'est possible, c'est possible parce que j'ai fait ma dépression en octobre, novembre et… On s'est pas vus quand j'ai fait ma dépression ?
> Ou alors juste avant ma dépression, mi octobre/
> Hier, j'ai vu mon psy, il m'a dit que j'étais pas incohérente donc… Enfin pour les gens qui savent pas, j'ai l'air bien quoi, j'ai l'air en forme… Mais ce matin, j'étais pas pas bien et…
> Les médicaments, il m'a tout doublé, les médicaments de base./
> Ma dépression… C'était trop bizarre, elle était pas très forte, elle était pas trop forte parce que j'avais encore mes médicaments mais… putain… malgré les médicaments que j'avais, j'aurais jamais dû faire une dépression. Si j' avais pas eu mes médicaments, ç'aurait été putain de fort, et là vraiment, j'aurais eu peur. /
> Pendant un mois, j'ai dormi deux heures par nuit. Alors je trie, je fais le ménage.
> Le nombre de bouteille d'Ajax que j'ai descendues…
> Là, je suis sortie de ma dépression, enfin, je suis en phase maniaque./
> En dépression, tu dors vingt-quatre heures sur… Enfin, tu dors vingt-trois heures sur vingt-quatre.
> Ce qui fait que quand tu sors de cet état… En fait le problème c'est qu'il faut pas trop que je déconne. Et en fait si je vais trop loin dans l'activité… Là encore, ça va, je suis calme./
> Si avec mes médicaments je reste encore cohérente et que je me bats pour… pas trop dépasser les bornes, là à mon avis, je peux m'en sortir en fait, normalement le médecin, il m'a dit, je peux vous envoyer à l'hôpital mais pour l'instant, comme vous êtes cohérente, que ce soit l'hôpital qui f asse les médicaments ou moi qui f asse les médicaments ça revient au même, les deux iront aussi bien…./
> J'ai pris ce qu'il m'a dit hier soir… Faut avoir fait Polytechnique pour préparer les médicaments !... parce que franchement les doses tout ça… faut pas se tromper !/
> Pendant un moment, j'avais des sacs comme ça, mes amis ils me regardaient, mais t'es malade d'avaler tout ça. Mais c'est pas de ma faute c'est une réelle maladie.
> Pourquoi t'es comme ça ?
> Ben parce que je suis comme ça.
> Pourquoi t'es diabétique ?
> Pourquoi t'es… tu vois… c'est vrai !
> Non ?/
> Quand je suis rentrée, j'étais avec Fabien, enfin on aurait vraiment dit une malade mentale et Fabien, il é tait énervé, il m 'en voulait tout ça et… je suis désolée, je suis désolée et maintenant là, ça va mieux, puis j'ai repris mes petites habitudes[894].

Alors qu'Émilie ne mentionne pas d'emblée sa maladie dans la première partie du spectacle, à l'ouverture de la deuxième, elle annonce tout de go qu'elle a fait une dépression dont elle est sortie mais qu'elle est actuellement en phase

[894] Guillaume Vincent, *Rendez-vous gare de l'Est, op. cit.*, p. 41-43. À partir du minutage 37 : 10 de la captation.

maniaque. Cette période d'hospitalisation[895] est représentée au plateau par une douche de lumière éclairant une chaise vide tandis qu'une musique pop est diffusée dans les enceintes[896]. Ce changement d'état de santé correspond chez Émilie à une évolution de son discours. Avant sa dépression, Émilie inscrivait sa maladie dans son quotidien. Après sa dépression, elle tend à présenter sa maladie comme son seul quotidien, en ce que des évènements quotidiens sont ramenés à la maladie ou lus à travers le filtre de cette dernière[897]. Contrairement à l'extrait au début de cette partie, dans celui-ci Émilie ne mentionne plus deux groupes (les personnes bipolaires et ceux qui ne le sont pas) dans lesquelles elle circule virtuellement. Désormais il y a Émilie la « malade mentale », et les autres (les gens, son médecin, ses amis et Fabien) qui posent sur elle un regard d'incompréhension. Le débit de parole et l'intonation adoptés par la comédienne traduisent et trahissent également le fait que le personnage a de plus en plus de mal à prendre de la distance par rapport à sa maladie ou à sa condition de personne bipolaire. « Je voulais que ce monologue retranscrive le mouvement même de sa maladie[898] », explique Guillaume Vincent dans le dossier de diffusion du spectacle.

À cet égard, il paraît intéressant de mettre la narration de l'épisode de l'internement à Sainte-Anne (dans la première partie du spectacle) en parallèle avec celle des Assedics (dans la deuxième partie) :

> Le plus drôle c'est l'Assédic.
> Je suis allée la dernière fois, ben je pensais que moi… ben je savais pas y en avait, que ça avait fusionné. Et j'ai ap… j'y suis allée avec tous mes papiers, et… j'y suis allée et le type… Donc je fais la queue, il me dit, il faut un rendez-vous, alors je fais, très bien, il me dit, y a des téléphones là pour prendre rendez-vous, vous pouvez y aller, alors je fais le téléphone machin et tout. Mais c'est quoi votre problème, expliquez-moi. Ben je voudrais juste un rendez-vous, oui mais je peux pas vous donner de rendez-vous.

---

[895] Au cours de laquelle Guillaume Vincent n'a pas pu mener d'entretien avec la « vraie » Émilie. « Nos rendez-vous se sont au final espacés sur une période de six mois, nous nous voyions de manière quasi hebdomadaire, puis il y eut une pause due à un premier internement à Sainte Anne. Pendant ses six mois, elle a donc connu un internement, puis elle est passée d'une phase disons stable à une phase maniaque puis à une phase dépressive. Nous avons mis un terme à nos entretiens lorsqu'elle fût de nouveau internée » (Guillaume Vincent, dossier de diffusion du spectacle, p. 4).

[896] Il s'agit de « *Love is like a butterfly* » de Dolly Parton, en référence à une réplique de la deuxième partie de la pièce, d'ailleurs mis en exergue du dossier de diffusion du spectacle : « J'ai aussi de l'Abilify, je trouve que le mot est poétique, Abilify, ça fait papillon » (Guillaume Vincent, *Rendez-vous gare de l'Est, op. cit.*, p. 46). Notons que Josef Schovanec mentionne lui aussi ce médicament : « L'un de mes titres de gloire est d'avoir été, plus tard , sans le vouloir ni le savoir, l'un des premiers en France à prendre de l'Abilify, la troisième génération de neuroleptiques. » (Josef Schovanec, *op. cit.*, p. 83).

[897] Citons ici un autre exemple significatif : « Je vais leur envoyer leur photo pour qu'y soient face à la réalité, moi j'étais face à la réalité…/ C'est pas dégueulasse ? Moi j'ai été à l'hôpital, j'ai vu des médecins, on m'a fait des électrochocs, on m'a attachée, c'est dégueulasse ou c'est pas dégueulasse ? (Guillaume Vincent, *Rendez-vous gare de l'Est, op. cit.,* p. 54).

[898] Guillaume Vincent, dossier de diffusion du spectacle, p. 4.

> Excusez-moi, j'ai fait la queue, y a un monsieur qui m'a dit que… Et je commençais à hausser le ton. L'animateur il est venu, il m'a pas engueulée hein, mais il est venu et il m'a demandé si il pouvait prendre le téléphone, il a pris le téléphone… La première fois, elle m'a raccroché au nez et la deuxième elle me dit, mais j'ai mon bouton il marche pas. Mais à quoi ça sert, on vous appelle pour des rendez-vous et je lui ai répété plusieurs fois la même chose parce qu'elle comprenait rien et du coup… du coup l'animateur est arrivé puis il a pris… Ah oui je lui ai dit, comment vous vous appelez madame ? Elle me dit non… mais dites-moi, expliquez-moi votre problème. Je lui ai dit non, non, non, non, donnez-moi votre nom, pour faire chier, on me l'a fait, je le fais… je vais pas écrire mais juste tu vois bon… Sandra, genre elle devait avoir 50 ans, elle s'appelait genre Sandra ! euh… elle me dit, non je peux pas… je peux pas, mon bouton est cassé, je sais pas pourquoi. Alors je refais la queue, j'attends, l'animateur me dit, ben réessayez. Merci, je remets le truc et là je tombe sur un mec super désagréable mais au moins il m'a donné un rendez-vous, là j'ai dit, il a été pro.
> Et il paraît… J'ai une copine que j'ai eu au téléphone et qui m'a dit que sur une… un truc d'Assédic… vous n'avez pas le droit d'insulter les… de donner des…des… des jurons aux animateurs sous peine de trois ans de prison. Et elle m'a expliqué qu'en fait, ils avaient un régime comme dans la gendarmerie, c'était des…
> Y avait une femme qui faisait, excusez-moi mais j'aimerais vraiment avoir mon papier, et elle fond en larmes… Oui vous comprenez, j'accouche dans dix jours, il me faut un papier avant, elle avait un ventre énorme comme ça. C était mais malheureux ! Moi je tourne, j'ai tourné la tête, j'ai fait, ne te mêle pas de ça Émilie parce que sinon ça va mal se passer et… mais c'était atroce… c'était vraiment la nana elle en pouvait plus de venir à l'ANP… à l'Assédic. Et elle était quand même… Et le mec je suis sûre en plus qu'y va pas lui donner son papier. Il a dit, oui, oui… quand il a vu qu'elle allait pleurer, que du coup c'était quand même un peu délicat. Il a dit non, non mais si, si, donnez-moi votre nom, il a fait genre, genre il prend les renseignements et tout… pfff…
> … Je suis désolée, j'ai pas très envie de rigoler[899].

Émilie évoque une anecdote banale et quotidienne sans lien direct avec sa maladie, en dehors du fait qu'elle a été licenciée suite à sa dépression. Sa parole pourrait être celle de n'importe quel chômeur (ou intermittent) qui s'est un jour retrouvé dans ce genre de situation administrative humiliante et ubuesque. L'expérience relatée relève de la précarité (et de la marginalité) sociale mais la façon dont elle est relatée donne voix à la maladie, en ce qu'elle donne à entendre l'évolution de celle-ci par rapport à la première partie du spectacle.

Pour reprendre la distinction opérée par Pierre Guénancia, Émilie est davantage dans le souvenir que dans la représentation, car « lorsqu'on cherche à se représenter ce que l'on a vécu [,] on rappelle bien des évènements passés comme dans le souvenir mais c'est afin de les disposer selon un ordre chronologique, un ordre qui forme une histoire. ». Selon lui, « l'élément distinctif de la représentation, par rapport à l'imagination ou au souvenir, c'est cet ordonnancement ou mise en scène [des évènements passés][900] ». Le terme de « mise en scène » ne peut manquer de susciter notre attention et nous invite à une

[899] Guillaume Vincent, *Rendez-vous gare de l'Est, op. cit.*, p. 48-50. À partir du minutage 43 : 25 de la captation.
[900] Pierre Guénancia, *Le Regard de la pensée. Philosophie de la représentation*, Paris, PUF, 2009, p. 39.

lecture particulière du discours d'Émilie. Dans l'épisode de la crise, la posture narrative du personnage d'Émilie – que nous avons rapprochée de celle d'un conteur – manifeste clairement sa volonté et sa capacité de représentation des événements narrés, par leur mise en scène. Dans la deuxième partie du spectacle, le personnage d'Émilie perd clairement cette posture.

L'« ordonnancement ou mise en scène [des évènements passés] » est beaucoup plus flou dans l'épisode des Assédics que dans celui de la crise. La construction en est moins précise. Émilie pose rapidement et confusément le cadre, elle ne présente pas les personnages avant de les incarner et ne les incarne « qu'à moitié » (elle imite un peu leur voix mais ne dessine pas la position de leur corps dans l'espace, ce qui n'aide pas à rendre visible le cadre dans lequel se déroule l'épisode). Elle n'introduit aucune rupture – ne serait-ce que dire qu'elle a conscience d'être imprécise comme elle le fait pour l'épisode de la crise lorsqu'elle explique qu'elle « raconte dans le désordre » – mais part dans une digression (sur ce que lui a dit sa copine à propos des insultes) qui (lui) fait perdre le fil de l'histoire, à laquelle elle revient sans crier gare.

Cette variation de la posture énonciative du personnage d'Émilie – qui ne dispose plus aussi clairement qu'auparavant les évènements passés selon « un ordre qui forme une histoire » – est accentuée par un glissement de focalisation. Pour l'épisode de la crise, elle adopte une focalisation interne lorsqu'elle évoque ses sensations et impressions et une focalisation externe pour la description des réactions des autres personnages. Pour l'épisode des Assédics, elle adopte pratiquement exclusivement une focalisation interne voire zéro lorsqu'elle explique que « la nana elle en pouvait plus de venir […] à l'Assédic » ou qu'elle est « sûre que [le mec ne] va pas lui donner son papier ». D'un épisode à l'autre, elle quitte sa position objective pour émettre des sentences sur les personnages et les situations, ce qui est révélateur d'une modification de l'implication du personnage d'Émilie dans ce qu'elle raconte. En passant tout à travers le filtre de sa subjectivité, Émilie perd ce que nous avons nommé « sa posture de conteuse », dont le propre est précisément de « laisser suffisamment de place à l'imaginaire, au réel, [de] ne pas en dire trop, [de] montrer des images sans trop en montrer, [pour que] les gens s'accaparent le reste ; [qu'] ils se fabriquent leurs propres images[901] ». En prenant plus de place dans l'épisode, elle laisse moins de place au spectateur.

La chute des deux épisodes est emblématique de ce changement de posture par rapport aux événements racontés, d'une prise de distance à la sur-implication. « Y a des trucs qui sont un peu drôles quoi, je sais pas. C'est pas drôle mais c'est un peu drôle quand même. / Avec le recul. », conclut Émilie après avoir narré son internement à Sainte-Anne et sa contention. À la fin de l'épisode des Assédics, elle avoue : « Je suis désolée, j'ai pas très envie de rigoler ».

[901] Christophe Triau, *op. cit.,* p. 166.

Dans le premier épisode, le personnage d'Émilie apparaît sinon sous les traits d'une conteuse responsable de son discours du moins comme quelqu'un qui arrive à mettre en perspective un épisode douloureux dans lequel elle a été personnellement impliquée. Dans le deuxième, elle se présente comme quelqu'un qui ne parvient pas à prendre du recul par rapport à une situation qui ne la concerne pourtant pas directement. La majorité des spectateurs et des spectatrices s'est sans doute déjà retrouvée dans la même situation qu'Émilie, dans l'impossibilité de répondre à l'injonction sociale très forte de se distancier des événements vécus, surtout quand il s'agit de les raconter. Dans le cas du personnage d'Émilie, cette situation prend néanmoins une tournure plus extrême et se manifeste par un changement de posture énonciative. Au fil du spectacle et en lien avec cette modification du statut de la parole, le statut du rire des spectateurs – que nous entendons dans la captation – évolue. Dans le premier cas, ils rient *avec* Émilie car celle-ci prend de la distance par rapport à la situation qu'elle rejoue et se retrouve donc également en position de spectatrice. Dans le deuxième cas, ils rient *d'*Émilie, de son implication dans une situation qu'elle raconte moins qu'elle ne revit les émotions qui lui sont associées. L'implication émotionnelle avec laquelle elle parle des Assédics paraît d'autant plus disproportionnée qu'elle a évoqué son expérience de la contention avec une certaine légèreté (« finalement, ils m'ont piquée dans la fesse ») et se moquant un peu d'elle-même, *a posteriori* (« Et là après, ils m'ont laissée et je me suis mise, *intérieure*, sur mon lit genre très digne, très… très plein de grandeur. // Bon la mort va arriver, mais je l'accueillerai simplement, c'est pas grave Émilie, tout ce que tu as connu tu l'as connu… Et j'étais persuadée que j'allais mourir »). Dans les deux cas, l'humour est présent. Dans le premier il est recherché. Dans le deuxième, il est davantage subi : il semble que ce soit presque malgré Émilie que nous rions – ou que du moins certains spectateurs rient, comme en témoigne la captation. Mais peut-être qu'en riant d'Émilie nous rions en partie de nous-mêmes, de l'impossibilité que nous avons parfois de maitriser nos émotions face à des situations qui peuvent paraitre anecdotiques aux yeux des autres mais qui ont de l'importance pour nous. Dans le premier cas on rit avec Émilie de sa situation personnelle douloureuse qu'elle présente de façon humoristique. Dans le deuxième cas, à travers Émilie, peut-être que l'on rit aussi un peu de nous, de notre propre comportement – sans doute moins radical que le sien – dans le même type de situation.

Dès lors qu'elle se laisse envahir par l'émotion provoquée par les mots, son discours ne peut plus être envisagé comme une possibilité d'unifier, au moins *a posteriori*, un « moi » dispersé pendant les événements passés. En partant du postulat selon lequel « c'est parce qu'il y a représentation qu'il y a ordre[902] », le changement de posture énonciative d'Émilie, qui précisément n'alterne plus entre présentation et représentation, entre récit et incarnation, entre *diegesis* et *mimésis*, mais qui reste exclusivement non pas du côté d'une narration – qui suppose

[902] Pierre Guénancia, *op. cit.,* p. 39.

organisation et structure – mais de celui d'un flot de paroles souligne l'impossibilité pour le personnage de se construire par le discours. Celui-ci apparaît alors davantage comme la manifestation sinon d'une « dispersion ontologique » du moins d'un désordre psychique, mais d'une dispersion ou d'un désordre dont nous sommes tous susceptibles de faire l'expérience, sur un mode mineur, dans notre vie quotidienne.

Dans cette façon très particulière qu'a Guillaume Vincent de s'emparer de la question du handicap mental et de la porter au plateau, comment qualifier le jeu d'Émilie Incerti Formentini, chargée de représenter sur scène la personne interviewée par Guillaume Vincent dans un café proche de la gare de l'Est ? « En commençant le travail, nous n'avons jamais cherché à imiter ou à incarner[903] », affirme Guillaume Vincent dans le dossier de diffusion du spectacle. « […] quelque part, pour moi, oui, je pourrais dire que dans ce spectacle, j'incarne un personnage » confie Émilie Incerti Formentini à Manon Worms lors d'un entretien téléphonique. Comment expliquer ce qui apparaît comme une contradiction ?

Le rapport ambigu entre fiction et réel, dont nous avons vu qu'il était au cœur de l'écriture du texte de la pièce, se retrouve nécessairement dans le jeu de la comédienne devant le prendre en charge. Si elle n'incarne pas la personne rencontrée par Guillaume Vincent en l'imitant, Émilie Incerti Formentini incarne néanmoins le personnage créé par Guillaume Vincent à partir des entretiens recueillis. D'où les modélisateurs « en commençant le travail » et « quelque part » dans les propos des deux artistes. Au fur et à mesure des répétitions, un personnage est apparu, qu'Émilie Incerti Formentini a incarné – au même titre qu'un point de vue sur les entretiens a progressivement émergé chez Guillaume Vincent, au fil des retranscriptions. Tout comme l'auteur s'est livré à un travail de fictionnalisation la comédienne s'est livrée à un travail d'interprétation. « C'est pas ma vie que je raconte, pas du tout. On fait vraiment le portrait d'une femme, d'un personnage. Et puis, Guillaume n'a jamais voulu que j'écoute les enregistrements. Je n'ai jamais écouté une seule seconde de ces heures et ces heures d'enregistrements. J'ai travaillé uniquement à partir du texte[904] ».

C'est du texte que naît le personnage et non l'inverse. Puisque Guillaume Vincent n'a pas fait de la bipolarité de la personne interviewée l'entrée principale de la pièce, Émilie Incerti Formentini n'a pas cherché à construire « psychologiquement » et « corporellement » un personnage bipolaire avant de le faire parler. « Je ne me dis pas que j'interprète quelqu'un de malade. Au contraire

[903] Guillaume Vincent, dossier de diffusion du spectacle, p. 5.
[904] Émilie Incerti Formentini, entretien téléphonique avec par Manon Worms, gracieusement mis à notre disposition par cette dernière.

j'ai trouvé l'endroit de parole en passant par du banal, du quotidien. Ça m'a aidée à sortir du pathos. Je m'appuie sur une énergie de vie[905] ».

C'est une sorte de « *portrait musical*, qui ne peut rien montrer des traits ou du signalement du modèle, mais qui peut par des analogies dans l'agogique, le rythme, l'harmonie, évoquer l'allure de la personne, son genre de dynamisme d'action ou de pensée, l'accord ou le désaccord intérieur du psychisme[906] » que propose Émilie Incerti Formentini. « Ce n'est ni une représentation, ni une description, mais une évocation[907] ». La comédienne ne cherche pas à entrer dans la peau d'un personnage, mais à entrer dans la voix d'une personne qu'elle n'a jamais entendue, dont il reste pourtant des traces sur le papier. Il s'agit en quelque sorte de suivre une partition musicale. Ce qui ne signifie pas pour autant que le corps n'est pas mobilisé. Tout comme le musicien implique son corps dans la musique qu'il joue[908], la comédienne engage le sien dans le texte qu'elle porte.

> Autant dans la parole on est du côté d'un quotidien, vraiment, dans le corps nous avons vraiment essayé de situer un endroit de non-quotidien, de stylisé. Il y a une partition textuelle et une partition corporelle qui est aussi très écrite. C'est peut-être de mon engagement dans le corps que vient le fait que je suis, en tant qu'actrice, extrêmement engagée émotionnellement dans le spectacle. C'est un engagement que j'ai senti tous les soirs, on a joué 200 fois, à chaque fois je suis au même niveau d'engagement, très, très haut. Le fait qu'il y ait une partition ça donne un cadre, c'est indispensable, mais à l'intérieur de cette partition c'est toujours très au présent. Il y a souvent des réactions fortes dans les salles. T'es jamais tranquille. C'est toujours très haut, je suis à chaque fois très poreuse, qu'on joue aux Bouffes du Nord ou à Rambouillet, mais là où je suis le plus traversée c'est quand on va jouer dans des hôpitaux psychiatriques ou des cliniques, devant des malades. La fois où on a joué devant des patients maniaco-dépressifs, j'ai eu des courbatures pendant trois jours après[909].

Le rapport qu'entretient Émilie Incerti Formentini au texte écrit par Guillaume Vincent est du même ordre que celui d'un.e musicien.n.e de jazz à un morceau (classique)[910]. Dans les deux cas, les artistes connaissent suffisamment leur partition pour pouvoir s'en affranchir, jouer avec au sens ludique du terme : s'en écarter pour mieux y revenir, proposer une variation sur un passage… Dans les deux cas, il s'agit d'être extrêmement à l'écoute de son partenaire : des autres membres de l'orchestre ou du *band* pour les musicien.e.s de jazz, des spectateurs dans le cas d' Émilie Incerti Formentini.

---

[905] *Id.*
[906] Anne Souriau, *op. cit.,* p. 1162.
[907] *Id.*
[908] C'est ce que montre le film *Whiplash* réalisé par Damien Chazelle, sorti en salle en décembre 2014 où les musiciens sont fréquemment filmés comme des boxeurs et les répétitions et les concerts comme des entrainements et des combats.
[909] Émilie Incerti Formentini, entretien téléphonique avec par Manon Worms.
[910] Dans le film *Whiplash,* c'est bien pour intégrer l'orchestre de jazz dirigé par Terence Fletcher, le personnage Andrew, jeune batteur, s'entraîne comme un boxeur.

À la ferme du Buisson, où j'ai revu le spectacle en novembre 2015, le public était beaucoup moins nombreux (une soixantaine de personnes), beaucoup plus jeune (la moitié de la salle environ étaient composée de collégiens ou de lycéens), et beaucoup plus près de la comédienne (à quelques mètres seulement) qu'aux Bouffes du Nord, où j'avais vu le spectacle pour la première fois, près de trois ans auparavant Émilie Incerti Formentini a clairement pris en compte cette différence dans le rapport scène/salle et la composition du public dans sa façon de prendre le texte en charge. Si elle disait les mêmes mots, elle ne les disait pas de la même façon parce qu'ils n'étaient pas adressés aux mêmes personnes. Je me souviens par exemple qu'à la Ferme du Buisson, des adolescentes ont ri lorsqu'elle a dit : « j'ai un big bide énorme ». En réponse à ce rire provoqué par le recours à une expression familière et en décalage avec le physique de la comédienne, celle-ci a regardé en direction des jeunes filles lorsqu'elle a renchéri : « j'ai des grosses fesses, enfin je suis énorme quoi ! ». Trouver un « endroit de parole », pour reprendre l'expression employée par la comédienne elle-même, permet de trouver un corps au personnage tout en échappant à « l'incarnation quasi simiesque des acteurs de biopics…[911] » :

> Je joue un personnage mais en même temps je voulais absolument éviter le côté « numéro ». Je ne voulais pas qu'on se dise quelque chose du genre : c'est l'actrice dans tous ses états. C'est pour ça que tout est dans la retenue, dans la tension, dans le corps. Il y a des moments de débordements mais ils sont très chargés d'une vie intérieure, d'un flux tendu interne que je partage avec le public[912].

Émilie Incerti Formentini s'efforce d'être davantage dans la performance du jeu que dans le jeu de la performance. L'emploi du terme « numéro » est à cet égard révélateur. Elle ne cherche pas à faire admirer ses compétences (notamment techniques) de comédienne en les rendant visibles dans un morceau de bravoure particulièrement impressionnant, mais s'attache à les mettre au service d'un personnage qu'elle a considéré et donc travaillé comme un personnage de fiction. Si Guillaume Vincent a fait le portrait d'une personne réelle, ce qui lui a demandé « d'être observateur et même psychologue pour pénétrer la personnalité du modèle[913] », Émilie Incerti Formentini a fait le portrait d'une personne fictive, pour lequel elle a dû recourir à « une imagination très précise et complète[914] ».

Lors des répétitions de *Rendez-vous gare de l'Est,* Guillaume Vincent a dirigé Émilie Incerti Formentini selon les mêmes axes que ceux qu'il avait donnés aux élèves de premières avec qui il avait travaillé sur *Paroles prisonnières* de Raymond Depardon :

---

[911] Guillaume Vincent, dossier de diffusion du spectacle, p. 5.
[912] Émilie Incerti Formentini, entretien téléphonique avec par Manon Worms.
[913] Anne Souriau, *op. cit.,* p. 1162.
[914] *Id.* Et l'auteure ajoute : « Bien souvent les portraits fictifs prennent appui sur l'observation de modèles réels. »

> Je voulais travailler à partir de ce texte de Raymond Depardon et non à partir de ses films parce que, justement, on ne voyait pas les modèles et que c'était à chacun à inventer, avec son imaginaire, son corps, sa voix, la manière de restituer cette parole. Vite, avec les élèves, nous nous sommes aperçus que ces paroles nécessitaient un autre code de jeu, une autre manière d'aborder le langage. Paradoxalement ils devaient être très présents, mais ils devaient aussi se mettre en retrait par rapport aux personnes dont ils restituaient la parole. Ils devaient ne pas les trahir, ils devaient être quasiment « comme une fenêtre ouverte » sur ces personnes dont on savait si peu de choses. Une évidence : c'est qu'ils n'avaient le droit ni aux mensonges, ni à une fausse sincérité ; c'était un exercice difficile, une question de dosage, d'apparition et de disparition[915].

Dans *Rendez-vous gare de l'Est,* la scène n'est pas un espace autonome et l'adresse vient rompre le quatrième mur même si le code jeu est presque stanislavkien. Le jeu est réaliste mais pas le dispositif scénique. Pendant la petite heure que dure le spectacle, Émilie Incerti Formentini partage le même espace-temps que les membres du public, malgré la séparation scène/salle. Elle n'a recours « ni au mensonges ni à une fausse sincérité », mais tient compte de la présence et de l'altérité des spectateurs et spectatrice. En restant sincèrement à l'écoute de leurs moindres réactions, elle rend possible leur écoute de la parole qu'elle porte.

2.2.6. *4.48 Psychose* : un monologue poétique à plusieurs voix

Avant de conclure ce chapitre, j'aimerai proposer des pistes de comparaison entre *Rendez-vous gare de l'Est* et l'œuvre phare de Sarah Kane *4.48 Psychose* – ou plutôt proposer des pistes de comparaison entre le spectacle de Guillaume Vincent et l'œuvre phare de Sarah Kane. En donnant voix à l'expérience subjective de la bipolarité, la proposition artistique de Guillaume Vincent ne s'inscrit pas seulement dans la longue lignée du théâtre documentaire mais également dans celle, plus récente, du « théâtre coup de poing », selon l'expression forgée par Aleks Sierz[916] pour qualifier une partie de la production scénique britannique du début des années 2000.

À plusieurs reprises au cours des entretiens, la jeune femme interviewée par Guillaume Vincent lui a confié son envie d'exprimer son expérience personnelle et intime de la maladie :

> Et donc ça c'est vraiment quelque chose que j'aimerais raconter parce que c'est un gros délire, une énorme machination, quelque chose d'incroyable[917].

> Y a un truc que j'ai pas rapporté, je voulais l'écrire sur un cahier. Écrire ma crise. Juste le moment où j'ai fait ma crise. C'était tellement phénoménal et[918]…

---

[915] Guillaume Vincent, dossier de diffusion du spectacle, p. 4-5.
[916] Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre : British Drama Today*, Londres, Faber & Faber, 2001.
[917] Guillaume Vincent, *Rendez-vous gare de l'Est, op. cit.*, p. 20.

> C'est mon rêve… enfin c'est mon rêve de plein de trucs… Mais j'aimerais bien, j'aimerais bien décrire vraiment qu'est-ce que ça peut être une crise, qu'est-ce que c'est que la folie… pas comment ça se fait qu'on bascule parce que ça on le sait pas trop. Mais plus, qu'est-ce que c'est vraiment la folie, parce qu'on se dit, quelqu'un, il est fou, puis y a tellement de différences de folie[919].

Ces propos ne sont pas sans écho avec ceux de Sarah Kane, qui, à propos de *4.8 Psychose* explique :

> Je suis en train d'écrire une pièce intitulée *4.48 Psychose* […] qui a pour sujet la dépression psychotique, et ce qui se passe dans la tête d'une personne lorsque la limite entre le réel et les manifestations de l'imaginaire disparaît complètement ; on ne peut alors plus faire la différence entre le rêve et la réalité[920].

Chez les deux jeunes femmes, la volonté de témoigner de l'expérience la folie est liée au caractère exceptionnel de celle-ci, plus qu'à des velléités de prise de distance. La jeune femme interviewée par Guillaume Vincent cherche cependant à lutter contre les clichés qui y sont associés, à mettre à mal ce qu'elle pense que les gens, en majorité, croient. Contrairement à Sarah Kane, elle n'essaye pas de définir clairement la folie ni de poser des hypothèses pour en rendre compte. Écrit à partir d'une parole recueillie par un enquêteur, *Rendez-vous gare de l'Est* propose une universalisation de l'expérience de la maladie et une description de ses effets. Partant de son propre vécu de la dépression psychotique, Sarah Kane tente de la théoriser dans *4.48 Psychose*. Dans les deux cas il s'agit pourtant de la partager avec les lecteurs et lectrices puis avec les spectateurs et spectatrices.

Si elles partent d'une même aspiration à théâtraliser—l'expérience du trouble psychique, la proposition de l'auteur metteur en scène français semble *a priori* fort éloignée de celle de la dramaturge britannique. La pudeur et la sobriété de celui qui revendique une certaine filiation avec le théâtre documentaire allemand du début du XXe siècle s'opposerait à la violence et à l'exhibitionnisme de la principale représentante du mouvement « *In-Yer-Face Theatre* », théâtre coup de poing ou de la provocation qui émerge dans les années 1990 au Royaume-Uni. Mais derrière cette divergence apparente, ne se cache-t-il pas une ressemblance plus fondamentale ? Leur tentative de théâtralisation du trouble psychique ne

---

[918] *Ibid.*, p. 23.
[919] *Ibid.*, p. 37-38.
[920] « *I'm writing a play called 4.48 Psychosis. […] It's about a psychotic breakdown, and what happens to the person's mind when the barriers which distinguish between reality and the forms of imagination completely disappear – so that you no longer know the difference between your waking life and your dream life.* » (Sarah Kane dans Graham Saunders, *"Love Me or Kill Me": Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, Manchester, Manchester University Press, 2002, p. 81, traduction de Diane Gagneret dans « "Je chante sans espoir sur la frontière" : voix/es de la folie dans *4.48 psychose*, de Sarah Kane », atelier « La représentation des troubles mentaux depuis le XXe siècle » du Congrès des sciences humaines 2017 de l'Université de Ryerson (Toronto, Canada), 28 mai 2017. Texte gracieusement mis à notre disposition par l'auteur).

conduit-elle pas Guillaume Vincent et Sarah Kane à repenser la théâtralité en dehors du paradigme mimétique traditionnel et selon des modalités plus proches qu'elles n'en ont l'air de prime abord ?

En faisant exploser une bombe entre les deux actes de sa pièce *Anéantis,* Sarah Kane fait une entrée véritablement fracassante sur la scène britannique en 1995. Elle affirme ainsi brutalement[921] sa volonté de faire « voler en éclats les conventions du réalisme (voire naturalisme) théâtral de l'époque[922] ». Cinq ans et quatre pièces plus tard[923] c'est par des moyens moins spectaculaires mais pourtant plus radicaux qu'elle s'écarte des critères de construction dramatique tels qu'ils ont été définis par Aristote et repris par le classicisme. Alors que c'était encore en partie le cas pour *Anéantis* (dans laquelle Sarah Kane pose le cadre d'une pièce dramatique avant de le faire exploser), *4.48 Psychose* ne se présente pas comme une succession d'actes eux-mêmes composés de différentes scènes au cours desquelles des personnages clairement identifiés – devant être pris en charge par un nombre défini de comédien.ne.s – agissent en vue d'accomplir une action. *4.48 Psychose* regroupe vingt-quatre sections non titrées et non numérotées. Entre la première et la deuxième section, on passe d'une forme dialoguée où il est question d'amitié (aucun nom de personnage n'est mentionné, mais les tirets peuvent être lus comme des indications typographiques de changement de locuteur) à une forme plus libre ou plus spontanée – en tout cas moins conventionnelle :

> une conscience consolidée réside dans une salle de banquet assombrie près du plafond d'un esprit dont le parquet bouge comme dix mille cafards quand un rai de lumière comme toutes les pensées en un moment d'entente s'unissent au corps sans plus de répulsion comme les cafards portent une vérité que personne jamais ne profère[924].

« La soudaine densité et l'opacité métaphoriques du langage se reflètent dans les variations typographiques, et la ponctuation comme les majuscules disparaissent brutalement[925] », analyse Diane Gagneret. Contrairement à *Anéantis* – qui raconte la nuit que passe Ian (journaliste de 45 ans originaire du Pays de Galle) et Cate (petite bourgeoise de 21 ans, du Sud de Londres) dans un grand hôtel à Leeds, où ce dernier abuse d'elle avant de se faire lui-même violer et

---

[921] La critique anglaise a d'ailleurs qualifié le théâtre « *In-Yer-Face* » de « Néo-Brutalisme ».

[922] Diane Gagneret, « Folie et excentricité(s) de l'écriture dans *4.48 Psychose*, de Sarah Kane », communication dans le cadre du colloque « Excentricités » organisé par Hélène Crombet, Charlotte Blanchard, Patrick Baudry, Arnaud Allessandrin et Julie Gay à l'Université Bordeaux Montaigne les 12 et 13 avril 2017. En attendant la publication des actes chez L'Harmattan, le texte a été gracieusement mis à notre disposition par l'auteure.

[923] *Phaedra's love* (*L'amour de Phèdre), Cleansed* (*Purifiés*) et *Grave* (*Manque*) sont publiés en 1996 et en 1997 en Angleterre et en 1999 en France, tandis que *4.48 Psychosis* (*4.48 Psychose)* est publié en 2000 et en 2001.

[924] Sarah Kane, *4.48 Psychose, op. cit.,* p. 9.

[925] Diane Gagneret, « "Je chante sans espoir sur la frontière" : voix/es de la folie dans *4.48 psychose*, de Sarah Kane », *op. cit.*

arracher les yeux par un soldat, suite à la déclaration d'une guerre civile qui met la ville à feu et à sang et réduit les deux personnages à manger le cadavre d'un bébé[926] – il est très difficile de résumer *4.48 Psychose*. Où l'action se passe-t-elle ? Pendant combien de temps se déroule-t-elle ? Combien de personnages sont impliqués ? sont autant de questions inopérantes pour tenter de saisir les enjeux d'une pièce qui se présente comme un monologue poétique[927] dans lequel s'exprime plusieurs voix[928]. D'*Anéantis* à *4,48 Psychose* s'effectue « une progressive évolution de l'écriture dramatique qui, d'un fonctionnement par le choc visuel, s'oriente vers une esthétique de plus en plus fondée sur le sonore et la voix[929] », rendant possible la comparaison avec une pièce comme *Rendez-vous gare de l'Est*.

Si l'absence de personnages et de scènes clairement identifiés comme tels est une pratique courante de l'écriture dramatique contemporaine, dans *4.48 Psychose* ce choix dramaturgique apparaît comme une modalité de réponse au défi que s'est lancé l'auteure : transcrire théâtralement l'expérience intense[930] de la dépression. « L'expérimental n'est jamais une fin en soi mais le moyen de faire advenir l'expérientiel[931] », postule Diane Gagneret. La dépression psychotique étant, selon l'expérience qu'elle en a, caractérisée par l'effacement des frontières entre le rêve et la réalité et entre soi et le monde, *4.48 Psychose* se présente comme une pièce qui brouille les distinctions entre le réel et la fiction, entre la personne, le personnage et l'acteur :

> Ce qui est intéressant dans l'expérience psychotique, c'est qu'on ne sait plus où l'être finit et où commence le monde. Donc par exemple, si j'étais psychotique je ne ferais littéralement pas la différence entre moi-même et cette table. Tout cela ferait partie

---

[926] Derrière ce résumé grossier de la pièce de Sarah Kane se cache bien sûr des enjeux interprétatifs subtils, en lien avec l'ensemble de l'œuvre de Sarah Kane, que nous n'avons pas le temps de développer ici. Nous suggérons néanmoins aux lecteurs et lectrices intéressé.e.s par cette question de lire le chapitre intitulé « Sarah Kane à travers les sexes : *Purifiés* » dans l'ouvrage de Muriel Plana, *Théâtre et féminin identité, sexualité, politique,* Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2012, p. 187-234 ainsi que l'article de Frédérique Toudoire-Surlapierre, « "Happy Hour" (Sarah Kane) » dans Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *L'autofiguration dans le théâtre contemporain : se dire sur la scène*, Dijon, Édition universitaire de Dijon, 2011, p. 69-80.

[927] « Nombreux sont les critiques à placer *4.48 Psychose* à la frontière entre le dramatique et le poétique – voire même à déclarer qu'il s'agit plus d'un poème que d'une pièce. "Mise en poème du deuil de soi" selon Angel-Perez (*Voyages au bout du possible : Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*. Paris : Klincksieck, 2006. p. 177), le texte atteint "un degré de poéticité rarement égalé dans ce théâtre des *nasty nineties*" (*ibid.,* p. 153). » (Diane Gagneret, « "Je chante sans espoir sur la frontière" : voix/es de la folie dans *4.48 psychose*, de Sarah Kane », *op. cit.).*

[928] Sarah Kane emploie elle-même l'expression oxymorique de « symphonie solo » (*4.48 Psychose*, *op. cit.,* p. 52).

[929] Élisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible: Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 153. Cité par Diane Gagneret, *ibid.*

[930] « *What I can do is put people through an intense experience. Maybe in a small way from that you can change things.* » (Aleks Sierz, *op. cit.,* p. 121). « J'ai la possibilité de faire vivre aux gens une expérience intense. C'est une façon, même modeste, de changer les choses. » (traduction de Diane Gagneret, *ibid.*)

[931] Diane Gagneret, *ibid.*

> d'une sorte de continuum – donc les frontières commencent à s'effacer. Dans la forme de la pièce, je commence aussi à effacer certaines frontières, et je cherche toujours à ce que la forme et le contenu ne fassent qu'un[932].

Comme Guillaume Vincent une quinzaine d'années plus tard, l'ambition de Sarah Kane de théâtraliser l'expérience psychotique l'a conduit à interroger les conditions du théâtre. « Rien qu'un mot sur une page et le théâtre est/là[933] », écrit Sarah Kane dans sa pièce. « Je voulais que le spectateur n'entende rien d'autre que la parole et ne voie rien d'autre que la comédienne[934] », déclare Guillaume Vincent dans la note d'intention de son spectacle. Les échos sont assourdissants. Dans ces deux propositions artistiques qui pourraient être qualifiées de minimalistes, « il s'agit de mettre le langage à nu pour placer le public directement au c(h)oeur de l'expérience folle[935] ». Dans un cas comme dans l'autre la voix (de l'auteur dans le cas de Sarah Kane, de la personne interviewée dans celui de Guillaume Vincent) prime sur le personnage. L'abolition de la frontière entre la scène et la salle ne passe plus par l'explosion d'une bombe (ré)introduisant le réel au plateau et détruisant le quatrième mur, mais par une posture particulière – relationnelle – de la comédienne[936] en scène. L'analyse que fait Alicia Tycer du « minimalisme expérimental de Kane », qui nécessite, selon elle, l'implication maximale du lecteur (ou du spectateur), puisque chaque mot ou phrase peut donner lieu à une myriade d'interprétations qu'il faut recueillir par soi-même[937] n'est pas sans rappeler les considérations d'Anne-Françoise Benhamou sur le monologue, que nous avons appliquées à la proposition artistique de Guillaume Vincent, qui « détach[e] [...] l'act[rice] [...] du dialogue, [et] propos[e] d'appréhender chaque parole dite dans sa solitude. Pour que notre écoute, et non la réplique suivante, lui donne son sens plein[938] ». Dans *4.48 Psychose* aussi bien que dans *Rendez-vous gare de l'Est,* la voix que l'on entend « chante […] sur la frontière[939] » qui sépare la folie de la non-folie, et sur celle qui sépare les lecteurs

---

[932] « *It's very interesting in psychosis that you no longer know where you stop and the world starts. So for example, if I was psychotic I would literally not know the difference between myself and this table. They would all somehow be part of a continuum, and various boundaries begin to collapse. Formally, I'm beginning to collapse a few boundaries as well and to carry on with making the form and content one* » (Graham Saunders, *op. cit.*, p. 81), traduction de Diane Gagneret , *ibid.*

[933] Sarah Kane, *4.48 Psychose, op. cit.,* p. 19.

[934] Guillaume Vincent, dossier de diffusion de *Rendez-vous gare de l'Est*, p. 5.

[935] Diane Gagneret, *ibid.* L'adjectif « minimaliste » est employé à plusieurs reprises par l'auteure, en référence à de nombreux critiques britanniques ayant étudiés *4.48 Psychose.*

[936] Dans *4.48 Psychose ,* rien n'empêche que le texte soit pris en charge par plusieurs comédien.ne.s. Diane Gagneret souligne ainsi que si Claude Régy (Bouffes du Nord, 2002) et Christian Benedetti (Studio d'Alfortville) ne mettent en scène qu'une seule actrice (Isabelle Huppert sous le regard de Gérard Watkins, médecin presque invisible, et Hélène Viviès dans l'autre), James Macdonald (Royal Court Theatre, 2000) confie le texte à deux comédiennes (Jo McInnes et Madeleine Potter), et un comédien (Daniel Evans).

[937] Alicia Tycer « 'Victim. Perpetrator. Bystander' : Melancholic Witnessing of Sarah Kane's *4.48 Psychosis*. » *Theatre Journal* 60.1 (2008) : 23–36, p. 26. Cité par Diane Gagneret, *op. cit.*

[938] Anne-Françoise Benhamou, *op. cit.*, p. 7.

[939] Sarah Kane, *4.48 Psychose*, *op. cit.,* p. 19

et lectrices puis les spectateurs et spectatrices de la source de l'énonciation[940]. La frontière n'est plus « une ligne de séparation, mais un point de contact[941] ». C'est par le partage d'une parole au-delà des frontières que Sarah Kane et Guillaume Vincent invitent lecteurs/trices et spectateurs/trices à se projeter au cœur de l'expérience psychotique. Dans un cas comme dans l'autre, l'écoute d'une voix est la voie d'accès à la dépression, le mouvement des mots traduisant l'évolution des maux. Dans notre analyse de *Rendez-vous gare de l'Est,* nous avons notamment vu que l'évolution de l 'état de santé du personnage d'Émilie était rendue par l'évolution de sa posture énonciative. Pour traduire la plongée dans la dépression qui, brouillant de plus en plus les frontières identitaires et spatiales entre elle et le monde, la conduit au suicide, Sarah Kane poursuit, tout au long de *4.48 Psychose* le mouvement de dé structuration formelle amorcé dès la transition entre la première et la deuxième section. Dans *4.48 Psychose* la progressive désintégration identaire du sujet psychotique va de pair avec la désintégration formelle de l'œuvre.

Dans sa communication consacrée aux voix dans *4.48 Psychose,* Diane Gagneret rappelle que lorsqu'il qualifie de « *In-Yer-Face Theatre* » la nouvelle esthétique théâtrale qui, portée par des dramaturges comme Sarah Kane, émerge dans les années 1990, Aleks Sierz place l'expérientiel au cœur de sa définition : « [a]u contraire du type de pièce que l'on regarde tranquillement assis dans son siège avec une distance confortable, les meilleures pièces coup-de-poing nous entraînent dans un périple émotionnel, nous transcendent. En d'autres termes, elles ne sont pas spéculatives, mais expérientielles[942]. » Selon nous, si les pièces de Sarah Kane sont expérientielles, elles sont également spéculatives : renvoyer *4.48 Psychose* au seul registre de l'émotion nous paraît réducteur. Il me semble que Sarah Kane n'a pas seulement cherché à faire ressentir aux lecteurs et lectrices puis aux spectateurs et spectatrices l'expérience de la dépression psychotique, mais qu'elle a tenté, par l'écriture, de réfléchir cette expérience – au sens à la fois optique (à en proposer une sorte de reflet sur la page) et intellectuel (à la penser). Contrairement à son appellation et à sa réputation[943], la caractéristique principale du « théâtre coup de poing » n'est pas la violence voire le « trash ». Il ne s'agit là que de moyens, non exclusifs, visant à impliquer le spectateur dans la proposition

---

[940] Rappelons que la parole de la locutrice de *4.48 Psychose* peut être répartie dans le corps de plusieurs comédien.ne.s.

[941] Diane Gagneret, *ibid.*

[942] « *Unlike the type of theatre that allows us to sit back and contemplate what we see in detachment, the best in-yer-face theatre takes us on an emotional journey, getting under our skin. In other words, it is experiential, not speculative* » (Aleks Sierz, *op. cit.,* p. 4). Traduction de Diane Gagneret, *ibid.*

[943] D'ailleurs on peut voir sur Wikipédia que « l'une des caractéristiques majeures de ce théâtre est de provoquer l'inconfort – visuel, mais aussi physique – du spectateur. L'intensité et la crudité sont telles que le spectateur doit avoir le sentiment que son espace personnel est menacé et son intimité violée. […] Cela passe avant tout par une langue vulgaire, de nombreuses insultes à caractère souvent sexuel ou scatologique, des images choquantes montrant une souffrance insupportable, du sang et de la violence. » (https://fr.wikipedia.org/wiki/Théâtre_%22In-Yer-Face%22).

artistique[944]. La pierre angulaire du « *In-Yer-Face Theatre* », du moins tel qu'il s'exprime chez Sarah Kane, me semble être la performativité : performativité de l'action dans *Anéantis* (la bombe qui explose dans la pièce fait réellement voler en éclats le quatrième mur), performativité de l'image dans *Purifié* (« dans Purifiés Sarah Kane a choisi […], plutôt que de (faire) dire des désirs et exprimer des fantasmes, de *montrer,* à travers l'image de la dramatisation imagée, des corps concrets saisis dans des processus de transformation identitaire[945] »), performativité du langage dans *4.48 Psychose.* La théâtralisation de l'expérience psychotique opérée par Sarah Kane et Guillaume Vincent oblige la ou les comédien.ne.s qui prennent en charge leurs pièces à adopter une posture relationnelle voire dialogique, qui intensifie « la relation immédiate entre la scène et la salle », et créé une véritable « interaction entre la pièce et le public[946] ».

À propos de *Rendez-vous gare de l'Est,* Manon Worms affirme :

> La dimension la plus intéressante à questionner nous paraît être celle du travail artistique aux prises avec un document « humain » – celui d'une femme, d'une maladie psychiatrique – ; et comment c'est la rencontre avec l'humain, avec l'intime, voir même le lien intime qui s'est créé au fil de la démarche d'enregistrements et de recueillement d'une parole qui est venue *bouleverser la pratique artistique d'un auteur*, son rapport à l'écriture comme à la théâtralité de là, comment ce premier bouleversement bouleverse à son tour les codes et les conventions d'un « théâtre documentaire »[947].

Analysant *4,48 Psychose,* Diane Gagneret écrit :

> L'audace et la créativité de la dramaturge lui ont permis au fil de ses cinq pièces d'ouvrir de nouvelles voies d'expression sur la page comme sur la scène ; ce radicalisme thématique et formel, *repoussant toujours les frontières de la représentation textuelle et théâtrale*, semble atteindre son apogée dans *4.48 Psychose* qui se confronte à l'irreprésentable, cet « état traditionnellement incompréhensible et incommunicable » selon Watson : l'expérience de la folie[948].

La rencontre, directe dans le cas de Sarah Kane et indirecte dans celui de Guillaume Vincent, avec le trouble psychique a contribué à renouveler la démarche théâtrale des deux artistes. Si *4.48 Psychose* est la tentative d'une dramaturge de théâtraliser son expérience de la dépression psychotique quand *Rendez-vous gare de l'Est* propose le point de vue d'un auteur-metteur en scène sur le point vue d'une personne bipolaire sur sa maladie, ces deux pièces ont en commun de proposer un travail sur l'irreprésenté et une plongée au cœur du sensible.

---

[944] Formulons ici l'hypothèse selon laquelle c'est peut-être moins dans le visage des spectateurs que dans le quatrième mur qu'il s'agit de donner un coup de poing.
[945] Muriel Plana, *Théâtre et féminin identité, sexualité, politique, op. cit.*, p. 211.
[946] Sarah Kane, à propos de son esthétique théâtre, dans Stéphane Braunschweig (dir), *op. cit.,* p. 72.
[947] Manon Worms, *op. cit.* Nous soulignons.
[948] Diane Gagneret, *ibid.* Nous soulignons.

2.2.7. Conclusion

Dans les années 1860, le docteur Jean-Martin Charcot, tout juste nommé à l'hôpital de la Salpêtrière, y faisait installer un Service chargé de photographier les folles et leurs symptômes, notamment pendant leurs crises. Dans les années 2010, l'auteur-metteur en scène Guillaume Vincent, après avoir recueilli la parole d'une jeune femme diagnostiquée bipolaire, décide de faire le « portrait d'une femme vivant avec une maladie[949] ». *Rendez-vous gare de l'Est* ne montre pas la maladie par l'intermédiaire d'impressionnantes images dont l'observateur peut rester (est tenu ?) à distance, mais à travers des mots qui touchent le spectateur-auditeur. Cette mise en visibilité de la maladie par sa mise en audibilité repose sur une théâtralité de la parole. *Rendez-vous gare de l'Est* est un spectacle qui parle aux spectateurs, au double sens du terme : compte tenu du dispositif théâtral mis en place par le metteur en scène, la comédienne s'adresse à eux ; compte tenu du montage opéré par l'auteur, elle leur parle d'eux.

Dans le spectacle de Guillaume Vincent, la bipolarité n'est pas présentée comme un corps s'écartant d'une certaine norme médicale (physiologique ou psychologique), mais comme une parole ne correspondant pas aux attentes sociales, à la fois dans ce qui est dit et dans la façon dont cela est dit. Dans les propos qu'elle tient, le personnage d'Émilie ne s'attarde pas sur l'étiologie de sa maladie mais donne à entendre les conséquences de celle-ci dans sa vie de tous les jours. Elle donne ainsi voix à la situation de handicap qu'elle vit au quotidien, puisque sa bipolarité l'empêche de répondre aux normes sociales en vigueur et de correspondre aux modèles auxquels elle aspire. Cette expérience subjective de la maladie est par ailleurs exprimée en dehors des codes de communication socialement en vigueur, dans un discours où l'émotion est de plus en plus présente. Elle donne ainsi à entendre la difficulté à (se) dire. Socialement inadaptée, la personne dont Guillaume Vincent a recueilli la parole n'est pas entendue dans la vie sociale : sa parole y est irrecevable, aussi bien dans son fond que dans sa forme. Dans le spectacle de Guillaume Vincent, elle devient audible. Pour faire appel à l'émotion, la démarche de Guillaume Vincent n'est pas pour autant dépourvue d'ambitions analytiques voire scientifiques. L'auteur-metteur en scène propose un renouvellement de la forme documentaire par changement de paradigme, de la scientificité objective marxiste à une logique sociologique d'observation du réel où l'oeil de l'observateur est pris dans le fait observé. Accèdant ainsi à un autre point de vue que le sien, le spectateur ou la spectatrice enrichit sa connaissance et affine sa compréhension de la bipolarité. Il ou elle est moins amené.e à se reconnaître dans le personnage supposé bipolaire nommé Émilie qu'à se laisser toucher par la parole portée au plateau par Émilie Incerti Formentini, par cette parole qui remet en question les normes sociales auxquels il se soumet quotidiennement.

[949] Guillaume Vincent, dossier de diffusion du spectacle, p. 4.

Le texte de *Rendez-vous gare de l'Est* a été publié quarante ans après la sortie en salles américaines[950] du film de Miloš Forman *Vol au-dessus d'un nid de coucou (One Flew Over the Cuckoo's Nest),* adapté du roman de Ken Kessey[951], qui fut notamment récompensé par cinq Oscar[952] et six Golden Globe[953]. Quand on pense à ce film devenu culte, ce sont d'abord des scènes chocs qui reviennent en mémoire (patients égarés dans un hôpital psychiatrique austère, rituel de la prise de médicaments, bagarres, traitement par électrochoc…). De prime abord, la mise en visibilité de la maladie semble être tout à fait différente dans le film de Miloš Forman et dans le spectacle de Guillaume Vincent. D'un côté, elle est donnée à voir à travers des images à la fois réalistes et tragiques (presque au sens propre du terme en ce que les patients ne peuvent pas lutter contre un nouveau *fatum* : la façon dont ils sont traités dans cette institution). De l'autre, elle est donnée à entendre par la voix d'un personnage non dénué d'humour, laissant le spectateur libre de la représentation mentale qu'il souhaite associer à ses propos. Le tragique n'est pas absent de *Rendez-vous gare de l'Est,* mais les images passent par la parole. Au-delà de ces différences formelles, ces deux propositions artistiques peuvent néanmoins être rapprochées en ce qu'elles interrogent, avec leurs moyens propres, la définition de la « maladie mentale ». Contrairement à ce que dit la quatrième de couverture du DVD[954], rien dans le film ne permet d'affirmer que Randall McMurphy (Jack Nicholson) se cache dans un hôpital psychiatrique pour éviter la prison. Au contraire, le personnage, et le spectateur avec lui, semble sincèrement se demander s'il est fou ou non.

> DR SPINEY Randall Patrick McMurphy. 38 ans. Selon vous, pourquoi êtes-vous ici ?
> MCMURPHY J'en sais rien. *Il montre son dossier.* C'est là-dedans, non ? Je peux fumer ?
> DR SPINEY Allez-y. C'est que… il y a plusieurs choses, là. Attitude belliqueuse. Enfreint les consignes de silence. Refus du travail. Paresse.
> MCMURPHY Je mâche du chewing-gum en classe.
> DR SPINEY En réalité, vous êtes ici pour qu'on vous évalue. Pour savoir si oui ou non vous êtes malade. C'est ça la vraie raison. Pourquoi pensez-vous qu'ils pensent ça ?
> MCMURPHY À mon avis, c'est parce que… je me bats et je baise trop.
> DR SPINEY Au pénitencier ?

---

[950] Le film sort l'année d'après dans les salles françaises.

[951] Ken Kessey, *One Flew Over the Cuckoo's Nest,* New York, New American Library, 1962. *La machine à brouillard,* traduit de l'américain par Michel Deutsch, Paris, Stock, 1963.

[952] Ceux du meilleur film pour Michael Douglas et Saul Zaentz, du meilleur réalisateur pour Miloš Forman, du meilleur acteur pour Jack Nicholson, de la meilleure actrice pour Louise Fletcher et du meilleur scénario adapté pour Bo Goldman et Lawrence Hauben.

[953] Ceux du meilleur réalisateur pour Miloš Forman, du meilleur acteur dans un film dramatique pour Jack Nicholson, de la meilleure actrice dans un film dramatique pour Louise Fletcher, du meilleur scénario pour Bo Goldman et Lawrence Hauben et de la révélation masculine de l'année pour Brad Dourif.

[954] « Pour échapper à la prison, Randle McMurphy est prêt à tout… même à se faire passer pour un malade mental. Interné dans un hôpital psychiatrique, il découvre, au-delà de leur folie, des êtres fragiles et attachants, soumis à l'autorité oppressives de l'infirmière Ratched. S'insurgeant contre les règles établies, il décide de révolutionner ce petit monde ».

MCMURPHY Non, non. Vous voulez dire …
DR SPINEY Pourquoi nous êtes-vous envoyé par la Ferme d'État ?
MCMURPHY Alors là, aucune idée !
DR SPINEY Je vois ici…
MCMURPHY J'y suis pour rien !
DR SPINEY Un, deux, trois, quatre, au moins cinq arrestations pour agression. Qu'avez-vous à dire ?
MCMURPHY Cinq combats. Marciano en a fait 40, et il est milliardaire !
DR SPINEY C'est vrai
MCMURPHY Et comment !
DR SPINEY Il est aussi vrai qu'on vous a écroué pour viol. Vrai ou faux, cette fois ?
MCMURPHY Absolument vrai, mais elle avait 15 ans… allant sur ses 35 et elle disait en avoir 18 ! Elle demandait que ça, vous voyez le genre ? Ma braguette a failli y rester. De vous à moi, elle avait peut-être 15 ans mais quand on a une fente rouge devant soi, y a rien de cinglé à … Vous êtes bien de mon avis.
DR SPINEY Je vous entends.
MCMURPHY Aucun homme normal n'y résisterait. On m'a mis en taule, et d'une, et maintenant on dit que je suis fou, parce que je ne suis pas de bois ! ça tient pas debout. Si c'est ça être dingue, je suis cinglé, siphonné, déboussolé, maboul ! Ni plus, ni moins. Et puis, c'est tout !
DR SPINEY Très franchement, McMurphy, ce que je vois là, c'est que l'on pense… eux, pensent que vous simulez pour échapper au travail. Qu'en dites-vous ?
MCMURPHY J'ai l'air de ça ?
DR SPINEY Soyons-franc. Dites-moi, vous croyez-vous dérangé… réellement ?
MCMURPHY Pas du tout. Je suis un bijou de la science !
DR SPINEY Vous resterez ici le temps qu'on vous observe. Nous vous étudierons. Nous prendrons les décisions qui s'imposent. Et vous traiterons en conséquence.
MCMURPHY Écoutez-moi bien. Je suis ici pour coopérer à 100%. À 100% je vous emboiterai le pas. Parce que je crois utile d'aller au fin fond de…R.P. McMurphy.[955]

DR SPINEY J'ai étudié votre comportement depuis 4 semaines… et je n'ai trouvé aucun signe de débilité mentale. Pas le moindre. Vous essayez de nous abuser.
MCMURPHY que voulez-vous que je fasse ? (il fait des grimaces, puis mime une masturbation). Ça peut-être ? C'est dingue ? Enfin… assez pour vous ? Vous voulez que je chie par terre ? Oh, bon Dieu ![956] ?

Parmi les hommes que côtoient McMurphy, nombre d'entre eux sont des internés volontaires, qui se sentent mieux en institution qu'en milieu ordinaire. Finalement, *Vol au-dessous d'un nid de coucou* est proche de *Rendez-vous gare de l'Est* en ce que la maladie mentale y est également implicitement présentée comme une incapacité à correspondre à des normes sociales. Cependant, dans le film de Miloš Forman, l'« inadaptation sociale » des « malades mentaux » justifie non seulement leur séparation d'avec les autres citoyens mais aussi le recours à des moyens proprement médicaux, allant des électrochocs à la lobotomie[957], pour les mettre hors d'état de (se) nuire.

[955] À partir du minutage 9 :25, environ. D'après les sous-titres français du DVD.
[956] À partir du minutage 47 : 55, environ. D'après les sous-titres français du DVD.
[957] Au minutage 1 :59 :42 environ, des infirmiers reconduisent McMurphy au dortoir et le mettent dans son lit. Lorsqu'il se rend compte qu'il a été lobotomisé, son ami le géant indien, préfère l'étouffer avec son oreiller plutôt que de le laisser vivre dans ce nouvel état, si différent de celui dans lequel il était en arrivant à l'institution.

2.3. *L'EMPEREUR C'EST MOI !* : MILITANTISME, ACCESSIBILITE ET THEATRE EPIQUE

2.3.1. Introduction

L'Empereur c'est moi est un récit autobiographique écrit par Hugo Horiot et publié pour la première fois en 2013[958]. Si nulle préface, avant-propos ou autre introduction ne figure à l'ouverture de l'ouvrage[959], son titre suggère cependant qu'il s'agit d'une réponse au *Petit Prince cannibale*[960], écrit par la mère de l'auteur, l'écrivaine Françoise Lefèvre, une vingtaine d'années plus tôt. Le point de vue du fils relaie et complète celui de la mère. Si les Éditions de l'Homme – chez qui le récit d'Hugo Horiot paraît pour la première fois – optent pour le sous-titre « une enfance en autisme », elles ne parlent pas pour autant de « témoignage », contrairement aux éditeurs des premiers ouvrages de Daniel Tammet et de Josef Schovanec. Ce sous-titre ne sera d'ailleurs pas repris lors de la réédition de *L'Empereur c'est moi* au Livre de Poche deux ans plus tard[961]. Tel est le cas dans la mesure où la posture d'écriture Hugo Horiot diverge quelque peu de celle de ses prédécesseurs. Alors que les ouvrages de Temple Grandin, de Daniel Tammet et de Josef Schovanec font apparaître un « je narrant » capable de prendre de la distance par rapport à un « je narré » ayant souffert de son autisme, reposant ainsi explicitement sur le pacte autobiographique tel que défini par Philippe Lejeune[962], celui d'Hugo Horiot s'en éloigne. Contrairement à ceux de *Ma vie d'autiste, Je suis né un jour bleu* et *Je suis à l'Est,* l'auteur de *L'Empereur c'est moi* n'adopte pas le point de vue d'un adulte sur son passé d'enfant puis d'adolescent autiste, en mobilisant des références scientifiques. Exception faite des trois chapitres placés en épilogue, il tâche de retrouver et de retranscrire la façon dont il appréhendait le monde à l'époque, entre ses quatre et ses dix-huit ans. *L'Empereur c'est moi !*[963] est en cela très proche du *Bizarre Incident du chien pendant la nuit*.

---

[958] Hugo Horiot, *L'Empereur c'est moi : Une enfance en autisme* Montréal, Les Editions de l'Homme, 2013. *L'Empereur c'est moi,* Paris, Le Livre de Poche, 2015. Le lecteur trouvera en annexe la table des matières des quatre ouvrages précédemment cités.

[959] Contrairement aux ouvrages de Temple Grandin de Josef Schovanec, voir annexe.

[960] Françoise Lefèvre, *Le Petit Prince cannibale*, Arles, Actes Sud [1990], 2005.

[961] Notons néanmoins que les termes de la quatrième de couverture de l'ouvrage d'Hugo Horiot sont très proches de ceux de la première de couverture de ceux de Daniel Tammet et Josef Schovanec : « à travers de témoignage, il nous fait part de ce qui se passe dans la tête d'un enfant autiste extrêmement intelligent, ses obsessions, ses angoisses, son regard sur notre monde et la guerre sans merci qu'il mène contre lui-même et contre les autres ».

[962] « Récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. » (Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France,* Paris, Colin, 1971, p. 14).

[963] Pour distinguer son adaptation scénique de l'ouvrage, Vincent Poirier ajoute un point d'exclamation à la fin du titre.

L'adaptation de l'ouvrage d'Hugo Horiot par Vincent Poirier diffère pourtant de celle que propose Philippe Adrien du roman de Mark Haddon. Alors que, comme le premier chapitre de cette partie l'a montré, cette dernière se situe majoritairement du côté de la dramatisation, la proposition de Vincent Poirier se rattache à ce que Muriel Plana a appelé « l'adaptation non adaptation ». Dans *Le Bizarre Incident du chien pendant la nuit* neuf comédien.ne.s incarnent dix-sept personnages[964]. Dans la version de *L'Empereur c'est moi !* dont ce chapitre va tâcher de rendre compte[965], Hugo Horiot et Clémence Colin prennent en charge la quasi-totalité du texte original, en « langue orale » pour l'un et en Langue des Signes Françaises (LSF) pour l'autre, le donnant ainsi simultanément à entendre et à voir.

Composé de trois parties, ce chapitre étudie les représentations de l'autisme en jeu dans le roman autofictionnel de Françoise Lefèvre, dans le récit de Hugo Horiot et dans son adaptation scénique par Vincent Poirier. La première partie met en lumière le fait que, dans les trois œuvres en question, l'autisme est présenté comme un monde duquel Hugo est sorti en se construisant un personnage. Les deux suivantes insistent sur le choix de Vincent Poirier de s'éloigner des canons aristotéliciens de composition du drame, pour construire un spectacle bilingue langue française oralisée/Langue des Signes Française[966] traduisant au plateau et transmettant au public l'expérience autistique d'Hugo Horiot. La deuxième montre ainsi que *L'Empereur c'est moi !* peut être qualifié de rhapsodique en ce que pour évoquer son enfance, Hugo Horiot a recours à une forme morcelée, que Vincent Poirier sublime dans sa mise en scène. Quant à la troisième, elle souligne que ce spectacle s'inscrit moins dans la lignée des *Performing Arts,* dans lequel le *performer* revendique de ne pas jouer le rôle d'un autre, que dans celle du théâtre épique dans laquelle l'accent est mis sur le fait de raconter une histoire.

---

[964] « Pierre Lefebvre Adrien *Christopher* —Juliette Poissonnier *Siobhan* —Sébastien Bravard *Ed (père de Christopher)* —Nathalie Vairac *Judy (mère de Christopher)* —Bernadette Le Saché *Mme Alexander / femme snob* —Mireille Roussel en alternance avec Joanna Jianoux *Mme Shears / Mme Gascoyne / Femme Hampstead Heath* —Laurent Montel *Roger (M. Shears) / Policier de garde* —Laurent Ménoret *Policier 1 / M. Thompson* —Tadié Tuéné en alternance avec Christian Julien *Révérend Peters / Rhodri / Oncle Terry / Policier gare* » (dossier artistique du spectacle, p. 2).

[965] Comme indiqué dans l'introduction générale de ce travail, il s'agit de la version présentée lors de la représentation du 22 septembre 2015, au Théâtre Montansier de Versailles, dans le cadre du festival Orphée (Œuvres et Réalisations des Personnes Handicapées d'Expression Européenne), à laquelle j'ai assisté.

[966] Comme mentionné dans l'introduction générale de ce travail, il existe une version non bilingue du spectacle (qui a notamment été présenté lors de la première du spectacle le 24 février 2015, au Trident, scène nationale de Cherbourg) et une version bilingue (qui, outre la représentation au théâtre Montansier, a également été présentée le 5 mars 2015 au Festival Zanzan de Rennes, les 10 et 12 mars au TMC, Scène Conventionnée de Coutances, le 7 avril à L'Archipel, Scène Conventionnée de Granville mais aussi du 15 au 20 novembre 2016 au Studio Hébertot à Paris).

2.3.2. L'autisme comme monde et Hugo comme personnage

En 1990, Françoise Lefèvre publie *Le Petit Prince Cannibale,* aussitôt salué du prix Goncourt des lycéens. *Le Petit Prince cannibale* n'est pas un article scientifique sur l'autisme, ni simplement le témoignage d'une mère, mais l'œuvre d'une auteure qui a mis ses mots de côté pour aller chercher ceux de son fils, qui a quitté sa chambre d'écrivain pour tenter, par toutes les voies possibles, d'entrer dans le monde de son enfant, puis de l'en faire sortir :

> […] le jour où j'ai compris que tu étais enfermé dans cette folie muette qu'est l'autisme, j'ai aussi compris que ce serait à moi de t'en tirer. D'abord parce que j'ai ressenti l'urgence de nous sauver comme si une vague déferlante nous arrivait dessus. Ensuite parce qu'il faut être sur le terrain, rien que sur le terrain. Il faut aussi se sentir capable de TOUT abandonner. Enfin, pas une seconde je n'ai eu peur. Pas une seconde, je n'ai pensé que j'échouerais. Et puis, le temps pour moi c'est de l'amour, même si j'ai pleuré de découragement et d'exaspération. Le plus dur, c'est de tout laisser en chantier. – Et votre livre, où en êtes-vous ? – Quoi répondre à ceux-là. ? J'ai un petit garçon, vous savez, il est autiste. Il ne parle pas. Il ne mâche pas. Je dois mouliner chacun de ses aliments. Autrement il s'étrangle. Il avale de travers Il fait des fausses routes. Je dois récupérer le morceau au fond de sa gorge. Il a l'air indifférent au monde. Il ne sourit jamais. Il ne manifeste jamais aucun désir. On ne sait pas s'il a froid. S'il a faim. S'il a mal. On dirait qu'il n'entend pas. Il peut rester des heures assis ou debout au même endroit. Sans bouger. Pour lui, notre monde n'existe pas. Il ne voit pas les autres. Je pourrais revenir à la maison avec une girafe, il ne la verrait pas. À longueur de journée, il refait toujours les mêmes gestes. Il se débrouille pour retourner une bicyclette sur la selle et le guidon et là commence un rituel qui semble avoir une grande importance, il fait tourner une roue. Il cherche un rythme, une cadence, qui très vite semble le satisfaire. À certains moments, il imite le bruit d'un moteur ou alors, il se balance. Puis revient à sa roue, qu'il tourne des heures et des heures. Si je l'appelle ou le prends dans mes bras, même en lui parlant doucement, il pousse des hurlements et se roule à terre. Quand j'ai pris soin de faire disparaître les vélos, il trouve quand même un objet rond à faire tourner, ou il tapote du revers de la main une feuille de papier, la branche d'un arbre. Si, au même instant, il entend les tourterelles ou le chant du coq, ou si je l'appelle, il se bouche les oreilles en hurlant. Rien que d'évoquer cette période, la plus dure, entre deux et quatre ans, j'ai des nausées. Je pense aussi à ce conte de la Belle au bois dormant. Quand elle était enfant, afin qu'elle ne se pique pas, il avait fallu cacher tous les rouets du pays. Moi, je dois soustraire à ta vue tous les objets ronds, hélices, toutes les roues que tu pourrais faire tourner[967].

En tant que mère qui a fait le choix de ne pas faire suivre son fils en hôpital de jour mais de le garder à la maison, Françoise Lefèvre décrit les symptômes habituels de l'autisme, sans fard ni fausse pudeur. Elle donne ainsi voix à la souffrance des proches de personnes autistes, parfois passée sous silence dans les discours scientifiques. En tant qu'écrivain, elle propose à son lecteur une vision de l'autisme à rebours des représentations habituelles. Derrière les symptômes de l'autisme, Françoise Lefèvre perçoit un autre langage. Sa démarche

[967] Françoise Lefèvre, *op. cit.,* p. 34-36.

est en cela très proche de celle de Fernand Deligny, qui, dans les années 1970-1980, a travaillé et vécu avec des enfants autistes profonds[968]. Les mots du *Petit Prince cannibale* pourraient servir de description aux plans de *Ce gamin, là*, documentaire consacré à l'expérience menée dans les Cévennes :

> Tu élevais de mystérieuses frontières qu'on ne devait surtout pas franchir, sous peine d'être assassiné par ton cri. Il était interdit de marcher sur les chemins invisibles que tu traçais au moyen du bâton que tu trainais derrière toi, tout en imitant le bruit d'un tracteur. Tu t'arrêtais toujours au même endroit avec les mêmes pannes, les mêmes fioritures, les mêmes détours compliqués. Si je te suivais dans ton labyrinthe, tu dardais sur moi un regard noir et plein d'autorité comme si tu étais aux commandes d'un avion de chasse. Mais dans tes yeux je lisais aussi une pointe de considération pour le bon goût dont je faisais preuve en choisissant de suivre tes traces. Tu te retournais régulièrement pour vérifier si je faisais bien les choses comme tu l'entendais. Il ne fallait ni te parler ni te sourire, comme j'ai cru bon de le faire une fois. Même le langage du sourire, tu ne l'acceptais pas. Tu criais quand on te souriait. Tu criais en te griffant le visage. Et te bouchant les oreilles. En hurlant « non », surtout quand tu suivais ces traces si mystérieuses qui semblaient avoir tant d'importance pour toi. Elles étaient ton langage[969].

Comme Fernand Deligny, dont Michael Pouteyo explique qu'il « ne s'intéresse pas aux diagnostics médicaux sur l'encéphalopathie et son caractère inguérissable, incurable voire invivable [mais] prend ces observations médicales comme des points de départ, les fait siennes, et construit son action à l'opposé des conceptions de l'époque[970] », Françoise Lefèvre « n'[a] pas lu d'ouvrages sur l'autisme. [s]on instinct [lui]dit NON. [Elle] sen[t] leurs auteurs pessimistes. Défaitistes [et] ne veu[t] pas qu'ils entament [s]a belle foi. [s]a rage de vaincre[971] ». Ce même postulat de départ leur permet de ne pas réduire les « problèmes comportementaux » – pour reprendre la formule qu'emploie Christopher Boone dans *Le Bizarre Incident du chien pendant la nuit* – des enfants autistes avec lesquels ils vivent à des symptômes, du moins à des symptômes pathologiques. Ils ne les envisagent pas comme la manifestation d'un trouble neurologique mais comme le signe d'un autre rapport au monde. Derrière l'absence de paroles articulées point un autre mode de communication. Dans son travail consacré à Fernand Deligny, dont il n'a cessé de rappeler le double statut d'éducateur spécialisé et d'écrivain, Michael Pouteyo a employé un terme qui revient plusieurs fois sous la plume de Françoise Lefèvre : celui de trace. Selon le jeune chercheur, la recherche de

[968] Lorsqu'il s'installe dans les Cévennes pour mener à bien ce projet, Fernand Deligny avait déjà travaillé avec des enfants considérés comme arriérés et placés dans des classes de perfectionnement (années 1930), des adolescents internés en hôpital psychiatrique (années 40) et des délinquants caractériels (années 1950). Dans les Cévennes, les enfants étaient accueillis pour des séjours de durée variable dans un réseau de petites unités où adultes et enfants vivaient ensemble et devaient pourvoir aux besoins de la communauté. (Michael Pouteyo, « L'autre sans sujet : la recherche de Fernand Deligny », communication au Colloque international et pluridisciplinaire « L'Épreuve de l'Altérité », Université Paul-Valéry Montpellier III, 9 juin 2016. Texte gracieusement mis à notre disposition par l'auteur).
[969] Françoise Lefèvre, *op. cit.,* p. 43–44.
[970] Michael Pouteyo, *op. cit.*
[971] Françoise Lefèvre, *op. cit.,* p. 122–123.

Deligny est entièrement fondée sur un « usage de la trace ». Avec ses compagnons, ils tracent sur des cartes les trajets des enfants et ceux des adultes pour tenter d'en saisir les points de jonctions. « Il s'agit de revenir en-deçà du langage qui s'imprime ou se colle aussi bien à nos manières de penser qu'à nos manières de voir et leur imprime sens, signification, usage. Il s'agit de voir avant toute chose, de voir en-deçà du langage, quitte à user de ce que l'on a sous la main et à retordre le langage pour ce faire[972] ». Comme l' « instituteur, éducateur, auteur, écrivain[973] » Fernand Deligny, Françoise Lefèvre – qui ne cesse de revendiquer sa double posture de mère et d'auteure – « part de l'altérité radicale et indépassable de l'enfant autiste, et […] en vient à mettre en question ce qui structure pour nous, sans même que nous ne nous en apercevions la plupart du temps, à la fois notre identité et notre rapport au monde : le langage[974] »

> Le langage ce n'est pas seulement des mots. Cela ne me dérange pas que tu ne parles pas. Ce sont les autres qui te montrent du doigt. Nous sommes à une époque d'incessants bavardages, de stériles jacasseries. Dès le jardin d'enfants, la pression est très forte. Un enfant qui parle tôt, au regard des gens et des institutions, est intelligent. Un enfant qui se tait indispose. La force du silence impressionne. Personne jusqu'à présent n'a eu véritablement envie d'entrer dans ton silence. Eux non plus ne veulent pas remettre en question leur mode de communication. Ils veulent que tu parles, que tu répètes leurs âneries. Ton mutisme les dérange mais plus encore ton obstination à te retenir de parler. Ils auraient vite fait de te traiter de débile[975].

Le témoignage d'Hugo Horiot, publié une quarantaine d'années après les observations de Fernand Deligny et une vingtaine d'années après celle de Françoise Lefèvre, confirme leur intuition commune. Entre ce que Deligny appelait les « lignes d'erre » et considérait comme un « en-deçà du langage », on pouvait lire une intention d'interaction :

> À la maison, il y a un tracteur. Orange. Mon père m'emmène souvent dessus. […] Parfois, je descends du tracteur, je trouve une branche. Il faut surtout que la branche se divise en plusieurs griffes au bout, sinon ça ne peut pas marcher.
> Ainsi je vais, traînant ma petite herse derrière moi en émettant le bruit du tracteur avec ma bouche qui ne parle pas. Je suis un tracteur. Je trace des sillons, bien parallèles à ceux que tracent mon père. Aller et retour, plusieurs fois, sur toute la surface du potager. Ce sont de tout petits sillons, mais je sais que je l'aide. Je ne parle pas, mais je suis avec lui[976].

---

[972] Michael Pouteyo, *op. cit.*

[973] Pour reprendre la formule de Michael Pouteyo qui, dans cette même communication, montre que les ouvrages de Fernand Deligny – depuis *Pavillon 3* (1944) jusqu'à *Essi et copeaux* (1995), en passant par *Graine de crapule, Les vagabonds efficaces* (1974), jusqu'aux derniers, *Nous et l'innocent* (1975) ou encore *Le croire et le craindre* (1978) – rendent compte de et s'élaborent auprès des différentes « formes radicales d'altérité » avec lesquelles il a travaillées. Sa manière d'utiliser le langage, la forme même de ses écrits en porte les marques.

[974] *Ibid.*

[975] Françoise Lefèvre, *op. cit.,* p. 70–71. Dans le quatrième chapitre de la troisième partie de ce travail, nous reviendrons sur la question du rapport au langage des personnes considérées comme en situation de handicap mental.

[976] Hugo Horiot, *op. cit.,* p. 19. Nous soulignons.

Comme Fernand Deligny, Françoise Lefèvre invite le lecteur à poser un autre regard sur l'altérité que constitue l'autisme. Pour elle ce gamin, là – pour reprendre le titre du documentaire de Renaud Victor – qui se tient devant elle et s'obstine à faire des gestes dont elle ne comprend pas le sens, c'est une Belle au bois dormant qu'il faut protéger des roue(t)s qui risque de l'entraîner en retrait du monde, « c'est un peu le Petit Prince de Saint-Exupéry. Un petit prince qui habite une autre planète[977] ». « N'est-ce pas mieux de penser que tu es un Petit Prince plutôt qu'un enfant psychotique, présentant des troubles du comportement et de fortes tendances autistiques ? Ces étiquettes ne m'intéressent pas, aussi grises, aussi anonymes que les murs d'un hôpital.[978] » Son fils Sylvestre est un Petit Prince cannibale, qui puise toutes ses forces chez sa mère qu'il épuise[979]. Déplacer ainsi le regard lui permet de modifier son schéma d'interprétation. Tout comme elle entrevoit la possibilité d'un autre langage entre les lignes que Sylvestre trace sur le sol avec son bâton, elle entend la souffrance dans les cris qu'il pousse. Elle se souvient ainsi du jour où celui-ci « hurlai[t] comme un goret qu'on égorge, simplement parce qu['elle] avai[t] perdu une boucle à l'une de [s]es chaussures et qu'après avoir remonté ensemble tous les caniveaux de la rue ainsi que les trottoirs, [elle]décid[a] d'arrêter [leurs] recherches[980] ». Sur la planète du Petit Prince cannibale le fait de déplacer, de perdre ou de casser quelque chose n'a pas la même signification que sur la planète Terre. Dans le monde de Sylvestre, lorsqu'un objet change de place, c'est une grande catastrophe naturelle qui s'abat, bouleversant tous les anciens repères[981], tandis qu'un objet abimé ou cassé est synonyme de blessure ou de mort[982]. Pour celui dont sa mère a remarqué qu'il « ne sai[t] pas bien où finit, où commence [s]on corps[983] », un accroc au soulier est sans doute une meurtrissure au pied. C'est alors de douleur qu'il crie ainsi dans la rue. Mais pour ceux qui ne le connaissent pas, ces vociférations passent pour un caprice d'enfant mal élevé[984] ou pour la crise d'un

---

[977] Françoise Lefèvre, *op. cit.,* p. 80. Notons qu'en ne reprenant pas le titre du roman de Mark Haddon pour nommer son spectacle mais en choisissant de l'appeler « L'Astronaute », Éric de Dadelsen laisse cette piste d'interprétation ouverte.
[978] *Ibid.,* p. 88.
[979] « Durant ces quatre années nous avons été comme des vases communicants. Patient goutte-à-goutte. O lente, si lente transfusion de mes veines à ton sang. » (*ibid.,* p. 102).
[980] *Ibid.,* p. 45.
[981] « Tu ne supportes pas que les objets puissent changer de place. La chose infiniment petite que personne n'aura jamais vue, toi, tu l'as remarquée. Elle est devenue un de tes points de repères. Si on y touche, ton monde s'écroule en partie » (*ibid.,* p. 46).
[982] « La mort semble t'obséder ainsi que la fin des choses. La cassure. Tu es profondément désespéré quand un objet se brise. Tu pleures en te tordant les mains. Tu me redis ces terribles mots : - Moi aussi, je vais mourir bientôt. – Et tu ajoutes : - Il ne fallait pas casser cet objet. Il fallait faire très attention. Tu supplies qu'on le répare, qu'il redevienne comme avant. » (*ibid.,* p. 42).
[983] *Ibid.,* p. 38.
[984] À propos de l'épisode des courses, durant lesquelles Sylvestre refuse que sa mère sorte les achats du caddie pour les présenter à la caissière, la narratrice rapporte les propos des autres clients :-« Si c'est pas malheureux de laisser faire ! Regardez-moi ça, c'est les gosses qui commandent maintenant ? Alors on avance, oui ? C'est pas fini, ce cirque ? » (*Ibid.,* p. 74–75).

autiste. « Difficile pour les autres, les spectateurs, de comprendre que tu criais de souffrance et non de colère […] devant mes souliers dépareillés[985]. »

Prisonnier de sa planète, Sylvestre crie. Tout le monde l'entend, mais personne ne l'écoute. Seule sa mère parvient à interpréter ses cris comme des appels au secours. À force de l'observer, Françoise Lefèvre remarque que son fils se tient toujours à l'écart des autres, qu'il refuse d'imiter :

> Contrairement aux autres enfants tu détestes imiter. Donc tu n'as pas « fait les marionnettes ». Tu ne tapes pas dans tes mains non plus, quand on te le demande. Tu détestes mimer une chanson en faisant des gestes, te dandinant d'un pied sur l'autre comme dans ces couplets : « je m'en soucie guè-è-re. je m'en soucie guè-è-re. Passez par ici et moi par là. Au r'voir mon cousin ! » Tu restes de marbre et considères avec une certaine hauteur toute cette agitation autour de toi. Non seulement tu ne parles pas mais tu n'as pas eu ce qu'on appelle un langage prélinguistique. Ce que font les autres enfants ne t'intéresse pas. D'ailleurs tu ne les vois pas. Tu ne les entends pas. Tu as une petite auto dans ta paume et tu tournes, tournes désespérément ses roues[986].

En refusant d'imiter les autres enfants, Sylvestre se condamne à être prisonnier de sa planète. Afin de le faire entrer dans son univers, Françoise Lefèvre a cherché d'autres moyens d'activer la capacité d'imitation de son fils – capacité qu'Aristote définit comme le critère de distinction entre l'homme et l'animal, qui lui permet de connaître le monde[987]. À la suite de Robert Abirached, Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, rappellent, dans leur propre ouvrage consacré au personnage de théâtre, qu'« à l'encontre d'un lieu commun, qui consiste à ne voir dans la *mimésis* aristotélicienne qu'une reproduction sur le mode du calque, […] la *mimésis* est une opération de transformation poétique, le lieu "dialectique" d'un travail – du monde par sa représentation, de l'acteur par le texte, et réciproquement[988] ». L'imitation est donc toujours une action qui consiste à s'éloigner du réel pour mieux s'en approcher. Pour permettre à Sylvestre d'entrer dans le monde, sa mère a cherché à développer chez lui l'imitation au sens théâtral du terme. Si l'imitation est, selon Aristote, à la base de toute création artistique, les différents arts se distinguent par leur manière d'imiter

---

[985] *Ibid.,* p. 46.

[986] *Ibid.,* p. 71. Notons que dans *L'Empereur c'est moi*, récit dans lequel Hugo Horiot tâche de retrouver sa perception enfantine du monde, le narrateur adopte clairement une posture « distanciée » – que l'on trouvait également dans la narration du *Bizarre incident du chien pendant la nuit*. En adoptant une posture d'observation similaire à celle de Fernand Deligny, Françoise Lefèvre aboutit à des conclusions similaires. « Ainsi, l'enfant autiste profond ne possède ni ipséité, ni rapport au langage. Il n'a pas de conscience de lui-même, très peu de son propre corps. Sa main, la table, celle de l'adulte qui est tendue vers lui, le couteau qu'il tient, aucun de ces objets ne semble lui appartenir spécifiquement et de manière permanente. » (Michael Pouteyo, *op. cit.*)

[987] « Dès l'enfance les hommes ont, inscrites dans leur nature, à la fois une tendance à représenter – et l'homme se différencie des autres animaux parce qu'il est particulièrement enclin à représenter et qu'il a recours à la représentation dans ses premiers apprentissages – et une tendance à trouver du plaisir aux représentations. » (Aristote, *op. cit.,* chapitre 4, p. 43).

[988] Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Éditions Théâtrales, 2006, p. 112.

(ou de représenter, terme choisit par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot dans leur traduction[989]). L'épopée est ainsi une imitation sous forme de récits tandis que le drame est une imitation par l'intermédiaire de personnages agissants[990]. Alors que le narrateur de l'épopée peut rester en position d'observateur – ou de spectateur – du monde, l'acteur du drame modèle le monde par l'action accomplie par le personnage qu'il joue. Dans *Le Petit Prince cannibale,* Françoise Lefèvre montre comment Sylvestre est entré en contact avec l'extérieur – les gens, les choses ou encore les aliments – en imitant ses héros. Pour Sylvestre, le référent de l'imitation n'est pas le même que pour les autres enfants : sa mère ne lui demande pas d'imiter le réel (ses petits camarades) mais une image du réel (des personnages). À la caisse du supermarché, Sylvestre devient le justicier Zorro :

> Surtout, dans ces moments-là, ne pas t'appeler par ton prénom. Ne pas chercher à négocier, comme ils disent. Mais jouer le jeu, quitte à me mettre la foule à dos. Tu trouves peu d'êtres pour entrer dans ta spirale. Pour couper court à tout je dis : - Bien sûr c'est toi Zorro, et c'est toi le plus fort. Alors rangeons toutes ces choses dans la sacoche de ton grand cheval noir. – Je me dépêche. Je me dépêche. Fatiguée par les regards méchants qui nous mitraillent. Mais tu affiches une mine tellement triomphante que j'éclate de rire. J'en profite pour te glisser à l'oreille que toi tu es plus fort que Zorro. Plus intéressant. Zorro c'est Zorro. Toi, tu es Sylvestre. Moi, je suis ta maman et je prends la main pour la passer sur ma joue. Phalange… phalangine… phalangette… Souviens-toi de nos chansons. Souviens-toi de nos promenades en forêt. Réveille-toi… Je t'aime. Tu prends un air grave et je lis dans ton regard de la reconnaissance. Comme si tu comprenais tout ce que nous faisons ensemble. Ce que nous jouons ensemble. Contre eux tous[991].

Lors d'une autre sortie, il endosse le rôle du Petit Poucet :

> Parfois, je fais intervenir des tierces personnes que je ne connais pas et qui jouent le jeu. – N'est-ce pas, monsieur, que le Petit Poucet est passé par là et qu'il avait l'air très malin avec ses cailloux blancs ? Tellement malin qu'il avait prévu d'emporter une tartine dans son sac ! – Tu n'as jamais mâché une seule fois dans ta vie. Tu te plantes devant l'inconnu qui opine du chef. Je commence à manger ton goûter, celui dont tu ne veux jamais parce que justement il faut mordre dedans. Toi, tu attends l'autre, l'éternel petit-suisse avec sa cuillère. Je te lance un défi. Tu le sais bien. Je continue de parler à l'homme sans plus m'occuper de toi. Je ne sais plus quoi inventer pour que tu mâches enfin, pour que tu donnes ton premier coup de dent. […] Je continue à parler avec l'inconnu. Je lui dis que la tartine du Petit Poucet a des pouvoirs magiques autant que

---

[989] « L'épopée et la poésie tragique, comme aussi la comédie, l'art du dithyrambe, et pour la plus grande partie, celui de la flûte et de la cithare, on tous ceci de commun qu'ils sont de représentations. Mais il y a entre eux des différences de trois sortes : ou bien ils représentent par des moyens autres, ou bien ils représentent des objets autres, ou bien ils représentent autrement, c'est-à-dire selon de modes qui ne sont pas les mêmes. » (Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, chapitre 1, p. 33).

[990] « Il y a encore une troisième différence entre ces arts : le mode selon lequel on peut représenter chaque objet. En effet il est possible de représenter les mêmes objets et par les mêmes moyens, tantôt comme narrateur – que l'on devienne autre chose (c'est ainsi qu'Homère compose) ou qu'on reste le même sans se transformer –, ou bien tous peuvent, en tant qu'ils agissent effectivement, être les auteurs de la représentation » (*ibid.*, chapitre 3, p. 39).

[991] Françoise Lefèvre, *op. cit.,* p. 75.

> ses bottes de sept lieues. Je t'observe du coin de l'œil. Tu m'observes aussi. Je sais que tu attends que je me lasse ou que je me trompe dans le scénario. Cela te permettrait de hurler en te bouchant les oreilles De ton œil noir, tu observes l'inconnu, puis tu scrutes à nouveau mon visage. Je ne taris pas d'éloge sur ce Petit Poucet. Je sens que tu t'agites. Tu vas prendre une décision. Tu m'arraches la tartine des mains, te plantes devant le bonhomme et pour la première fois à l'âge de cinq ans, tu mords dans un morceau de pain. Tu veux prouver à cet étranger que c'est toi le Petit Poucet ou qu'en tout cas, tu peux faire aussi bien que lui. Pour la première fois, tu mords. Tu mastiques[992].

Afin de sortir Sylvestre de son monde pour le faire entrer dans le sien, Françoise Lefèvre a donc eu recours au théâtre. Elle a mis en place des « jeux où [il] es[t] tout le temps un autre[993] », durant lesquels elle peut communiquer avec lui[994]. Voir son fils, non comme un cas pathologique mais comme un Petit Prince prisonnier de son propre royaume, a paradoxalement permis à Françoise Lefèvre de le guérir. « Je ne veux pas que tu sois un cas parmi d'autres, car pour moi tu es UNIQUE. Plus tard, je les lirai peut-être [ces ouvrages sur l'autisme] quand nous serons loin, très loin de notre épreuve. Tes explications, si tu m'en donnes un jour, seront la seule vérité en ce qui te concerne[995] », déclare la narratrice à son Petit Prince Cannibale.

Ces explications, Sylvestre les fournit en 2013. Dans *L'Empereur c'est moi,* en écho à celui de sa mère, Sylvestre donne son propre point de vue sur son enfance, en focalisation interne. Ses lecteurs et lectrices ont non seulement accès à son monde autistique, mais également aux moyens mis en place pour en sortir. Dans le *Petit Prince cannibale,* parmi les rôles à disposition figure le prince Sylvestre, qui « habite un mystérieux royaume, dont il est le seul à connaître les chemins qui mènent à un trésor caché[996] » et qui parle parfois d'un certain Jean[997]. Dans « Comment je suis mort à six ans », le narrateur de *L'Empereur c'est moi* relate son meurtre de Julien et sa renaissance en tant qu'Hugo[998]. L'épilogue de *L'Empereur c'est moi*[999], dans laquelle Hugo Horiot s'exprime en tant qu'adulte, propose au lecteur une piste d'interprétation de ce que, enfant, il a vécu comme un meurtre :

> À force de parler de Julien, j'en viens à me demander s'il ne s'agit pas de quelqu'un d'autre. Il faut dire que j'ai tout fait pour qu'il ne réapparaisse jamais. Je l'ai enterré vivant sous des monceaux de terre noire. Je l'ai asphyxié, décapité, jusqu'à presque

---

992 *Ibid.,* p. 120–121.
993 *Id.*
994 « C'est une chance au fond de pouvoir communiquer avec toi, les moments où tu décides que tu es un autre. C'est toujours toi qui décides quand le jeu commence. Quand il finit. C'est toi qui distribue les dés » (*Ibid.,* p. 88).
995 Françoise Lefèvre, *op. cit.,* p. 123.
996 *Ibid.,* p. 87.
997 « C'est une méthode qui te fait avancer, car "l'autre" me dit des choses sur Jean, qu'on a laissé, là-bas dans son cimetière. Jean qui selon toi "n'est vraiment pas très intéressant et qu'il faut oublier". J'ai mal quand je pense à Jean, mais je sais qu'il renaîtra. Je sais aussi que je ne dois pas t'en parler. » (*ibid.,* p. 87–88).
998 Voir, dans l'annexe de ce chapitre, le tableau intitulé « La mort de Julien ».
999 Ainsi que la longue préface qu'en constitue *Le Petit Prince cannibale,* voir la première partie de ce chapitre.

> l'oublier. Je suis même allé jusqu'à nier son existence. Mais je savais que tôt ou tard il ressurgirait.
> Dans un bal masqué, on ne peut pas avancer à visage découvert. Le mot normal ne signifie rien. C'est un nuage de non-sens. Une supercherie. Et pourtant, j'ai appris à mettre un masque sur ma différence. Dissimulation ? Imposture ? Non. Survie. Insoupçonnable. Tiens-toi droit. Tiens ton regard. Soutiens celui des autres. Ne bouge pas trop tes mains. Prends ta force dans le sol et marche. Tu es trop raide. Détends-toi. L'effort doit être invisible. Flegme assorti d'une pointe de sourire intérieur. Voilà. C'est bien[1000].

Pour sortir de l'isolement auquel le condamnait son autisme et intégrer le monde des neurotypiques, Hugo Horiot a dû dissimuler sa « personnalité autistique » sous le masque des conventions sociales. Il a accepté d'être hypocrite c'est à dire acteur, comme le veut l'étymologie du mot. « Le comédien est fragile. Comme les hommes, il doit jouer s'il veut exister. Il n'a pas d'autre choix[1001.] »

Dans *L'Empereur c'est moi,* Hugo Horiot présente le théâtre du jour d'Angers, où il entre après le lycée pour suivre une formation d'acteur, comme le lieu où « pour la première fois, [il] respire[1002] » :

> Ici, je m'adonne à mon jeu favori : créer des langages. Avec des « nouvelles formes », comme dit Treplev dans *La Mouette.* Un rôle est un langage, l'écriture est un langage, la mise en scène est un langage. Langage d'image, de sons et de signes. Apprendre à lire ses sensations, à jouer et à être joué. Accepter de faire avec l'autre, de partager. Jeux de mots, jeux des corps, jeux des masques. Attention : un masque peut en cacher un autre. Et c'est ça qui est drôle[1003].

Si elle ne donne pas à entendre la dernière partie du texte d'Hugo Horiot (« le théâtre et la trangression ») – pas plus que son épilogue et sa postface –, la mise en scène de Vincent Poirier les donne pour ainsi dire à voir, et reprend l'ambiguïté du statut du masque qui y est développé : sous le masque théâtral, le visage du comédien n'est qu'un masque social. D'un point de vue scénographique, une structure en bois redouble le cadre de scène, la limite architecturale déjà existante entre la salle et la scène, qu'on appelle « cadre de scène ». Elle peut aussi bien figurer les poutres d'une chambre d'enfant que les barreaux d'une cage. Comme le mentionne sa mère dans *Le Petit Prince cannibale* et comme il l'évoque dans son propre récit, Hugo se retrouve prisonnier du monde qu'il s'est construit. Le motif de l'enfermement est aussi récurrent dans le premier

---

[1000] Hugo Horiot, *op. cit.,* p. 151.
[1001] *Ibid.,* p. 140.
[1002] *Ibid.*, p. 39.
[1003] *Id.*

quart de l'adaptation scénique qu'il l'est dans le premier quart du texte original[1004]. Que ce soit en mettant les pieds et en plongeant la tête dans une grande caisse en plastique où se trouve un téléphone rouge ou en se glissant dans des postures de plus en plus improbables dans un parallélépipède métallique, Hugo s'enferme[1005]). Le jeu de Clémence Colin, qui se détache parfois d'Hugo pour prendre une position d'observatrice, rend d'autant plus sensible cette séparation entre Hugo et le reste du monde.

Pourtant, au fur et à mesure du spectacle, Hugo Horiot vient de plus en plus en avant-scène, au plus près de la frontière marquée par la structure en bois. Cette trajectoire va de pair avec une évolution de son costume. Il ôte le masque rouge qui lui couvre les yeux – ces yeux qu'il ne voulait pas plonger dans ceux de l'autre, de peur de lui découvrir son âme :

> Je suis prisonnier de mon corps et si je parle je serai prisonnier de vous autres. À perpétuité. Je préfère vous observer sans en avoir l'air. Je vous espionne. Si les yeux sont les fenêtres de l'âme, comme m'ont dit mes parents, je pourrais voir la vôtre, mais ça m'obligerait à vous dévoiler une partie de la mienne. Vous ne verrez pas mon âme[1006].

Il enlève aussi sa cape, geste qui peut également être lu comme une sortie du monde qu'il s'était construit, comme un symbole de résignation. Il accepte de ne plus imposer ses règles, mais de se soumettre à celles d'autrui[1007]. Rester enfermé dans son monde, c'était aussi un moyen de se protéger. En en sortant, Hugo doit mettre en place une nouvelle protection et revêtir une carapace sociale. Ce n'est pas seulement parce qu'il devient grand qu'Hugo se retrouve, environ à mi-spectacle, en T-shirt et en jean, mais aussi parce qu'il a finalement décidé, pour survivre, de rentrer dans le jeu social en en adoptant les codes. Les hommes politiques ont servi de modèles à celui qui a accepté d'abandonner son royaume :

> Je vois bien que tout fout le camp. Hugo n'est pas assez menteur et dissimulateur pour trouver sa place parmi vous. Je me mets alors à observer les menteurs les plus en vogue du moment. La période est idéale pour ça : nous sommes en 1995, en pleine élection présidentielle. Je regarde tous les débats télévisés, je ne manque rien du grand feuilleton,

---

[1004] « Nous revenons sur nos pas. Nous passons à côté d'une grande cage à oiseaux. Sans oiseau. J'ouvre la porte et je me constitue prisonnier du square. Je suis prisonnier moi aussi comme la personne oubliée dans la maison. On pourrait m'oublier dans cette cage. Quand on ouvrira la porte de la maison sombre, on retrouvera sûrement le cadavre de Blanche-Neige. Et le mien sera dans la cage à oiseau. De toute façon, je ne peux pas voler. Ce n'est pas grave d'être en cage quand on ne peut pas voler » (*Ibid.*, p. 39, section intitulée « emmuré dans l'oubli »).

[1005] Au-delà de ces images scéniques, notons que, en éclairant très proprement et géométriquement le comédien en scène, les « découpes de lumière » contribuent également à traduire scéniquement l'impression d'enfermement dont il est question dans le texte.

[1006] *Ibid.*, p. 43.

[1007] « Croit-on que je ne préférerais pas boire un café tranquillement ? Marcher sans personne et surtout sans toi qui te prends pour un justicier ? Pour un Zorro. Pour un méchant. Surtout pas un gentil. Un méchant. Un affreux, qui tient sous son autorité la ville entière. Et même le monde et les étoiles. » (Françoise Lefèvre, *op. cit.,* p. 73).

> j'observe les duels sanglants à coup de petites phrases assassines. Je note les mimiques, les gestes, les attitudes. J'évalue ce qui est bon et mauvais, ce qu'il faut faire et ne pas faire. Je répertorie avec soin les erreurs à ne pas commettre. J'essaie de voir à quoi ressemble un mensonge réussi. Je dois devenir un virtuose du mensonge, être encore meilleur, ou plutôt pire qu'eux. Finalement, je me dis qu'ils sont un peu dans la même situation que moi au collège : on ne les aime pas et ils méprisent tout le monde en retour. Cependant, ils doivent réussir à engendrer un élan de sympathie massif à leur égard pour survivre. Sinon ils meurent[1008].

Pour tâcher de le comprendre, Françoise Lefèvre a dû voir son fils comme un personnage, comme un Petit Prince prisonnier de son monde. Pour sortir de ce monde, Hugo Horiot a dû construire un personnage qui réponde aux règles du jeu social, seul moyen de rendre son autisme acceptable :

> Au moment de terminer cette histoire, je me sens vide. Les mots se brouillent dans ma tête et forment des phrases incohérentes. Le jaillissement est devenu une source tarie. Le lit de la rivière s'est asséché. Le reflet que j'y voyais n'est plus. Seul le sol aride me fait face.
> Je rampe dans un désert. Sans air et sans eau. A bout de force, à bout de nerfs. Je ferme les yeux et je vois la terre noire.
> Debout devant son tombeau, Julien demande :
> Qui es-tu ?
> Hugo répond :
> Je suis celui qui te fait parler au monde.
> Julien :
> Sans moi tu n'es rien.
> Hugo :
> Sans moi tu meurs[1009].

Dans *L'Empereur c'est moi*, le narrateur montre les différentes étapes de construction d'un personnage, Hugo, permettant à la parole d'un autiste, Julien, d'être entendue. Dans l'adaptation scénique qu'il en propose, Vincent Poirier cherche à transmettre ce parcours et cette expérience autistique en optant pour un dispositif métathéatral.

2.3.3. Logique autistique et écriture fragmentaire

L'Empereur c'est moi peut être lu comme la cosmogonie du monde d'Hugo Horiot. Le récit est en effet composé de quatre grandes parties au titre évocateur (I- Big Bang, II- Des cendres et des ruines, II- Les années noires, IV- Le théâtre et la transgression), elles-mêmes divisées en plusieurs sections, d'une à huit pages chacune, entre lesquelles nulle transition n'est établie. Dans la première partie, on passe abruptement de « Des chiffres et des lettres dans les étoiles » à « Les roues et moi », « Le tracteur », « Les tuyaux » etc. Tout se passe comme si Hugo Horiot racontait ses souvenirs d'enfance au fur et à mesure qu'ils lui reviennent en

[1008] Hugo Horiot, *op. cit.,* p. 119.
[1009] *Ibid.,* p. 152.

mémoire, en cherchant à retrouver et à traduire la perception qu'il avait du monde extérieur au moment où il vivait ces événements précis. Un certain nombre d'entre eux a d'ailleurs déjà été évoqué par Françoise Lefèvre, preuves qu'ils sont majeurs ou emblématiques de l'enfance d'Hugo (comme les épisodes du jardin d'enfants, du coiffeur, du bain[1010]…). Cependant dans *Le Petit Prince cannibale,* celle-ci est vue par la mère et mise en mot par l'écrivain. Dans *L'Empereur c'est moi* Hugo Horiot pose ses propres mots sur les premières années de sa vie, dont il propose au lecteur une vision intérieure.

L'épisode des toilettes[1011] est caractéristique de ce changement de point de vue. Le point de départ est le même : le jeune Hugo (nommé Sylvestre dans le roman maternel) refuse de déféquer. La narratrice du *Petit Prince Cannibale* montre les conséquences de ce refus dans sa vie de mère – en commençant par des considérations très pragmatiques (dès qu'elle sort de chez elle, elle est obligée d'emporter un important attirail pour pouvoir nettoyer puis changer son fils n'importe où) avant de proposer des réflexions d'ordre psychologique (elle évoque sa crainte de ne plus aimer son fils, qui l'épuise trop) – puis dans sa vie d'écrivain (elle parle de livre émietté et de mots avortés, de sa peur de voir mourir Blanche). À cette écriture de la digression – où le refus de Sylvestre d'aller à la selle est perçu comme le paroxysme de son comportement autistique – répond une écriture de la concision. Au développement en un peu plus de douze pages de Françoise Lefèvre s'oppose la synthèse d'Hugo Horiot, en deux pages et demie. Les phrases sont courtes. Le registre factuel. Il s'agit d'un constat :

> Je ne défèque pas. Quand il faut aller à la selle, je ne pousse pas. Je voudrais que mon étron tombe de lui-même. Si je pousse, je sens bien que ça fait pression à l'intérieur, dans mes tuyaux. Je ne veux surtout pas abîmer mes tuyaux. J'ai vu sur des plans du corps humain, dans des livres, que les poumons sont entourés de petits ballons : les alvéoles. Les mêmes ballons que je vois de temps à autre et qui me font peur quand ils éclatent. Ils sont généralement bleus et rouges, comme sur le schéma. C'est aussi le cas de la planche anatomique du corps humain que j'ai vue à l'école. Mêmes ballons, mêmes couleurs. Ma théorie est confirmée : j'ai des ballons à l'intérieur de moi. Alors quand je pousse, j'ai peur de les faire éclater. Un ballon éclaté, ça ressemble à un morceau de chair sanguinolent. Voici à quoi seront réduites mes alvéoles si je pousse trop fort. Plus d'alvéoles, plus de poumons. Plus de poumons, plus de respiration. Plus de respiration, plus de vie. Logique. Je ne veux pas mourir, donc je préfère attendre que ma selle sorte toute seule, même si ça doit m'arriver n'importe où. J'ai un peu honte, mais le principal c'est que mes tuyaux et mes ballons restent indemnes[1012].

Le fait de ne pas déféquer n'est pas un caprice d'enfant ou le fruit d'une pulsion irrationnelle mais le résultat d'une logique rigoureuse, fondée sur une analogie qui n'a pas lieu d'être. Hugo est d'autant plus sûr de la pertinence de son

---

[1010] Voir, dans l'annexe de ce chapitre, les tableaux intitulés « chez le coiffeur », « le bain », « le jardin d'enfants » et « écrire et compter ».
[1011] Françoise Lefèvre, *op. cit.,* p. 124–136, Hugo Horiot, *L'Empereur c'est moi*, *op. cit.* p. 57–59. Voir dans l'annexe de ce chapitre, le tableau intitulé « les toilettes ».
[1012] Hugo Horiot, *op. cit.,* p. 57–58.

raisonnement qu'il interprète les habitudes des autres à la lumière de ce dernier : « Quand les gens vont faire caca, ils s'enferment toujours. C'est qu'ils doivent sûrement avoir un secret pour sortir leur selle de leur corps sans prendre le risque d'éclater de l'intérieur ». Cette attitude devient une preuve. La mise en scène de Vincent Poirier traduit cette certitude inébranlable, fondé sur un système fermé, qui transparaît dans l'écriture d'Hugo Horiot. Pour éviter la redondance entre ce qui est dit et ce que nous voyons, les toilettes sont évoquées par un simple parallélépipède métallique. Les mots écrits puis prononcés par Hugo Horiot sont suffisamment crus pour qu'il n'y ait pas besoin d'en rajouter. L'écrivain comédien ne reste cependant qu'un temps les fesses dans le trou à « attendre que [s]a selle sorte toute seule ». Il prend ensuite appui sur les barres pour se contorsionner en tous sens. Pour ne pas mourir il est non seulement prêt à endurer la honte, comme il l'écrit, mais également la douleur, comme il le montre sur scène.

Partis du même constat, les récits de Françoise Lefèvre et d'Hugo Horiot s'achèvent sur la même chute. Énervée par le fait que son fils ne veuille pas pousser alors qu'il va être en retard à l'école, la mère crie et casse sa brosse à cheveux contre le lavabo. Surpris et impressionné, Sylvestre/Hugo lâche trois petites crottes puis demande : « - Dis, maman, quandon pousse, est-ce que les poumons peuvent éclater ? Est-ce qu'ils peuvent éclater comme des ballons[1013] ? ». Dans *Le Petit Prince cannibale,* qui ne peut saisir qu'extérieurement le comportement de Sylvestre, cette série de question est un retournement final, suscitant la surprise de la narratrice et donc celle du lecteur. Dans *L'Empereur c'est moi*, – dans l'ouvrage initial aussi bien que dans son adaptation scénique –, qui donne dès le départ à entendre et à voir la logique qui présidait à ce comportement, ces questions sont de l'ordre de la conclusion. Le lecteur et le spectateur ont déjà eu accès à ce qu'Hugo Horiot a aisément formulé intérieurement, mais qu'il a eu du mal à exprimer.

En donnant accès au point de vue de la personne concernée sur les événements dans lesquels il est impliqué, *L'Empereur c'est moi* rend perceptible la logique qui a présidé au comportement de cette personne. On retrouve ici un des enjeux du roman de Mark Haddon et son adaptation par Simon Stephens[1014]. Celle-ci laisse en effet entendre que lorsque Christopher croise quatre voitures rouges d'affilée sur le chemin de l'école, il décrète que c'est un Bon Jour c'est à dire « un jour pour faire des projets et organiser des choses[1015] », mais,

---

[1013] C'est exactement la même phrase qui revient sous les plumes de Françoise Lefèvre (*op. cit.,* p. 133) et d'Hugo Horiot (*ibid.,* p. 59). Voir dans l'annexe de ce chapitre, le tableau intitulé « les toilettes ».

[1014] Voir le premier chapitre de cette partie.

[1015] « CHRISTOPHER : Dans le bus en allant à l'école on a croise quatre voitures rouges d'affilée. / SIOBHAN : Quatre ? / Christopher : Donc aujourd'hui, c'est un Bon Jour. / SIOBHAN : Super, je suis contente / CHRISTOPHER : J'ai décidé que je vais essayer de découvrir qui a tué Wellington parce qu'un Bon Jour, c'est un jour pour faire des projets et organiser des choses. » (Simon Stephens, Dominique Hollier, *op. cit.*, p. 16-17).

contrairement au roman initial, elle ne donne pas à entendre la réflexion de Christopher quant à cette décision :

> M. Jeavons, le psychologue de l'école, m'a demandé un jour pourquoi 4 voitures rouges d'affilée veulent dire que c'est une **Bonne Journée**, 3 voitures rouges d'affilée une **Assez Bonne Journée** et 5 voitures rouges d'affilée une **Super Bonne Journée.** Et aussi pourquoi 4 voitures jaunes d'affilée veulent dire que c'est une **Mauvaise Journée**, c'est-à-dire un jour où je ne parle à personne, où je reste assis dans mon coin à lire des livres, où je ne déjeune pas et où je ne prends Aucun Risque. Il a dit que j'étais pourtant quelqu'un de très logique, et que ça l'étonnait que je me fasse des idées pareilles, parce que ça manquait de logique. -
> J'ai dit que j'aime que les choses soient en ordre. Et qu'être logique est une manière de mettre les choses en ordre. Surtout quand il s'agit de nombres, ou bien d'une discussion. Mais il y a d'autres manières de mettre les choses en ordre. Et c'est pour ça qu'il y a des **Bonnes Journées** et des **Mauvaises Journées.** J'ai dit que quand les gens qui travaillent dans un bureau sortent de chez eux le matin et voient qu'il fait beau, ils sont contents, ou bien ils voient qu'il pleut et ça les met de mauvaise humeur, mais la seule différence, c'est le temps qu'il fait, et s'ils travaillent dans un bureau, ce n'est pas à cause du temps qu'ils passeront une bonne ou une mauvaise journée.
> J'ai dit que le matin, quand Père se lève, il enfile toujours son pantalon avant ses chaussettes. Ce n'est pas logique mais il fait toujours comme ça, parce qu'il aime que les choses soient en ordre, lui aussi. Et quand il monte l'escalier, il prend deux marches à la fois en commençant toujours par le pied droit[1016].

Dans l'adaptation de Simon Stephens comme dans l'ouvrage de Françoise Lefèvre, la logique du comportement des personnages de Christopher et de Sylvestre échappe en partie aux lecteurs et aux spectateurs, alors que dans le roman de Mark Haddon, le récit d'Hugo Horiot et sa mise en scène par Vincent Poirier les choix d'écriture et d'adaptation la donnent à percevoir. Par rapport à la neurotypie[1017], l'autisme n'est pas une *absence* de logique mais une *autre* logique. Par la représentation qu'elle en propose, la forme fragmentaire (qui ne repose pas sur une *absence* de construction mais sur d'*autres* principes de construction que ceux qui régissent la forme dramatique traditionnelle) dit quelque de pertinent sur l'autisme.

Dans *La Poétique* – ouvrage de référence des dramaturges du XVIIe siècle, siècle de l'avènement du paradigme du théâtre dramatique, comme nous le rappellent Christian Biet et Christophe Triau[1018] –, Aristote compare la tragédie à un « bel animal ». Les différents éléments qui la composent doivent s'enchaîner harmonieusement[1019] selon un principe de nécessité organisant leur succession de manière « naturelle » et de sorte que la suppression ou le déplacement de l'un

[1016] Mark Haddon, *op. cit.,* p. 50-51.
[1017] Terme utilisé par certains autistes pour qualifier ceux qui ne le sont pas. Les lecteurs désireux d'en savoir plus sur le concept de « neurodiversité » peuvent consulter l'article de Brigitte Chamak, « Le concept de neurodiversité ou l'éloge de la différence » dans Catherine Déchamp-Le Roux, Florentina Rafael, *Regards croisés sur l'idée de guérison et de rétablissement en santé mentale*, Montrouge, John Libbey Eurotext, 2015, p. 41-49.
[1018] Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Folio essais, 2006.
[1019] Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, chapitre 7, p. 59.

d'entre eux entraînerait irrémédiablement une modification notable de l'ensemble [1020]. Fondée sur une *certaine* logique dans l'enchaînement des événements, la construction dramatique telle que définie par Aristote est en fait une forme qui émane de la neurotypie. Le choix de la fragmentation, qui vient casser l'idée de la raison rationnelle qui dirige le monde et les formes esthétiques, est intéressant pour rendre compte de l 'expérience autistique. Le lien que l'écriture fragmentaire établit entre le monde et sa représentation est particulièrement approprié pour traduire au plateau le point de vue d'une personne autiste.

> La notion de fragment relève d'une écriture qui entre en parfaite contradiction avec le drame absolu. Celui-ci est centré, construit, composé dans le perspective d'un regard unique et d'un principe organisateur […]. Le fragment, au contraire, induit la pluralité, la rupture, la multiplication des points de vue, l'hétérogénéité. Il permet d'envisager, dans son usage le plus large et le plus ancien – celui des élisabéthains, des auteurs du Siècle d'or espagnol et d'une manière générale des dramaturges baroques –, un bouquet d'actions disparates dont les débuts à peu près simultanés explorent des pistes parallèles ou contradictoires, du moins en apparence. […] Les formes qu'ils adoptent font appel au pluriel, au simultané, au divergent, pour mieux […] rendre compte d'un univers opaque et instable, dont la complexité gît dans les chemins de traverse, dans les volutes indépendantes et les développements improbables[1021].

Dans *L'Empereur c'est moi* Hugo Horiot donne à la fois son point de vue sur le monde qui l'entoure et le(s) point(s) de vue des autres sur lui. Son récit échappe clairement au principe de composition recommandé par Aristote. Au sein de chacune des quatre grandes parties dont se compose l'ouvrage, le passage d'une (courte) section à l'autre ne se fait « en vertu [ni] de la nécessité [ni] de la probabilité », mais selon la seule logique d'Hugo Horiot, qui tâche de retranscrire dans l'écriture la perception autistique du monde qu'il avait à l'époque des faits racontés. Alors qu'il aurait pu introduire des transitions visuelles[1022] ou musicales visant à relier les différentes scènes que constituent chaque section du texte initial, Vincent Poirier fait au contraire le choix d'assumer, dans sa mise en scène, cet aspect morcelé, qu'il ne perçoit donc pas comme un défaut qu'il faudrait pallier, mais comme une potentialité théâtrale à explorer. *L'Empereur c'est moi !* adopte ainsi une forme que Jean-Pierre Sarrazac a qualifié de rhapsodique :

> La rhapsodie correspond au geste du rhapsode de « l'auteur-rhapsode » – qui, selon le sens étymologique littéral à *rhaptein* signifie « coudre » –, « coud ou ajuste les chants ». […] Les caractéristiques de la rhapsodie sont tout à la fois refus du bel animal aristotélicien, kaléidoscope de modes dramatique, tragique et comique, assemblage de formes théâtrales et extra-théâtrales, formant la mosaïque d'une écriture en montage

[1020] *Ibid.,* chapitre 8, p. 63.
[1021] Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 88-89 (entrée « fragment/fragmentation/tranche de vie »).
[1022] Des pantomimes, des moments dansés ou encore des projections vidéos auraient pu servir de liens entre les scènes. Sur cette question nous invitons notre lecteur à consulter l'article de Sylvain Diaz, « Dramaturgies de l'interstice », *Agôn*, n°1, *Interstices, entractes et transitions*, 2008, mis à jour le 17/12/2008 : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=747 [en ligne, dernière consultation le 2 janvier 2018].

> dynamique, percée d'une voix narratrice et questionnante, dédoublement d'une subjectivité tour à tour dramatique et épique (ou visionnaire)[1023].

S'il avait créé – arbitrairement – de la continuité dans un texte volontairement discontinu, Vincent Poirier aurait couru le risque d'enfermer le spectacle dans une forme dramatique potentiellement inadaptée. Partiale, partielle et parcellaire, la logique autistique d'Hugo Horiot s'accorde mal avec les exigences du drame aristotélicien. Si chaque section de *L'Empereur c'est moi* est construit comme un micro-drame leur succession ne constitue pas un « bel animal »[1024]. Plus qu'une homogénéité thématique, c'est la posture d'écriture d'Hugo Horiot qui assure la cohérence de l'ensemble du récit.

Les lumières créées par Olivier Bourguignon soulignent à cet égard le « caractère fragmentaire[1025] » du texte de Hugo Horiot, mais également sa logique interne. À chaque section devenue scène correspond une ambiance lumineuse précise. Le passage de l'une à l'autre se fait souvent à la faveur d'un brusque changement de lumière rappelant la technique cinématographique du *cut*, procédé de montage introduisant un fort effet de rupture, quand le *fondu enchaîné* crée au contraire de la liaison. Il n'y a pourtant jamais de « noir absolu » entre les scènes, comme pour signifier qu'il n'y a jamais de vide dans la pensée d'Hugo Horiot, même si la logique des transitions nous échappe. L'assombrissement de l'ambiance lumineuse générale au fil du spectacle, au fur et à mesure de l'évocation des « années noires » (titre de la troisième partie du livre), nous montre que *L'Empereur c'est moi !* est un spectacle aussi précisément construit que le récit du même nom.

Comme le récit d'Hugo Horiot, le spectacle de Vincent Poirier ne propose pas un regard *sur* le handicap mais *depuis* la situation de handicap, sortant ainsi des représentations conventionnelles de l'autisme. Alors que la déconstrucion du drame a majoriairement tendance à conférer à l'œuvre un contenu politique faible, dans le cas précis de *L'Empereur c'est moi !* la forme rhapsodique, qui

---

[1023] Jean-Pierre Sarrazac (dir), *ibid.*, p. 182-183 (entrée « rhapsodie »).

[1024] *L'Empereur c'est moi* est en effet à l'opposé du paradigme aristotélicien qui considère que « parmi les histoires et les actions simples, les pires sont les histoires ou les actions "à épisodes" » et « appelle "histoires à épisodes" celles où les épisodes s'enchaînent sans vraisemblance ni nécessité. » (Aristote, *op cit.,* chapitre 9, p. 67).

[1025] Selon Hans-Thies Lehmann, le théâtre postdramatique « se présente comme construction cohérente à la perception, […] prône plutôt son caractère fragmentaire, […] se démarque du critère de l'unité et de la synthèse demeuré si longtemps incontesté, et s'expose à la chance et au danger de se fier à des impressions partielles, à des bribes et microstructures de texte pour devenir une nouvelle pratique théâtrale » (*op. cit.,* p. 84). Cette description pourrait aisément s'appliquer au spectacle de Vincent Poirier.

respecte la construction fragmentaire du texte initial, en ce qu'elle permet d'adopter le point de vue de la personne concernée, le (re)politiserait[1026].

2.3.4. Partage d'expérience et récit épique

L'absence de continuité entre les scènes n'est pas le seul élément qui invite à analyser *L'Empereur c'est moi* selon un autre paradigme que dramatique : le recours à la narration en est un autre. Chez Aristote, la narration est précisément ce qui distingue l'épopée (qui en fait largement usage) de la tragédie (qui ne l'emploie pas). Dans cette dernière, « la représentation est mise en œuvre par les personnages du drame et n'a pas recours à la narration ; et, en en représentant la frayeur et la pitié, elle réalise une épuration de ce genre d'émotion[1027] ». Dans les années 1930, Bertolt Brecht, en lutte contre les implications idéologiques du théâtre dramatique aristotélicien, introduit une instance narrative dans les pièces de son nouveau théâtre, qu'il qualifie oxymoriquement d'« épique ». Elles sont construites sur une alternance de moments typiquement dramatiques (dialogue entre des personnages qui agissent) et de moments épiques (intervention d'une figure de narrateur, de *songs* ou de panneaux). Cette construction dramaturgique correspond au vœu brechtien de produire un « effet de distanciation » (*Verfremdungseffekt*), d'« étrangéiser le familier » pour amener le spectateur à s'interroger sur ce qui lui est présenté. Il n'est plus prisonnier du déroulement chronologique de la scène, mais peut être attentif à son processus désormais explicité. Le « (pour)quoi ? » cède la place au « comment ? ». La dimension psychologique du théâtre dramatique est remplacée par une recherche de scientificité épique. La différence entre ces deux types de question fait justement l'objet d'un développement dans *L'Empereur c'est moi* – dans une section intitulée « Le comment du pourquoi ? » – lorsqu'Hugo Horiot évoque ses années de formation d'acteur auprès de Pierre Debauche au Théâtre du Jour d'Agen :

> Maintes fois, j'ai eu l'occasion de me rendre compte que beaucoup de comédiens se demandent pourquoi, mais négligent la question du comment.
> Pourquoi les protagonistes de cette pièce en sont-ils arrivés à cette situation ?
> Comment les protagonistes de cette pièce en sont-ils arrivés à cette situation ?
> Le comment est concret, le pourquoi est évasif et souvent ne mène nulle part. Beaucoup de questions ou de situations demeurent inexplicables sous cet angle-là. Si on se penche sur le comment, des éléments concrets apparaîtront. Le comment se base sur les faits, le pourquoi sur de l'interprétation. Aujourd'hui, on sait de manière de plus en

[1026] Sur la question de la politicité d'un théâtre qui ne répond plus aux canons aristotéliciens, voir la section « Le postdramatique est-il politique » du chapitre « Difficulté d'un théâtre politique contemporain » dans l'ouvrage de Muriel Plana *Théâtre politique. Modèles et concepts, op. cit.,* p. 45-66, ainsi que le chapitre 2, « à l'heure du postmodernisme » de l'ouvrage d'Olivier Neveux, *op. cit.*, p. 37-50 (et plus particulièrement la section « politique du postdramatique », p. 40-44).
[1027] Aristote, *op. cit.,* chapitre 6, p. 53.

> plus précise comment l'univers s'est formé. En revanche, on ne sait toujours pas pourquoi[1028].

Ce passage n'est pas repris dans la mise en scène de Vincent Poirier, puisque celle-ci repose entièrement sur ce principe de se contenter de montrer le comment plutôt que de chercher à expliquer le pourquoi. Aujourd'hui on sait de manière de plus en plus précise comment l'autisme se manifeste, mais on ne sait toujours pas pourquoi (l'étiologie est d'autant plus complexe que de nombreux facteurs de risque environnementaux entrent désormais en jeu). Dans *L'Empereur c'est moi* – dont, rappelons-le, la première partie s'intitule « Big-Bang » – Hugo Horiot décrit scrupuleusement les différentes étapes de construction de son monde autistique, sans pour autant les interpréter. L'épisode des toilettes, précédemment analysé, est représentatif de l'ensemble de l'œuvre, aussi bien littéraire que scénique. Contrairement à Simon Stephens, Vincent Poirier n'a pas adapté le texte initial en transformant en scènes les évènements évoqués (pour l'épisode des toilettes il aurait ainsi pu faire incarner le rôle de la mère par une comédienne, en lui confiant les propos qu'Hugo Horiot lui attribue dans son texte[1029]), il met en scène Hugo Horiot prenant en charge sa propre écriture.

Dans *L'Empereur c'est moi !*, il n'est pas question de représenter une histoire par l'intermédiaire de différents personnages, mais de donner à entendre une expérience par la voix de celui qui l'a vécue. Le spectateur se retrouve non pas face à une alternance de moments épiques et de moments dramatiques, mais à un comédien qui raconte ses souvenirs d'enfance en même temps qu'il les joue. La succession laisse place à la simultanéité. Lorsqu'elle n'est pas mise en écho avec des saynètes, la narration n'a plus pour but de permettre au spectateur de prendre de la distance par rapport à ce qui se passe sur scène, mais au contraire de le rapprocher de l'expérience vécue par le narrateur. Hans-Thies Lehmann distingue ainsi l'« épique » du « post-épique » :

> Alors que le théâtre épique transforme la représentation des procédés fictifs représentés et s'attache à éloigner, à distancier le spectateur pour refaire un expert, un spécialiste, une sorte de juré en politique, en revanche, dans les formes post-épiques de la narration, il s'agit de mettre en valeur la présence « personnelle » (et non plus démonstrative) du narrateur, c'est-à-dire qu'il part de l'intensité auto-référentielle de ce contact pour, dans la distance, créer la proximité, et non pas la distanciation de la proximité[1030].

De l'épique au post-épique, l'expert n'est plus le spectateur dont le recul ferait un expert, mais le narrateur dont l'implication permet d'acquérir une expérience, qu'il cherche à partager avec le spectateur. On retrouve ici la posture

---

[1028] Hugo Horiot, *op. cit.,* p. 142.
[1029] Il aurait pu faire de même pour la section « Après-shampoing », avec un rôle de coiffeuse à pourvoir. Voir, dans l'annexe de ce chapitre, le tableau intitulé « chez le coiffeur ».
[1030] Hans-Thies Lehmann, *op. cit.,* p. 175.

d'empowerment, résumée par la formule « *nothing about us without us*[1031] » et prônée par les *disability studies,* qui défendent la valeur de l'expérience personnelle dans le domaine artistique mais aussi sa légitimité comme source de savoir(s) dans le champ scientifique. Alors que, par l'introduction d'instances narratives, Brecht cherchait à « étrangéiser le familier », Vincent Poirier tente au contraire de familiariser le spectateur avec une perception du monde qui lui est étrangère, en l'occurrence « autistique ».

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de cette partie, c'est essentiellement par un travail sur le corps et le son que Philippe Adrien a cherché à retranscrire théâtralement la perception du monde du personnage du roman de Mark Haddon dans sa mise en scène du *Bizarre Incident du chien pendant la nuit.* Dans *L'Empereur c'est moi !,* c'est davantage par un travail sur la parole et la posture de l'acteur Hugo Horiot que Vincent Poirier a tâché de rendre compte de l'expérience personnelle qu'il (d)écrit en tant qu'auteur – ce qui n'empêche pas une implication corporelle très importante de sa part. La différence générique initiale entre les deux œuvres adaptées se retrouve donc dans la théâtralité adoptée. Philippe Adrien tente de traduire la perception autistique du monde d'un personnage fictif sur un *mode* dramatique quand Vincent Poirier adopte un *mode* (post-)épique[1032] pour mettre en scène un récit autobiographique. Fréquemment marqués par la diffusion, à un volume très élevé, d'un son très aigu[1033], les moments de réécriture scénique de la proposition de Philippe Adrien plongent le spectateur dans la violence d'un univers radicalement différent du sien, tandis que la posture de narrateur dans laquelle Vincent Poirier place Hugo Horiot le met en co-présence des spectateurs, les installant de fait dans à la position que sa mère cherchait à occuper dans son enfance.

L'Empereur c'est moi paraît alors très proche de *Rendez-vous gare de l'Est,* à la différence près que dans le premier cas « l'ex autiste » Hugo Horiot raconte sa propre histoire tandis que dans le second la comédienne Émilie Incerti Formentini, présentée comme valide, prend en charge les propos d'une personne diagnostiquée bipolaire. Cette divergence initiale semble influencer la réception des spectacles en question. Le fait que l'individu directement concerné par le handicap soit sur scène introduit du trouble, sème le doute sur la nature de la proposition artistique – même si l'individu en question a suivi une formation de comédien. La confusion entre le personnage et l'acteur signifie-t-elle pour autant que celui-ci ne joue pas ?

[1031] « Rien sur nous sans nous ». Le terme d'*empowerment* peut être traduit par « autodétermination ».

[1032] Nous faisons ici référence à la distinction établit par Muriel Plana dans *Roman, théâtre, cinéma au XXe siècle. Adaptation, hybridations et dialogue des arts*, *op. cit.* : « substituer la notion de "mode" (épique, lyrique et dramatique) à celle de "genre" peut nous aider à sortir de cette difficulté » (p. 20).

[1033] Comme dans les scènes du souvenir de vacances ou du métro analysée dans le premier chapitre de cette deuxième partie.

Dans son ouvrage *Performance Expérimentation et théorie du théâtre aux USA,* Richard Schechner distingue ce que Christian Biet nomme une définition « générale », « minimale » ou « neutre » de la performance, d'une définition plus stricte, à l'œuvre dans le champ plus restreint des arts de la performance, des *Performing Arts*. Dans le premier cas, la performance est « l'événement, la manifestation artistique ostensible dans laquelle l'acte (ou le geste de l'exécution), quel qu'il soit, durant le temps consacré à l'exercice social du théâtre, a une valeur pour lui-même[1034] ». Cette définition de la performance « n'inclut pas *forcément* les idées de *mimésis* ou de *représentation,* et ne les exclut pas *forcément* […] non plus[1035] ». Elle « ne suppose pas nécessairement qu'il y ait un rôle à jouer, un espace dramatique à constituer, mais simplement une action présente se donnant comme objet des regards[1036] ». En ce que Hugo Horiot raconte son histoire en même temps qu'il la joue, focalisant ainsi l'attention du public sur l'action en train d'être accomplie, *L'Empereur c'est moi !* répond ostensiblement à cette première définition de la performance. Hugo Horiot « manifeste une présence scénique dans un cadre privilégié, distinct du (et compris dans le) cadre général de la séance[1037] ». En ce qu'il « est là pour ce qu'il est en train de faire[1038] », il est bien un *performer*. En ce qu'il « est là pour exister comme événement regardé[1039] », le spectacle de Vincent Poirier est bien une performance.

> Lorsqu'il examine le théâtre qui lui est directement contemporain, Schechner passe […] de la notion neutre de performance […] à l'idée revendiquée que la performance veut nécessairement exclure de son champ l'idée de représentation puisque expressément « performer » est alors « ne pas jouer le rôle d'un autre » et que le décor n'est pas là pour figurer un univers autre. Si bien que, dans cette acception, le performer est alors seulement celui qui, dans un temps éphémère et dans un lieu particulier, agit et parle, chante, danse, ostensiblement en son nom propre, qui met en scène son propre moi avec tous les artifices qui lui sont disponibles, et qui propose cette présence, qui s'adresse aux corps de ceux qui le regardent, l'entendent et, plus rarement, le sentent ou le touchent[1040].

La présence au plateau d'Hugo Horiot, qui parle en son nom propre, pourrait inciter à considérer que le spectacle de Vincent Poirier est également une performance, au sens des *Performing Arts*. Celui-ci est pourtant construit sur l'idée de représentation, ce qui ne permet pas de l'inscrire dans cette filiation. Dans la première partie de *L'Empereur c'est moi !,* Hugo Horiot joue clairement le rôle d'un autre : celui de Julien, l'enfant autiste qu'il était et qu'il a tué et enterré dans la terre noire afin de pouvoir devenir Hugo. Le décor est également chargé de figurer un univers autre, celui de l'autisme. Lorsque, une vingtaine d'années après

---

[1034] Richard Schechner, *op. cit.,* introduction de Christian Biet, p. 8.
[1035] *Ibid.,* p. 8-9.
[1036] *Ibid.,* p. 9.
[1037] *Id.*
[1038] *Id.*
[1039] *Id.*
[1040] *Id.*

la publication du *Petit Prince cannibale,* Hugo Horiot a publié son propre texte, il l'a signé[1041] du prénom qu'il a lui-même choisi à l'âge de six ans. Devenu comédien et écrivain engagé dans la cause de l'autisme, il aide les neurotypiques à parcourir le chemin que sa mère a eu tant de difficulté à tracer, seule, lorsqu'il était enfant. Il leur propose d'entrer dans son monde d'enfant autiste, monde duquel il est désormais sorti mais dans lequel il replonge le temps d'un livre ou d'un spectacle. Lors d'un entretien téléphonique avec Vincent Poirier, celui-ci nous a confié que lorsqu'elle a vu le spectacle pour la première fois, la mère d'Hugo Horiot en est ressortie bouleversée. Elle avait l'impression de revoir l'autiste qu'Hugo était et craignait que celui-ci ne le redevienne. Le spectacle de Vincent Poirier serait alors performatif au sens où l'entend le philosophe John Langshaw Austin[1042] : il réaliserait non pas ce qu'il dit, comme dans le cas du langage, mais ce qu'il représente. Pourtant, au seuil de son récit, Hugo Horiot prévient celles et ceux qui le lisent, dont sa mère, qu'il n'est plus une Belle au bois au dormant qui, au contact d'un(e) roue(t), risque d'être emporté dans un sommeil sans fin car désormais « le songeur [est] plus fort que le songe[1043] ». Sur scène, Hugo Horiot n'est pas un homme qui risque d'être rattrapé par son autisme mais un comédien talentueux, capable d'incarner pleinement un rôle et d'en sortir aisément.

Au plateau il est d'ailleurs fréquemment accompagné de la comédienne sourde Clémence Colin. Dans le cadre de l'édition 2015 du festival Orphée, alors que les autres spectacles programmés étaient rendus accessibles grâce à des boucles magnétiques, *L'Empereur c'est moi !* était le seul présenté comme un « spectacle bilingue français/LSF (langue des signes française) ». Dans le dossier de diffusion du spectacle, la Compagnie Dodéka prend soin d'indiquer :

> Un spectacle bilingue LSF, c'est quoi ?
> Dans *L'Empereur c'est moi !*, Hugo Horiot est accompagné sur le plateau par la comédienne sourde Clémence Colin qui signe le texte du spectacle en Langue des Signes Française (ou LSF).
> Un spectacle bilingue se distingue d'un spectacle traduit en cela que la comédienne sourde joue dans le spectacle (au lieu d'être simplement présente en bord de scène pour traduire le spectacle)[1044].

Notons que, compte tenu de sa surdité, Clémence Colin n'aurait de toute façon pas pu être présente en bord de scène pour « traduire » le spectacle. Si Vincent Poirier avait fait le choix de rendre *L'Empereur c'est moi !* accessible au lieu d'en faire un spectacle véritablement *bilingue*, il aurait fait appel à un.e interprète entendant.e, capable de traduire les propos d'Hugo Horiot dans une simultanéité

[1041] Comme les autres textes qu'il a déjà publiés, tel sa contribution à l'ouvrage dirigé par Charles Gardou, *Le handicap par ceux qui le vivent,* Toulouse, Érès, 2009.
[1042] John Langshaw Austin, *Quand dire c'est faire,* Paris, Éditions du Seuil, 1970.
[1043] En exergue de son récit, Hugo Horiot place une citation de Victor Hugo, extraire du *Promontoire du songe :* « Seulement n'oubliez pas ceci : il faut que le songeur soit plus fort que le songe. Autrement danger. »
[1044] Dossier de diffusion du spectacle, p. 6. Ce dossier est disponible sur demande auprès de la compagnie Dodéka (http://www.cie-dodeka.fr).

parfaite, et non pas à une comédienne sourde. Ici, Clémence Colin n'est clairement pas mise dans une position qui aurait pu l'apparenter à une interprète, au sens de traductrice. Libre de se déplacer à loisir sur le plateau, elle n'attend pas forcément qu'Hugo commence à parler pour signer, si bien que l'on ne sait plus très bien qui traduit qui. Dans le spectacle de Vincent Poirier, Clémence Colin est une interprète au sens théâtral du terme. Le fait qu'elle porte une petite cape rouge sur ses habits noirs – pendant, en plus discret, de celle dont est vêtu Hugo Horiot – semble de prime abord indiquer qu'elle joue le même personnage que le comédien : Hugo enfant. Au fil du spectacle, elle en prend pourtant d'autres en charge, notamment celui de sa mère dans la scène du bain où, après avoir enlevé, à la suite d'Hugo Horiot, sa propre cape rouge, elle vient lui essuyer le visage tandis qu'il est allongé entre les barres métalliques d'un parallélépipède non fermé[1045]. Pour la scène du téléphone, c'est par une variation dans sa façon de signer et par les regards que lui jette Hugo que nous comprendrons qu'elle est de nouveau la mère. Au fil de la représentation, elle sera également la psychologue, l'institutrice, une surveillante… Clémence Colin ne joue donc pas le rôle d'Hugo enfant. Elle est dans la même posture qu'Hugo Horiot comédien qui, pour chaque événement raconté, (re)joue son rôle d'alors, ainsi que celui des autres personn(ag)es[1046] impliqués. Le jeu du comédien et la comédienne est de l'ordre de la stylisation. Il ne s'agit pas de construire des personnages en profondeur pour les rendre les plus réalistes possibles mais de les dessiner à gros traits afin de les rendre aisément reconnaissables. La façon de parler d'Hugo Horiot et de signer de Clémence Colin les rend identifiables au premier coup d'oreille et d'œil. L'alternance rapide des points de vue (celui d'Hugo enfant sur les autres et celui des autres sur Hugo enfant) que permet l'adoption de ce code de jeu en fait ressortir toute la contradiction. L'enjeu essentiel n'est pas d'incarner des personnages mais de transmettre une expérience.

En ce qu'elle entrave l'identification entre le rôle et le comédien, la présence en scène de Clémence Colin empêche le spectacle de Vincent Poirier de s'inscrire dans la lignée des *Performing Arts* (dans lequel le *performer* joue son propre rôle à un instant T) et renforce le parti pris épique de la mise en scène. Il s'agit de raconter une histoire à deux voix ou plutôt par deux voies : la langue orale et la LSF. Elle fait également ressortir la question du regard posé sur l'autisme, enjeu majeur du récit d'Hugo Horiot. Dans *Le Petit Prince cannibale,* Françoise Lefèvre parle souvent de ceux qu'elle appelle « les autres », « qui ne reconnaissent une maladie que si elle est sanctionnée, dramatisée par un traitement médical ou un séjour à l'hôpital[1047] », « qui […] montrent du doigt[1048] », « qui ne se réjouissent

[1045] Il s'agit du parallélépipède qui sert ensuite à évoquer (plus qu'à représenter) non plus une baignoire mais des toilettes, comme nous l'avons vu dans la première partie de ca chapitre.
[1046] J'écris « personn(ag)es » dans la mesure où, dans la situation passée il s'agissait effectivement de personnes mais que, sur scène, celles-ci deviennent des personnages incarnés par Hugo Horiot et Clémence Colin.
[1047] Françoise Lefèvre, *op. cit.,* p. 47

jamais de rien […] et [qui] arrivent même à dire qu'il n'y a jamais eu d'enfant autiste[1049] ». Dans le spectacle de Vincent Poirier, ce « chœur des autres[1050] » est pris en charge, de façon assez évidente, par la bande son d'Amélie Polachowska. Les voix diffusées dans les enceintes – un brouhaha parmi lequel on distingue la remarque : « Va jouer avec tes petits camarades. Pourquoi tu ne vas pas jouer avec tes petits camarades[1051] ? » – font exister tout un hors-scène, insoupçonné jusque-là. Il est également porté par le jeu de Clémence Colin. Ses différents personnages ne portent pas tous le même regard sur Hugo. Sa mère ne le voit pas de la même façon que son institutrice, qui elle-même ne le voit pas de la même façon que la surveillante… La présence et le jeu de Clémence Colin, sa capacité à faire varier sa façon de regarder Hugo, apparaissent ainsi comme des moyens d'interroger la représentation du handicap. Les coups d'œil qu'elle jette à Hugo, de loin et comme s'il était une bête curieuse sont l'équivalent des voix diffusées dans les enceintes. Et c'est précisément contre ces voix et ces regards – qui peuvent être envisagées comme le relais, sur scène, de celles et ceux de certains spectateurs neurotypiques dans la salle – qu'Hugo Horiot prend la parole, après avoir pris la plume.

2.3.5. Conclusion

Si *Ma vie d'autiste* (Temple Grandin, 1986), *Je suis né un jour bleue* (Daniel Tammet, 2007), *Je suis à l'Est !* (Josef Schovanec, 2012) et *L'Empereur c'est moi* sont proches par leur contenu (les quatre auteur.e.s autiste ont vécu des expériences similaires), ils diffèrent par leur forme. Dans cette évolution, au-delà de la sensibilité des auteurs (qui sont par ailleurs respectivement ingénieure pour Temple Grandin, traducteur pour Daniel Tammet et Josef Schovanec qui est aussi philosophe et comédien pour Hugo Horiot), la notion de temporalité entre en jeu. En 1986, lorsque Temple Grandin publie son autobiographie, l'autisme est encore peu et mal connu. Cela ne fait que trois ans que la psychiatre Lorna Wing a établi la « triade autistique » (troubles qualitatifs de la communication verbale et non verbale, altérations qualitatives des interactions sociales et comportements présentant des activités et des centres d'intérêt restreints, stéréotypés et répétitifs), qui sert alors de référence pour établir un diagnostic. L'ouvrage de Temple Grandin est alors empreint de didactisme : elle ne cesse de

[1048] *Ibid.,* p. 70.
[1049] *Ibid.,* p. 15–152.
[1050] *Ibid.,* p. 152.
[1051] « Va jouer avec tes petits camarades, qu'ils me disent. Pourquoi tu ne vas pas jouer avec tes petits camarades ? » (Hugo Horiot, *op. cit.*, p. 44). Notons qu'une des sections de *Je suis à l'Est !* de Josef Schovanec est précisément intitulée « *Mes petits camarades ou la grande récré* » au cours de laquelle l'auteur déclare notamment que « penser que les enfants se sentent bien avec leur petits camarades d'école est l'une des croyances les mieux enracinées. Et l'une des plus funestes pour les enfants avec autisme. » (*op. cit.,* p. 29).

mettre en écho son expérience personnelle avec diverses études scientifiques[1052]. Vingt ans plus tard, on connaît mieux les symptômes de l'autisme, à défaut d'en connaître précisément les causes. Les témoignages se libèrent progressivement des explications pour laisser place à la poésie (Daniel Tammet), à l'humour (Josef Schovanec) voire à la violence (Hugo Horiot). Ils proposent une autre vision de l'autisme que celle relayée par les mondes médical et associatif, souvent réifiante et misérabiliste, poursuivant ainsi le mouvement amorcé par Jim Sinclair, jeune homme autiste qui, en 1993, à la conférence internationale sur l'autisme à Toronto, refusait d'être pleuré. « Je vous invite à regarder notre autisme, et à regarder votre chagrin de notre point de vue », déclarait-il[1053].

C'est exactement ce que propose Hugo Horiot dans *L'Empereur c'est moi*, écrit et publié vingt-trois ans après *Le Petit Prince cannibale*. Dans ses *Mémoires d'Outre-tombe* de l'autisme, Hugo Horiot se replonge – le temps d'un livre puis d'un spectacle – dans le monde qu'il a abandonné et retrouve le personnage qu'il a enterré, pour partager son expérience avec les lecteurs puis les spectateurs. En transposant au p lateau la démarche d'écriture d'Hugo Horiot plutôt que de chercher à adapter le récit initial en répartissant le texte entre différents personnages, Vincent Poirier en restitue l'enjeu principal : rendre audible la parole d'une personne autiste. La mise en visibilité, grâce à la mise en parole, de sa différence par Hugo Horiot interroge le spectateur sur son expérience du voir et de l'écoute. Il n'est pas convié à une re-présentation mimétique de la réalité, à laquelle il resterait extérieur, mais à un partage d'expérience à laquelle il prend part.

[1052] Page 35 elle mentionne les travaux de « Marion Sigman et Peter Mundy de l'université de Californie (Los Angeles » et ceux de « Lorna Wing à l'Institut de psychiatrie de Londres » ; page 42 elle explique : « J'ai été évaluée à l'aide de l'échelle de Rimland, sur laquelle un résultat de +20 correspond à l'autisme pur (le syndrome de Kanner). J'ai eu seulement +9 (seulement 10% environ des enfants qualifiés d'autiste cadrent vraiment avec la définition étroite du syndrome de Kanner et les autres formes de l'autisme). Même si les tendances de mon comportement étaient nettement autistiques, l'apparition de productions sonores de base, infatniles, mais ayant un sens, à l'âge de trois ans et demi, a fait baisser ma cotation sur l'échelle de Rimland)., page. 107 elle mentionne un « article paru dans le *Journal of Autism and Development Disorders* de G. L Young », page 109 elle évoque les travaux de « Dennis Charney et ses collègues de l'université de Yale », page 111 elle explique que « des études récentes sur les enfants hyperacactifs démontrent qu'en stimulant leur système vestibulaire deux fois par semaine, en les faisant tourner sur une chaise de bureau par exemple, on réduit leur niveau d'hyperactivité »…

[1053] Jim Sinclair, « Don't mourn for us » [traduit en français par « Ne nous pleurez pas »], article publié dans la lettre d'information de *"Autism Network International", "Our Voice",* Volume I, Numéro 3, 1993. Ce texte a été traduit dans de nombreuses langues et a été largement diffusé sur internet, notamment sur les sites d'associations de parents d'enfants autistes. Une version française est disponible : https://lamainaloreille.wordpress.com/a-propos/ne-nous-pleurez-pas-par-jim-sinclair/ [en ligne, dernière consultation le 21 janvier 2018].

2.4. CONCLUSION

Cette partie s'est attachée à montrer comment, dans le cas particulier du handicap mental, la forme de la représentation influence le contenu de ce qui est représenté. En fonction de la façon dont le théâtre s'empare du handicap mental, il peut le rapprocher ou, au contraire, l'éloigner des champs dont il a émergé mais auxquels il ne saurait pourtant être réduit, tels l'anormalité, l'infirmité ou l'invalidité. En cherchant à représenter le handicap au plus près de sa définition contemporaine (comme une interaction entre un individu particulier et un environnement spécifique), ce sont ses propres pouvoirs et frontières que le théâtre interroge, voire repousse.

Les spectacles de Philippe Adrien, Guillaume Vincent et Vincent Poirier donnent chacun à entendre la parole de personnages en situation de handicap mental, mais le font différemment.

Dans *Le Bizarre Incident du chien pendant la nuit,* le comédien identifié comme valide Pierre Lefebvre joue le rôle de Christopher Boone, mais il n'est pas le seul à qui est confié la parole du personnage imaginé par Mark Haddon. Celle-ci est majoritairement attribuée à Juliette Poissonnier, qui joue le rôle de Siobhan. Du roman à la scène, on passe ainsi d'une perception intérieure de l'autisme à sa représentation extérieure. Les lecteurs et lectrices appréhendent les événements uniquement à travers la parole de Christopher et sont donc incité.e.s à partager une vision « autistique » du monde, structurée selon une logique spécifique. Les spectateurs et spectatrices voient le regard et entendent les mots que d'autres posent sur Christopher, personnage qui devient dès lors beaucoup plus difficile à saisir. Pour donner voix au handicap mental, entendu comme l'expérience particulière qu'une personne précise a de son environnement, Philippe Adrien mobilise d'autres moyens d'expression que la parole, et en particulier le corps et le son. Les moments chorégraphiques et musicaux apparaissent ainsi comme autant de traductions proprement scéniques de certaines descriptions romanesques.

Dans *Rendez-vous gare de l'Est,* la comédienne dite valide Émilie Incerti Formentini incarne moins un personnage qu'elle ne prend en charge, à elle seule, la parole de la personne diagnostiquée bipolaire régulièrement interviewée par Guillaume Vincent. La comédienne ne représente jamais les moments évoqués – en les jouant, mais les donne à entendre dans une forme et un cadre qui les rend audibles. Par un minutieux travail sur le montage puis sur l'adresse de la parole recueillie, Guillaume Vincent conduit le public à se sentir concerné par les propos tenus. La scénographie (une chaise) de *Rendez-vous gare de l'Est* est beaucoup plus légère que celle du *Bizarre incident du chien pendant la nuit,* tandis que les effets lumineux et sonores sont à la fois moins nombreux et moins imposants (une douche de lumière et trois diffusions de musique et d'enregistrement sonore). En faisant le choix d'une forme ouvertement non spectaculaire, Guillaume Vincent

place la maladie sous le sceau d'une proximité quotidienne. La bipolarité apparaît alors comme une impossibilité à se conformer à des normes plus sociales que médicales.

Dans *L'Empereur c'est moi !*, c'est avec Clémence Colin qu'Hugo Horiot porte au plateau les propos qu'il tient dans le récit autobiographique qu'il a écrit en réponse au roman maternel publié une vingtaine d'années plus tôt. Dans *Le Petit Prince cannibale,* Françoise Lefèvre présente l'autisme non comme une maladie mais comme un monde à part et raconte comment elle a amené son fils à entrer dans son monde à elle en lui faisant jouer différents personnages. Dans *L'Empereur c'est moi*, Hugo Horiot donne son propre point de vue sur les événements racontés et explique comment il a progressivement revêtu un masque social afin d'être intégré à la société. Comme Émilie Incerti Formentini dans *Rendez-vous gare de l'Est,* dans la proposition scénique de Vincent Poirier, Hugo Horiot et Clémence Colin ne représentent pas les événements mentionnés mais les racontent, l'un en langue oralisée et l'autre en LSF. À eux deux, ils figurent plus qu'ils ne jouent différent(e)s personn(ag)es qui ont marqué l'enfance d'Hugo Horiot, donnant ainsi à voir et à entendre la façon dont celui-ci a ressenti les différents regards et mots posés sur son comportement d'alors. Le handicap mental devient (véritablement) une question de point de vue.

Les trois spectacles analysés dans cette deuxième partie ont pour point commun de mettre en scène des textes non dramatiques au sens traditionnel du terme. Le roman de Mark Haddon, pas plus que les entretiens menés par Guillaume Vincent ou que le récit d'Hugo Horiot ne proposent une répartition claire de la parole entre différents personnages précisément identifiés. Aucun de ces trois textes ne pourrait donc être défini comme un « conflit interpersonnel au présent », pour reprendre la formule de Peter Szondi pour qualifier le drame. Ils sont davantage de l'ordre d'un théâtre narratif centré sur le partage d'expérience. Dans un article consacré à l'adaptation théâtrale, publié dès la fin des années 1980, Irène Sadowska-Guillon mentionne la tendance qui consiste à « aborder au théâtre des "textes-provocations" qui poseraient des énigmes non seulement de sens, mais aussi de mise en scène, et qui feraient éclater les conventions à la fois de l'écriture dramatique et de son traitement scénique[1054] ». Ce serait donc moins en tant que *sujet d'un spectacle* qu'en tant que *défi à la représentation* que le handicap mental intéresserait le théâtre contemporain. Chercher à représenter le handicap mental impliquerait d'expérimenter les limites du théâtre – ou plutôt celles d'un certain théâtre ou d'un état actuel du théâtre. Handicap mental irait de pair avec théâtre expérimental.

[1054] Irène Sadowska-Guillon, « Forme bâtarde ou légitime ? L'adaptation, cet obscur objet de théâtre », dans *Jeu : revue de théâtre*, n° 53, 1989, p. 91 Cité par Capucine Berthon, *Les Frères Karamazov, tapisserie ou patchwork : Études des adaptations théâtrales d'un roman de Dostoïevski,* mémoire de master 2 d'Études théâtrales, sous la direction d'Anne Pellois, École Normale Supérieure de Lyon, 2014. p. 68.

Ce ne sont pas seulement les limites du théâtre qu'expérimentent Philippe Adrien, Guillaume Vincent et Vincent Poirier, ce sont aussi celles du handicap. Par le théâtre, ces metteurs en scène bouleversent les catégories – médicales, sociales, administratives, législatives – généralement admises. Alors que les exhibitions foraines et médicales des XVIIIe et XIXe siècles étaient construites sur une frontière entre le « normal » et le « monstrueux » qu'elles contribuaient à entériner, certaines propositions artistiques cherchant aujourd'hui à représenter le handicap mental interrogent les limites entre le « normal » et le « pathologique » mais aussi, par exemple, celles entre le dramatique, l'épique et le performatif. Alors que les exhibitions d'antan donnaient à voir et non pas à entendre la « monstruosité », certains spectacles contemporains donnent à entendre pour donner à voir le handicap. Ils ne présentent pas le handicap comme un état (potentiellement) pathologique, mais comme le point de vue d'un personnage (particulier) sur son environnement, qu'ils proposent aux spectateurs et aux spectatrices de partager. On passe ainsi de l'expérience du monde et des rapports à autrui de personnages en situation de handicap mental à l'expérimentation, par le public, de cette appréhension spécifique de la réalité, de *leur* réalité. Le handicap mental devient alors une expérience du décentrement.

Qu'en est-il des spectacles – de plus en plus nombreux à être programmés non pas dans le champ médico-sanitaire mais dans le réseau artistique et culturel – qui donnent à voir le handicap mental dans sa réalité la plus concrète, de par la présence en scène de comédien.ne.s reconnue.s « travailleurs ou travailleuses handicapé.e.s » ? Est-il possible d'en rendre compte selon un système de valeurs attaché non pas (exclusivement) au monde du handicap mais (également) au monde de l'art[1055] ? Tout l'enjeu de la troisième partie de ce travail est de continuer à articuler esthétique et politique en analysant non plus des spectacles prenant le handicap mental pour thème mais en s'intéressant à trois compagnies exclusivement composées de comédien.ne.s en situation de handicap mental, afin de voir comme celui-ci s'inscrit dans la démarche artistique des metteur.e en scène avec qui ils et elles travaillent.

[1055] Nous employons cette expression en référence à l'ouvrage d'Howard Becker, *Les mondes de l'art,* Paris, Flammarion, 1988.

3.
HANDICAP MENTAL ET ESTHÉTIQUES THÉÂTRALES

Dans le cadre des fêtes foraines françaises – et contrairement à ce qui se passait au zoo et à l'asile – l'anormalité était véritablement le « support essentiel de spectacles où s'expériment[ai]ent les premières formes de l'industrie moderne du divertissement de masse[1056] ». Les foires, où se pressaient en nombre les bourgeois et le petit peuple, étaient parties intégrantes de la vie culturelle de la Belle Époque. Les multiples spectacles qu'elles abritaient (numéros de magie, de cirque, de marionnettes, exhibition de phénomènes…) constituaient des « formes parathéâtrales populaires et spectaculaires[1057] ». Pour être, d'une part, moins flagrante que celle des *freak shows* américain et, d'autre part, en opposition avec les codes du théâtre institutionnel « de salle[1058] », les spectacles forains « de rue » n'étaient pas dépourvus d'une théâtralité qu'il est indispensable de prendre en compte pour bien saisir les enjeux de la mise en visibilité de l'anormalité dans cet univers et à cette époque-là. Agnès Curel y consacre une part importante de ses recherches[1059]. La remarque introductive de son article sur « Le théâtre des monstres », qui mentionne le fait que « si les historiens ont […] évoqué ces attractions pour proposer une histoire de la monstruosité et de sa place dans la société, les aspects théâtraux de ces spectacles ont pour le moment été délaissés[1060] » n'est pas sans faire écho à certains enjeux de notre propre recherche. En ce qu'ils ont tendance à ébranler nos critères de jugements esthétiques, les spectacles aujourd'hui interprétés par des comédien.ne.s en situation de handicap mental et programmés dans de prestigieuses institutions culturelles font encore trop rarement l'objet de véritables analyses esthétiques et artistiques et sont majoritairement abordés sous l'angle de problématiques sociales, voire sociétales. Loin d'être incompatibles, les deux approches sont plutôt complémentaires.

Pour Jean-Jacques Courtine, « comprendre l'attraction que l'exhibition des phénomènes vivants exerçait sur le public réclame […] d'y résister, pour déplacer

---

[1056] Jean-Jacques Courtine, « Le corps anormal, histoire et anthropologie culturelles de la difformité », *op. cit.*, p. 211.

[1057] Agnès Curel, « Les mondes exotiques des baraques foraines : mettre le monde en spectacle dans les foires parisiennes au XIXe siècle », congrès de la Société des Études Romantiques et Dix-neuvièmistes (SERD) *Les mondes du spectacle*, 28, 29 et 20 janvier 2014. À paraître sur le site internet de la SERD.

[1058] Si la dichotomie « de salle » / « de rue » n'a été institutionnalisée que dans les années 1970, elle existe évidemment déjà dans les faits.

[1059] *Face au monstre*. Mémoire de Master 1 sous la direction de Marie-Madeleine Mervant-Roux, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2010 ; *Une voix en métamorphose : boniment et bonimenteur dans les spectacles populaires en France (XIXe-XXe siècles)*, thèse de doctorat en Études théâtrales sous la direction de Marie-Madeleine Mervant-Roux, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, en préparation depuis 2013.

[1060] Agnès Curel, « Le théâtre des monstres. Les exhibitions de phénomènes dans les foires du XIXe siècle : un exemple de spectacle marginalisé ? », *Horizons/Théâtre*, n°5, « Formes mineures et minoritaires dans les arts du spectacle », Sandrine Dubouilh et Pierre Katszewski (dir.), Bordeaux, PUB, 2015, p. 74.

l'attention de ceux-ci à l'opération de voir elle-même[1061] », de s'intéresser non plus au monstre – qu'il définit comme la présence d'un corps singulier dans le champ de l'observation – mais au « monstrueux » – qui correspond à une modalité de présentation du monstre, sous une prolifération de signes[1062]. C'est la même posture méthodologique que nous tenterons d'adopter pour l'analyse de spectacles contemporains interprétés par des comédien.ne.s en situation de handicap mental. Ces spectacles sont aujourd'hui de plus en plus nombreux sur les plateaux de théâtre du réseau professionnel, et sont même programmés dans des institutions culturelles emblématiques. Le point commun que constitue le handicap ne saurait pourtant faire écran à la spécificité des démarches artistiques de chacune des compagnies et des metteur.e.s en scène qui travaillent avec elles. Ce sont ces particularités que nous allons à présent tenter de percevoir, avant de tâcher d'en tirer des conclusions d'ordre plus général sur les enjeux esthétiques de la pratique théâtrale des personnes en situation de handicap mental. Afin de décentrer notre propre regard, nous tâcherons de faire appel aux points de vue de personnes qui la proposition artistique n'est pas censée s'adresser en priorité[1063].

Cette troisième partie est composée de cinq chapitres. Le premier examine la façon dont les administrateurs de la Compagnie de l'Oiseau-Mouche, de l'Atelier Catalyse et du Theater HORA inscrivent le handicap des comédien.ne.s dans le processus de légitimation artistique des spectacles qu'ils produisent. Les trois suivants analysent, non plus les discours portés sur les spectacles, mais les spectacles en tant que tels. En fonction des metteur.e.s en scène avec qui ils travaillent, le handicap des comédien.ne.s au plateau s'articule et répond à des esthétiques variées : dans *Disabled Theater,* le handicap des comédien.ne.s du Theater HORA cristallise la recherche de Jérôme Bel sur la performance ; dans *Tohu-bohu* et *Ludwig, un roi sur la lune*, le handicap des comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse participe aux questionnements d'ordre métaphysique à partir de l'esthétique néo-symboliste proposée par ces spectacles ; dans *Sortir du Corps* et *C.O.R.P.uS* le handicap des comédien.ne.s de l'Oiseau-Mouche interroge l'acte de parole. En conclusion, le dernier chapitre de cette partie propose de rapprocher la pratique théâtrale des comédien.ne.s en situation de handicap mental de celle des comédien.ne.s amateur et insiste sur la nécessité, pour percevoir la pertinence esthétique de leurs spectacles, de revenir à la définition qu'Aristote donnait de la *mimésis :* un synonyme non pas d'illusion mais de stylisation.

[1061] Jean-Jacques Courtine, « Le corps anormal, histoire et anthropologie culturelles de la difformité », *op. cit.,* p. 222.
[1062] *Ibid.,* p. 225.
[1063] Le séminaire jeunes chercheurs LLA-CREATIS « éprouver/penser les arts et la colonialité » (rébaptisé, en 2107, « pourquoi est-ce qu'on n'a pas appelé ce séminaire "art et colonialité" ? ») a joué un rôle important dans la formulation de cette réflexion.

3.1. HANDICAP MENTAL ET PROCESSUS DE LEGITIMATION ARTISTIQUE

3.1.1. Introduction

Au début de XXe siècle, alors que des exhibitions cliniques se tenant au sein des institutions médico-sanitaires ont comme remplacé les anciennes exhibitions foraines se déroulant dans des entresorts[1064], un certain nombre de médecins – parmi lesquels Marcel Reja, Walter Morgenthaler ou Hanz Prinzhorn – militent pour une reconnaissance de la valeur artistique des productions plastiques de leurs patient.e.s interné.e.s en psychiatrie. En 1950, à l'occasion du premier congrès mondial de psychiatrie, deux mille dessins et peintures réalisés par trois cent cinquante patient.e.s sont exposés à l'hôpital Sainte-Anne. L'« art psychopathologique » était né et était appelé à évoluer vers l' « art thérapie[1065] ». Dès lors, la pratique artistique au sein des centres de soins s'est développée tout en se diversifiant. Les productions des patient.e.s ne sont plus uniquement plastiques mais touchent à des domaines artistiques de plus en plus variés. Créée en 1964, la Société Française de Psychopathologie de l'Expression et d'Art-thérapie est une Société savante médicale ouverte aux art-thérapeutes et aux chercheurs et chercheuses de nombreuses disciplines, qui se rencontrent deux fois par an pour des Journées d'étude. La Société Française de Psycho-Thérapie par la Danse est créée en 1984 et prend, en 2001, le nom de Société Française de Danse-Thérapie. La Fédération Française de Musicothérapie est créée en 2003 tandis que la Société Française de Musicothérapie est créée en 2012. À l'heure actuelle, bien que des professionnel.le.s de santé assurent des ateliers théâtre dans leurs hôpitaux ou leurs centres de soin, il n'existe pas de Fédération ou de Société Française de Drama-Thérapie. Dans certains hôpitaux, l'animation est même assurée par des artistes professionnel.le.s. Ainsi, et pour ne citer qu'un exemple, auquel s'est intéressée la revue *Cassandre*[1066], le collectif « La Blanchisserie » intervient à l'hôpital Charles Foix d'Ivry-sur-Seine depuis 1994.

Parallèlement à l'intervention d'artistes professionnel.le.s dans des centres de soin pour travailler avec des personnes en situation de handicap, certaines

---

[1064] Sur ce point, nous renvoyons le lecteur au premier chapitre de la première partie de ce travail.

[1065] L'Art psychopathologique fait partie de l'Art brut, terme employé pour la première fois en 1945 par Jean Dubuffet pour désigner les œuvres réalisées par des personnes « indemnes de culture artistique ». Jean Dubuffet collectionnait ces productions à des fins artistiques : pour être « non culturel » ou « non-cultivé », ce qu'il appelle l'Art brut est bel et bien un Art. L'Art brut est un art d'autodidactes et regroupe « l'art des fous », mais aussi celui des prisonniers, des reclus, des mystiques ou encore des anarchistes.

[1066] Nicolas Romeas (coord.), *Les hors-champs de l'art ; Prisons, psychiatrie, quelles actions artistiques ?*, Noÿs-Cassandre/Horschamp, Paris, 2007, coll. L'art en difficultés vol.1.

d'entre elles sont intégrées au milieu artistique professionnel. Il ne s'agit alors pas de faire de l'art-thérapie mais de former des adultes en situation de handicap au métier de comédien. Si les questions d'ordre médical et social restent, de fait, présentes, celle de l'artistique est désormais à prendre pleinement en compte. Comment présenter le handicap des comédien.ne.s au plateau pour que leurs spectacles soient diffusés dans les mêmes lieux que ceux interprétés par des comédien.ne.s valides, et pas exclusivement dans des festivals de théâtre inclusifs, pour lesquels le handicap d'au moins une partie des interprètes est une condition *sine qua non* de sélection ?

Consacré à une étude des discours tenus sur les spectacles (par les administrateurs des compagnies et des lieux de diffusions de ces spectacles, par certain.e.s journalistes et par les metteur.e.s en scène elles et eux-mêmes)[1067], ce chapitre est composé de quatre parties. La première s'intéresse au mouvement, entamé au début des années 1980, qui a permis aux productions de personnes en situation de handicap mental d'être – du moins potentiellement – perçues comme des œuvres d'art. Les trois suivantes analysent les stratégies de légitimation mises en place par la Compagnie de l'Oiseau-Mouche – qui valorise le statut de comédien.ne.s de s es membres ; par l'Atelier Catalyse – qui milite pour une reconnaissance de la posture de comédien.ne.s *en situation de handicap mental* ; et par le Theater HORA – dont le spectacle le plus programmé en dehors des festivals inclusifs est justement le seul montrant frontalement le handicap des comédien.ne.s au plateau.

3.1.2. Le mouvement d'« artifisation » des productions de personnes en situation de handicap mental : du « non-art » à l'« art »

Dans le premier « récit clinique » de *L'Homme qui prenait sa femme pour un chapeau* – celui qui donne son titre à l'ouvrage – le neurologue Oliver Sacks évoque une visite à domicile chez son patient, le docteur P., au cours de laquelle il s'est trouvé confronté à une série de tableaux peints par ce dernier au cours des années précédentes :

> Je les observai avec curiosité – ils étaient en ordre chronologique. Toutes ses premières œuvres étaient naturalistes et réalistes, finement détaillées et concrètes ; leur atmosphère était étonnamment vivante. Puis, elles perdaient de leur éclat, devenaient moins concrètes, moins réalistes ou naturalistes, plus abstraites, voire géométriques ou cubistes. Ses dernières toiles tournaient à l'absurde, du moins à mes yeux – ce n'était plus que de simples lignes chaotiques et des tâches de peintures. Je le fis remarquer à madame P.

[1067] Les chapitres suivants analyseront dans le détail les spectacles en question.

> - Ah, vous autres médecins, vous êtes tellement philistins, s'exclama-t-elle. Ne voyez-vous donc pas son évolution artistique – comment il a renoncé au réalisme des premières années et progressé dans l'art abstrait, non figuratif ?
> Non, ce n'est pas cela, me dis-je en moi-même (en me gardant bien d'en faire part à la pauvre Mme P.). Il était bien passé du réalisme au non figuratif, mais ce processus était moins dû au progrès de l'artiste qu'au développement de sa pathologie – qui, ayant entre-temps évolué vers une profonde agnosie visuelle, était en train de détruire irrémédiablement toutes ses facultés d'invention et de représentation des images, tout son sens du concret et de la réalité. Ce mur de peinture était une tragique pièce à conviction pathologique, qui relevait de la neurologie et non de l'art[1068].

Comment interpréter la production artistique d'une personne dont la pathologie a été diagnostiquée ? Telle est la question posée par Oliver Sacks au seuil de son ouvrage.

La loi du 30 juin 1975 remplace le terme d'« infirme », utilisé dans la loi du 30 novembre 1957, par celui de « handicapé ». L'accent est ainsi moins mis sur la déficience de l'individu que sur le désavantage social qui en découle, et qu'il faut tâcher de compenser. La fin de la décennie 1970 voit alors apparaître différentes structures qui permettent aux personnes en situation de h andicap mental de pratiquer des activités artistiques. En 1979, l'artiste plasticien Luc Boulangé fonde à Liège l'association Créahm (Créativité et Handicap mental).

> L'objectif est de révéler et de déployer des formes d'art produites par des personnes handicapées mentales. Pour ce faire, le Créahm a mis en place des ateliers de création animés par des praticiens en arts plastiques et en arts vivants, inscrivant ainsi son projet dans un cadre pleinement artistique, et non pas thérapeutique ou occupationnel[1069].

Le handicap mental des « producteurs » est pourtant problématique dès lors qu'il s'agit de faire entrer leur production dans le champ de l'art. La question qui se pose est celle de savoir si on peut faire de cette « particularité identitaire » la base d'une catégorie esthétique. Oliver Sacks remarque lui-même qu'« il existe souvent une lutte, et parfois même une collusion, entre les pouvoirs de la pathologie et ceux de la création[1070] ». Il note :

> [L'agnosie visuelle du docteur P. aurait] pu donner lieu à un développement à la fois artistique et pathologique, unissant ces deux forces pour engendrer une forme originale : ayant perdu le concret, il aurait peut-être gagné dans l'ordre de l'abstrait et développé une plus grande sensibilité à tous les éléments structurels que sont la ligne, le contour – et devenir une sorte de Picasso, capable de voir et de dépeindre ces organisations abstraites incluses dans le concret et normalement perdues en lui[1071]…

Avant d'ajouter qu'il ne craignait qu'il n'y eut « dans ses derniers tableaux […] que du chaos et de l'agnosie[1072] ».

[1068] Olivier Sacks, *op. cit.,* p. 33-34.
[1069] http://www.creahm.be/fr/le-creahm-2&presentation_43.html#.WO0ZflfpeSM.
[1070] *Ibid.*, p. 34.
[1071] *Id.*
[1072] *Id.*

En 1992, apparaît pour la première fois l'appellation « art différencié ». Contrairement à l'art thérapie, dont le but est de transformer l'identité psychique (l'art fait partie intégrante d'un protocole de soins ayant pour but l'amélioration de l'état de santé) et sociale (l'art est aussi vu comme le moyen d'une réinsertion sociale) de la personne malade *via* sa production artistique, ces effets sur l'identité du « producteur » n'intéressent pas l'art différencié. L'art thérapie prend en compte le processus de production, en y incluant le producteur et son identité particulière. L'art différencié se préoccupe exclusivement du résultat, en en excluant le producteur et son identité particulière. La production artistique est une fin et non un moyen. C'est pourquoi l'art thérapie reste attachée au secteur médical tandis que l'art différencié est revendiqué par le champ artistique et culturel : Luc Boulangé et André Stas emploient cette appellation dans le cadre de l'exposition « Connexions particulières », qui se tient au musée d'Art moderne et d'Art contemporain (MAMAC) de Liège, en 1999, pour les vingt ans du Créahm. Cependant, le nom même de la catégorie « art différencié » montre une prise en compte de l'identité particulière du producteur, qui justifie l'entrée de son œuvre dans le monde de l'art au sein d'une catégorie spécifique – ce qui est presque contradictoire avec le concept.

En ce qu'ils statuent sur la légitimité d'une œuvre à entrer dans l'espace public, les réseaux d'art contemporain jouent un rôle déterminant dans le regard porté sur les productions de personnes en situation de handicap mental. Pour ne plus être exclusivement examinées à l'aune de considérations médicales, il faut que ces productions acquièrent une place dans ces réseaux, au même titre que celles des personnes dites « valides ». Le Créahm de Liège, et les autres ateliers qui s'y articulent (La Pommeraie, le CEC la Hesse et le Créahm de Bruxelles) sont liés à des institutions muséales chargées de la diffusion de leurs productions : « MADmusée » à Liège et « Art en marge » devenu « art)&(marges » à Bruxelles.

> [Ce changement de nom répond à] une volonté de permettre à cet art, encore trop souvent ghettoïsé, de participer davantage au circuit officiel. […] En ce début de XXIe siècle, la position « en marge » est devenue plus difficilement définissable et moins défendable. La programmation des expositions temporaires favorise dès lors, sans instrumentalisation, un dialogue dynamique entre les œuvres d'artistes professionnels qui évoluent au sein du circuit culturel officiel[1073].

L'expression « artistes professionnels qui évoluent au sein du circuit culturel officiel » apparait comme une nouvelle nomination, correspondant à une catégorie générale et générique, englobant diverses sous-catégories plus spécifiques, dont la catégorie « handicapée » des artistes du Créahm.

[1073] Propos de Caroline Fol, directrice du Musée, cité par Delphine Dori, *op. cit.*, p. 192.

Le mouvement d'« artifisation[1074] » des productions des personnes en situation de handicap mental qu'a connu le champ des arts plastiques à partir des années 1980 passe par une certaine essentialisation de la différence. À partir du milieu des années 1970, les personnes en situation de handicap mental se sont vues reconnaître le droit de pratiquer des activités artistiques. Tant que ces productions étaient cantonnées à l'espace médico-social, elles ne pouvaient pas être regardées autrement que comme des « documents » témoignant de (l'évolution de) l'état de santé du celui qui n'est alors qu'un malade (et non un artiste). La première entrée de ces productions dans le champ artistique, dans les années 1980, n'a pu se faire autrement qu'en revendiquant la spécificité identitaire de leurs auteurs[1075]. Maintenant que leur place dans le monde de l'art est, de fait, acquise, est-il possible de regarder les productions de personnes en situation de handicap mental autrement qu'à travers le filtre de considérations médicales ? Peut-on y déceler des critères – communs ou spécifiques – qui légitiment leur appartenance au monde de l'art ? Et qu'en est-il de ce mouvement dans le champ de l'art dramatique ?

La reconnaissance artistique des spectacles que Madeleine Louarn a montés avec les comédien.ne.s en situation de handicap mental de l'Atelier Catalyse renvoie à cette même problématique d'artifisation. L'Atelier Catalyse a été mis en place en 1984 par l'Etablissement ou Service d'Aide par le Travail de Morlaix.

> Les Établissements ou Services d'Aide par le Travail accueillent sur orientation de la CDAPH[1076] des personnes momentanément ou durablement incapables d'exercer une activité professionnelle en milieu ordinaire ou en entreprise adaptée. Ils leur offrent des

---

[1074] Je reprends ici ce terme proposé comme champ d'étude par Laboratoire d'anthropologue et d'histoire de l'institution (LAHIC), que Delphine Dori emploie elle-même dans son article pour parler de la « transformation du non-art en art ». « Logiques d'intégration de l'artiste en situation de handicap mental : le cas de la Belgique », *Journal des anthropologues*, n° 122-123, 2010, mis en ligne le 01 décembre 2012 : http://journals.openedition.org/jda/5613?lang=fr [en ligne, dernière consultation le 2 janvier 2018]. Pour désigner le même processus, Roberta Shapiro parle quant à elle d' « artification ». Voir notamment Roberta Shapiro « Qu'est-ce que l'artification ? », XVIIe Congrès de l'AISLF, « L'individu social », Comité de recherche 18, Sociologie de l'art Tours, juillet 2004, disponible en archive ouverte : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00010486v2/file/Artific.pdf [en ligne, dernière consultation le 1er janvier 2018] ou Nathalie Heinich, Roberta Shapiro (dir.), *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2012.

[1075] Dans le champ de l' « art psychopathologique » et de l'Art brut, les productions des patient.e.s ont commencé par être présentées dans les institutions médico-sanitaires (en Angleterre au Bethlem Royal Hospital dès 1900, en Suisse à la clinique du Bel-air dès 1915, en Allemagne à l'hôpital de Heidelberg dès 1919, en France à l'asile de Villejuif dès 1905, à l'asile de Rodez dès 1943, à l'hôpital Saint-Anne dès 1946) avant d'être diffusées au sein d'institutions muséales (en 1928 la collection du docteur Auguste Marie est présentée pour la première fois dans une galerie, en 1947 la galerie René Drouin à Paris transforme son sous-sol en foyer de l'art brut, en 1971 la ville de Lausanne accueille la collection de l'Art Brut, musée qui regroupe 4 104 œuvres de 133 artistes d'Art brut).

[1076] Commission des Droits et de l'Autonomie des Personnes Handicapées (anciennement Cotorep).

> possibilités d'activités diverses à caractère professionnel, ainsi qu'un soutien médico-social et éducatif, en vue de favoriser leur épanouissement personnel et social. […] Le personnel est composé de moniteurs pour les activités de production et de travailleurs sociaux pour les soutiens éducatifs. Les ESAT sont la plupart du temps gérés par des associations[1077].

L'ESAT de Morlaix est géré par l'association des Genêts d'Or. En son sein, l'Atelier Catalyse est d'abord conçu comme une activité de loisir faisant partie du « soutien médico-social et éducatif, en vue de favoriser [l']épanouissement personnel et social » de ses membres. Puisqu'il s'agit d'un soutien éducatif, il est animé par une travailleuse sociale : Madeleine Louarn, éducatrice spécialisée. Cependant, cette activité prend très vite une ampleur qui dépasse le cadre des autres ateliers de loisir proposés à l'ESAT, aussi bien d'un point de vue quantitatif que qualitatif. Joël Rolland, l'actuel directeur des Genêts d'Or raconte :

> On s'est aperçu à cette époque-là que ça prenait une telle place, cette affaire-là […] Ils commençaient à donner des représentations […] Ça devenait du loisir haut de gamme […] ça prenait aussi toute la place dans les activités du foyer, c'est-à-dire qu'ils n'avaient quasiment plus le temps de faire autre chose. Or ils étaient sept. Sur soixante-trois personnes, qui vivent là-bas. Et donc les collègues qui étaient là à l'époque […] ont eu à choisir. Ils se sont dit « bon, est-ce qu'on franchit le cap et on devient professionnels ? » Compte tenu de la qualité de ce qu'ils faisaient et de la quantité de travail que ça demandait aussi […] ça ne pouvait plus rester en l'état. Et ils ont choisi de franchir le pas[1078].

Cette volonté de changer de statut ne va pas sans poser de lourds problèmes administratifs à la direction de l'ESAT. Lors d'un entretien réalisé avec l'actuel directeur des Genêts d'Or, celui-ci mentionne spontanément le nom de « L'Oiseau-Mouche », compagnie créée à Roubaix en 1978 et devenue professionnelle en 1981 sous la forme du premier ESAT artistique de France, contrairement aux Genêts d'Or qui ne sont pas un ESAT exclusivement artistique[1079]. En 1994, faute de pouvoir obtenir des subventions pour professionnaliser l'activité théâtrale dans le cadre des Genêts d'Or[1080], Madeleine Louarn quitte son poste d'éducatrice spécialisée au sein de l'établissement et monte sa compagnie de théâtre : le Théâtre de l'Entresort. En ce qu'il évoque les exhibitions foraines des XVIIIe et XIXe siècles qui, comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail, avaient lieu dans des entresorts, Madeleine Louarn

---

[1077] Fédération des APAJH, Mélanie Perenne (coord.), *Handicap, le guide pratique*, Prat éditions, Lavis (Italie), 2011, p. 186.

[1078] Joël Rolland, entretien du 2 décembre 2013, dans les locaux de la direction de l'ESAT des Genêts d'Or, à Morlaix. L'intégralité de cet entretien est disponible en annexe.

[1079] « L'Oiseau-Mouche, ils sont vraiment tournés vers ça quoi », « ils ont monté un ESAT autour de cette question », « nous c'est venu après » « C'est juste une toute petite partie de l'activité de l'ESAT », « ça concerne 7 personnes sur 125 », « Ici on fait plein d'autres choses. » (*id.*).

[1080] « On n'a pas tenté longtemps… ça nous est arrivé d'aller discuter un petit peu avec le Conseil Général, mais on a vu tout de suite… », « parce qu'on a une étiquette médico-sociale donc nous on est déjà… on a déjà des financements publics pour le médico social » (*id.*).

inscrit en filigrane du nom de sa compagnie le fait qu'elle a commencé le théâtre en travaillant avec des comédien.ne.s en situation de handicap mental. Cette structure lui permet cependant d'employer tout type de comédien.ne.s : *Le Jeu du Songe* (1999) et *Sainte Tryphyne et le Roi Arthur* (2002) mélangent des comédien.ne.s « handicapé.e.s» et des comédien.ne.s qu'elle qualifie d'« handicapés normaux », tandis que *Le rôle préféré* (1995), *Un fils de notre temps (*1997), *Soldat de neige (*1998), *D'un Buisson de ronces* (2000), *Les petites tragédies de Pouchkine* (2005), *Grand-Mère Quéquette* (2006) et *En Délicatesse* (2009) sont montés exclusivement avec ces derniers. Le fait d'avoir commencé sa carrière en travaillant avec l'Atelier Catalyse provoque chez Madeleine Louarn un sentiment d'illégitimité vis-à-vis de celles et ceux qui sont désormais ses pairs dans le champ artistique. Monter des spectacles avec des comédien.ne.s professionnel.le.s valides apparaît comme une tentative d'y remédier en même temps qu'un moyen de faire admettre la valeur des spectacles qu'elle monte avec des comédien.ne.s en situation de handicap.

> MADELEINE LOUARN Ça apaise de savoir qu'on peut diriger des gens normaux […] Comme le théâtre avec des handicapés est forcément discrédité, de fait on a plus de légitimité si on a un spectacle avec des acteurs normaux qui est reconnu.
> MARIE ASTIER Sinon vous êtes un peu catégorisée, étiquetée « théâtre handicapé » ?
> MADELEINE LOUARN Ha bah c'est pas un peu, c'est à fond, à fond, à fond !
> MARIE ASTIER Et vous en souffrez, de ça ?
> MADELEINE LOUARN Ça a été longtemps difficile pour moi parce que […] je ne me sentais pas tellement légitime, personnellement comme artiste. J'ai mis très très longtemps avant de penser que j'avais quelque chose que je pouvais vraiment défendre, dont je pouvais être fière. Vraiment longtemps. Mais maintenant ça commence, ça va. Je me sens plus à l'aise là. (*Rires*). Mais aussi parce que la reconnaissance est plus grande donc du coup la confortation dans l'importance de ce qu'on peut essayer de faire [augmente] … Voilà. Ça veut pas dire qu'on est tranquille avec ça, hein, mais[1081]…

Depuis la création du Théâtre de l'Entresort, les comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse sont embauché.e.s dans le cadre d'un dispositif que *le Code de l'Action Sociale et des Familles* appelle « mise à disposition d'une entreprise » :

> Lorsque l'exercice d'une activité à caractère professionnel en milieu ordinaire de travail est susceptible de favoriser l'épanouissement personnel et professionnel et de développer la capacité d'emploi de travailleurs handicapés admis dans un ESAT, cet établissement ou ce service peut, avec l'accord des intéressés et dans les conditions définies par les articles R. 344-16 à R. 344-21 du Code de l'action sociale et des familles, mettre une ou plusieurs personnes handicapées à la disposition d'une entreprise, d'une collectivité territoriale, d'un établissement public, d'une association ou de toute autre personne morale de droit public ou de droit privé ainsi qu'auprès d'une personne physique. Quelles que soient les modalités d'exercice de cette activité à caractère professionnel en milieu ordinaire de travail, les travailleurs handicapés concernés continuent à bénéficier d'un accompagnement médico-social et professionnel assuré par l'établissement ou le service d'aide par le travail auquel ils demeurent rattachés.

[1081] Madeleine Louarn, entretien du 5 décembre 2013, dans les locaux du Théâtre de l'Entresort, à Morlaix. L'intégralité de cet entretien est disponible en annexe.

> Un contrat écrit doit obligatoirement être passé entre l'ESAT et la personne physique ou morale auprès de laquelle la mise à disposition est réalisée[1082].

L'engagement des membres de l'Atelier était tel qu'il était clair, pour la direction de l'ESAT, que cette activité était « susceptible de favoriser [leur] épanouissement personnel et professionnel ». Et puisque Madeleine Louarn avait créé le Théâtre de l'Entresort précisément pour pouvoir employer, dans un cadre professionnel, celles et ceux avec qui elle avait fait du théâtre dans un cadre amateur, cette activité ne pouvait que « développer [leur] capacité d'emploi ». Quant à « l'accord des intéressés », une preuve éclatante en a spontanément été donnée : ils ont écrit – ou plutôt fait écrire – une lettre à Luc Coadou, le directeur de l'ESAT de l'époque, pour le soutenir dans les démarches qu'il entreprenait afin de professionnaliser l'Atelier. Tou.te.s avaient déjà un métier (certain.e.s travaillaient en sous-traitance, d'autres à la pâtisserie) qu'ils et elles vont quitter pour travailler au Théâtre de l'Entresort, où ils et elles acquièrent un statut ambigu. Bien qu'ils et elles travaillent pour le Théâtre de l'Entresort, c'est l'ESAT qui est désigné comme employeur dans le contrat de mise à disposition. Concrètement, le Théâtre de l'Entresort leur donne des missions de travail tandis que l'ESAT prend en charge leur rémunération (et leur suivi médico-social). L'ambivalence de leur statut vient de cette dissociation, qui se retrouve dans l'expression « *détachés* en milieu ordinaire ». S'ils et elles avaient été intégré.e.s au milieu ordinaire, le Théâtre de l'Entresort aurait été leur seul et unique employeur : il leur aurait donné du travail et les aurait payés pour ce travail. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, en permettant à celles et ceux qui le désirent de travailler avec le Théâtre de l'Entresort, la direction de l'ESAT de Morlaix ne remplit pas une des missions confiées aux ESAT, celle de « permettre aux personnes en situation de handicap qui manifestent par la suite des capacités suffisantes de quitter le milieu protégé et d'accéder au milieu ordinaire de travail ou à une entreprise adaptée[1083] » mais celle, déjà évoquée, d' « accueill[ir] sur orientation de la CDAPH des personnes momentanément ou durablement incapables d'exercer une activité professionnelle en milieu ordinaire ou en entreprise adaptée[1084] ». Dès lors, on comprend mieux la formule d'« exercice d'une activité à caractère professionnel en milieu ordinaire de travail » employée par *le Code de l'Action Sociale et des Familles* pour définir les conditions de la « mise à disposition d'une entreprise ». Elle fait écho à celle de « possibilités d'activités diverses à caractère professionnel » mentionnée dans les textes de loi pour qualifier le type de travail que les ESAT peuvent proposer aux personnes qu'ils accueillent. L'activité des travailleurs ESAT n'est jamais définie comme « professionnelle » mais comme « à caractère professionnel », dans la mesure où

[1082] Ministère du Travail, de l'Emploi et de la Santé, Fiche pratique « Mise à disposition d'une entreprise », dans « Les établissements ou services d'aides par le travail », http://www.travail-emploisante.gouv.fr/informations-pratiques,89/fiches-pratiques,91/travailleurs-handicapes,1976/lesetablissements-ou-services-d,12748.html [en ligne, dernière consultation le 2 janvier 2018].
[1083] Fédération des APAJH, Mélanie Perenne (coord.), *op. cit.*, p. 186.
[1084] *Id.*

la condition d'acceptation en ESAT repose précisément sur le fait d'avoir des aptitudes pour travailler sans pour autant être en mesure d'exercer une activité professionnelle pleine et entière. Les ESAT s'adressent à une catégorie très précise de personnes en situation de handicap :

> Seules les personnes dont l'orientation sur le marché du travail s'avère impossible peuvent être orientées en ESAT : il s'agit des personnes dont la capacité de travail est inférieure à un tiers, mais dont l'aptitude potentielle à travailler est suffisante pour justifier leur admission dans un ESAT. Les personnes dont la capacité de travail est supérieure ou égale au tiers de la capacité normale peuvent être orientées par la CDPAH vers un ESAT lorsque leur besoin d'un ou plusieurs soutiens médicaux, éducatifs, sociaux, psychologiques, expressément motivés dans la décision, le justifie[1085].

Puisqu'ils n'exercent pas véritablement d'activité professionnelle mais seulement des activités « à caractère professionnel », ils ne disposent pas d'un véritable contrat de travail mais d'un « contrat de soutien et d'aide par le travail[1086] », ni d'un véritable salaire mais d'une « rémunération garantie » dont « le montant total […] est compris entre 55% et 110% du SMIC pour une activité exercée à temps plein[1087] ». « N'ayant pas le statut de salarié, les personnes admises en ESAT ne peuvent pas se trouver en situation de chômage et n'ont, par conséquent, droit à aucune allocation à ce titre[1088] ».

Entre 1984 et 1994, de fait – d'un point de vue purement « administratif » et « juridique » – le statut des spectacles interprétés par les comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse a changé : ils sont des « œuvres d'art » et non plus des « spectacles de fin d'année ». Mais encore faut-il que ce changement de statut soit « validé » par une instance extérieure. L'institutionnalisation des spectacles de Madeleine Louarn – dont les derniers ont été présentés dans le cadre du Festival d'Automne[1089] et du Festival d'Avignon[1090] – semble à la fois sanctionner et valider ce changement de statut. Ces spectacles ont acquis une véritable « notoriété artistique ». Contrairement à Jérôme Bel, Madeleine Louarn n'a pas pu compter sur une réputation précédemment acquise pour favoriser la reconnaissance artistique des spectacles qu'elle monte avec des comédien.ne.s en situation de handicap mental. Sa trajectoire sociale est cependant particulièrement

---

[1085] Louis Schweitzer, Arnaud De Broca (dir.), *Code du handicap 2009*, Dalloz, Paris, 2008, p. 356.

[1086] Fédération des APAJH, Mélanie Perenne (coord), *op. cit.*, p. 187. Ce contrat « est conclu pour une durée d'un an selon un modèle établi par décret depuis le 1er janvier 2007 ».

[1087] *Ibid.*, p. 189. « La rémunération garantie est composée de deux éléments : le salaire direct financé par l'ESAT qui ne peut être inférieur à 5% du SMIC et l'aide au poste qui ne peut être supérieure à 50% du SMIC. Le montant total de la rémunération est compris en 55% et 110% du SMIC pour une activité exercée à temps plein ».

[1088] *Ibid.*, p. 187.

[1089] *Alice ou le monde des merveilles* a été programmé à la scène Watteau (Nogent-sur-Marne) et à la Ferme du Buisson (Noisiel) en novembre 2008. *Les Oiseaux* a été programmé à la Ferme du Buisson en novembre 2012.

[1090] *Ludwig, un roi sur la lune* a été programmé à Vedène à L'autre Scène du Grand Avignon en juillet 2016.

intéressante, puisqu'en 2013, cette ancienne éducatrice spécialisée a été la première femme élue à la présidence du Syndéac, Syndicat des Entreprises Artistiques et Culturelles désormais ouvert aux Compagnies de théâtre. Pourtant, elle ne voit pas cette élection comme un gage de crédit accordé à son talent artistique mais comme une surcharge de travail administratif à accomplir[1091], qui l'oblige à passer une partie de la semaine sur Paris alors qu'elle aimerait venir au moins trois jours par semaine sur Morlaix pour travailler avec l'Atelier Catalyse[1092].

Reste à interroger la place accordée au handicap des artistes dans la reconnaissance artistique dont leurs productions bénéficient. Dans le cas des œuvres du Créham qui ont fait l'objet d'expositions muséales et de constitution de collections, s'est posée la question de la mention du nom de l'auteur et du contexte de production – à savoir un atelier pour personne en situation de handicap mental – sur les cartels (plaquette donnant des informations sur le tableau) ou dans le catalogue[1093] . Ces précisions faisaient en effet courir le risque que l'œuvre soit appréhendée à travers le filtre de la déficience de son auteur et non pas pour elle-même. Dans le cadre de l'art dramatique, cette question de la mise entre parenthèses – pour ne pas dire du refoulement – du handicap de l'artiste se pose moins. Contrairement aux plasticiens, l'artiste de théâtre en situation de handicap mental est visible dans sa production. Il n'est pas détaché de l'œuvre, il en fait partie. Or, comme nous l'avons déjà mentionné à plusieurs reprises dans ce travail, la visibilité des handicaps mentaux est plus problématique que celle des handicaps physiques dans la mesure où il peut s'agir d'une visibilité corporelle ou/et comportementale. Il est dès lors difficile de déterminer à partir de quand il y a stigmate, entendu comme « la situation de l'individu que quelque

---

[1091] MARIE ASTIER Mais là, la nomination au Syndéac ça doit vous assoir en légitimité, non ? MADELEINE LOUARN Et ben pas tellement ! MARIE ASTIER Ah ouais ? […] MADELEINE LOUARN La DRAC m'a dit ça : c'est la reconnaissance par vos pairs. [M]ais ça n'a rien à voir avec l'artistique pour moi. […] Je ne me suis pas sentie réconfortée artistiquement, non. D'abord parce que la charge est trop pénible à porter. *Rires.* Pour que ce soit une joie. Pour l'instant ça ne l'est pas en tout cas […] MARIE ASTIER Mais à défaut de considérer ça comme une reconnaissance, c'est aussi un moyen de rencontrer des gens, de faire parler de votre… MADELEINE LOUARN Ah mais maintenant tout le monde me connaît ! […] mais avant ce n'était pas le cas. […] Là je suis en première ligne […] ! | MARIE ASTIER Ça fait peur ? MADELEINE LOUARN Ah mais c'est épouvantable, c'est terrifiant. (Entretien du 5 décembre 2013, *op. cit.*).

[1092] MADELEINE LOUARN Moi je ne peux pas me dégager du temps. Je ne peux pas me dégager du temps autant que je voudrais maintenant. Et puis du coup c'est une infrastructure un peu compliquée : comme on n'a pas de lieu de répétition, il faut qu'on aille quelque part et quelque part il faut optimiser le temps, c'est-à-dire il faut avoir le logement, l'équipe, l'installation. Souvent on allait trois semaines à la Fonderie au Mans, ça permettait de bien bien bosser. MARIE ASTIER La Fonderie, c'est le lieu de François Tanguy ? MADELEINE LOUARN De François Tanguy, ouais. Mais là on ne va pas pouvoir le faire parce que je ne vais pas pouvoir avoir le temps de rester sur une séquence aussi longue. (*Id.).*

[1093] Pour Delphine Dori, « la mention du nom de l'auteur sur un cartel ou dans un catalogue d'exposition constitue la pierre angulaire du processus de valorisation artistique traditionnel » (*op. cit.*, p. 294).

chose disqualifie et empêche d'être pleinement accepté par la société[1094] » et d'où vient ce dernier. Dans le cas d'un stigmate physique fort, comme pour la trisomie vingt-et-un ou la microcéphalie, le public voit tout de suite que la personne est en situation de handicap. Mais, d'après Erving Goffman, aujourd'hui le terme « s'applique plus à la disgrâce elle-même qu'à sa manifestation corporelle[1095] » et « il s'est produit des changements quant aux types de disgrâces qui éveillent l'attention[1096] ». Dans le cas où le stigmate est un comportement particulier, les spectateurs et spectatrices mettent plus de temps à se rendre compte que la personne est en situation de handicap et peuvent même ne jamais en être complètement sûr – sauf si la déficience mentale est clairement mentionnée, le stigmate venant alors de la nomination elle-même. Cependant, le stigmate entraîne-t-il nécessairement une stigmatisation ? N'est-ce pas uniquement quand le handicap n'est pas seulement nommé mais devient l'unique élément de référence pour parler d'un spectacle que la visibilité devient stigmatisation ?

Parmi les processus de légitimation artistique, les discours tenus sur les œuvres semblent tout aussi importants que les lieux dans lesquels celles-ci sont présentées. Il ne suffit pas de faire entrer des tableaux peints ou des spectacles joués par des personnes en situation de handicap mental dans les institutions culturelles pour leur faire acquérir le statut d'œuvre d'art. Il faut également être capable d'en parler en termes esthétiques. Il ne s'agit pas seulement de présenter les productions d'artistes en situation de handicap mental dans les mêmes lieux[1097] que les productions des artistes dits valides, il faudrait en parler sinon avec le même vocabulaire, du moins avec la même rigueur. Or, dans tous les théâtres où *Les Oiseaux* a été présenté, les programmes évoquaient le handicap des comédien.ne.s dès la présentation de la pièce. Sur son site, le Théâtre de Lorient présente *Les Oiseaux* en disant que « Madeleine Louarn met en scène les comédien.ne.s professionnels de l'Atelier Catalyse, formé d'adultes handicapés mentaux, dans cette comédie grecque du IVe siècle où la singularité des acteurs, leur naïveté et leur enthousiasme font merveille[1098] ». Sur le sien, le Nouveau Théâtre d'Angers explique :

> Avec l'Atelier Catalyse, compagnie formée d'adultes handicapés mentaux, Madeleine Louarn crée depuis 20 ans des spectacles aussi singuliers que mémorables. Après avoir emprunté les voies du non-sens, du fantastique, cette fois c'est à une farce politique et

---

[1094] Erwin Goffman, *Stigmates. Les Usages sociaux des handicaps*, *op. cit.,* p. 7.
[1095] *Ibid.,* p. 11.
[1096] *Id.*
[1097] Et selon les mêmes modalités : encadrement des œuvres, mise sous verre, publication de beaux livres ou catalogues… Pour les arts plastiques. Pour l'art dramatique, je pense par exemple à l'intégration du spectacle au programme de la saison, à de belles affiches et de beaux visuels de communication…
[1098] http://www.letheatredelorient.fr/en/archives/saisons/27709/saison_2012-2013.html [en ligne, dernière consultation le 4 mai 2014].

> corrosive qu'elle s'attaque… Puissance comique et étrangeté poétique sont au rendez-vous[1099].

Dans les deux cas le handicap est évoqué dès les premiers mots, comme s'il était plus important que le propos de la pièce ou les choix de mise en scène. Dès lors, le public risque de se focaliser en priorité sur cette caractéristique du spectacle de Madeleine Louarn, qui n'en est pourtant qu'une parmi d'autres. Si l'accent avait été mis sur la scénographie, les lumières ou encore les costumes, le handicap des comédien.ne.s aurait sans doute eu plus de chance de passer au second plan dans la réception du spectacle. On peut néanmoins se demander s'il est nécessaire, pour légitimer ou valider leur proposition artistique, de minimiser l'importance du handicap des comédien.ne.s au plateau. Ne risque-t-on d'aboutir à une nouvelle invisibilisation du handicap ? En retraçant l'historique des spectacles montés par Madeleine Louarn, le Nouveau Théâtre d'Angers esquisse néanmoins une critique esthétique de ces derniers, en convoquant le « non-sens », le « fantastique » puis la « farce corrosive et politique » pour en rendre compte. À l'opposé de cet essai de définition esthétique et stylistique du spectacle, il apparait clairement que le Théâtre de Lorient ne présente pas *Les Oiseaux* en des termes très professionnels, mais emploie un vocabulaire à la limite de la condescendance. La « naïveté » et l'« enthousiasme » sont loin d'être des concepts théâtraux, qui pourraient rendre compte de l'esthétique du spectacle, mais frôlent au contraire le stéréotype sur les personnes en situation de handicap mental ainsi que sur les spectacles amateurs[1100].

Ayant remarqué que « le public adepte de ce type de création loue souvent le caractère spontané, naïf, authentique de ces réalisations jusqu'à parfois projeter sur le créateur handicapé ses propres fantasmes d'innocence[1101] », le chercheur du Madmusée Erwin Dejasse propose de présenter la création des personnes en situation de handicap mental comme un art cérébral, un art d'idées, qui légitime les comparaisons avec les démarches d'artistes contemporains. Après qu'elles ont le plus souvent été présentées en termes médicaux, parfois en termes sociaux et

---

[1099] http://www.nta-angers.fr/archives/saison-2012-2013/les-spectacles/les-oiseaux,1300.html [en ligne, dernière consultation le 29 décembre 2017].

[1100] Nous aurons l'occasion de revenir, dans le dernier chapitre de cette partie, sur les liens entre la pratique théâtrale des comédien.ne.s professionnel.le.s en situation de handicap et celle des comédien.ne.s amateur.

[1101] Erwin Dejasse, « La création des personnes handicapés mentales : un art contemporain ? Art de formes ou art d'idées », dans *Actes du Colloque Printemps 2002 : L'art des artistes handicapés mentaux de la création à la diffusion*, Liège, éd. du Mad, 2003, p. 91-95, propos cités par Delphine Dori, *op. cit.*, p. 291.

enfin en termes techniques[1102], Erwin Dejasse en prône une présentation conceptuelle, dans la mesure où la conceptualité est un critère de définition de l'art contemporain. Il considère ainsi que « les dessins de Serge Delaunay, surchargés de bribes de phrases entendues à la radio, de marques de véhicules, de chaînes de radio ou de télévision, posent un regard d'une extrême justesse sur les médias et la communication[1103] ». Cependant, en cherchant à acquérir sa légitimité artistique par les mêmes voies que l'art contemporain, l'art différencié ne risque-t-il pas d'être « absorbé » par ce dernier ? En ce qu'elles cherchent à valoriser les créations de personnes en situation de handicap en gommant la spécificité identitaire de leur créateurs et créatrices, ces comparaisons implicites avec l'art contemporain n'ont-elles pas également aboli la spécificité esthétique de ces œuvres ? Pour Michel Mercier, professeur de psychologie et psychologie médicale à l'université de Namur :

> S l'art différencié est une mode, alors nous pouvons nous trouver dans un processus social d'assimilation : les œuvres produites par des personnes différentes sont assimilées à la culture dominante par le biais de la mode. Le phénomène et le style définissent un paradigme qui assure la fonction assimilatrice de l'art différent, dans le cadre des normes et des valeurs de l'art reconnu. La mode et le style assimilent l'art différencié à un art comme les autres : on prend le risque de nier sa spécificité et son originalité. Si l'art différencié reste un art des fous (des marginaux, des exclus) comme l'art outsider ou l'art brut, alors nous pouvons avoir affaire à un phénomène de ségrégation ou de segmentation sociale. Plutôt que d'être un lieu d'assimilation, l'atelier devient un lieu de segmentation : il engendre des représentations sociales de marginalité et d'exclusion[1104].

Comment intégrer dans un musée une production désormais reconnue comme une œuvre d'art à part entière, mais pourtant différente des autres ? Comment intégrer dans la vie sociale une personne désormais reconnue comme un citoyen à part entière, mais qui ne ressemble pourtant pas aux autres ? Au-delà de l'interrogation sur le visible et l'invisible, la question de l'artifisation ou de l'artification des productions de personnes en situation de handicap mental questionne le rapport entre majeur et mineur, entre dominant et dominé, entre

---

[1102] Dans le catalogue de l'exposition « Un Certain Regard », l'œuvre de Magali Meert est décrite en des termes non pas psychologiques mais techniques : « Elle s'inspire de modèles photographiques qu'elle choisit dans des magazines, mais s'aventure aussi dans le registre animalier. En général, elle commence son travail par un dessin très personnel au fusain, aidée dans cette première étape par son sens aigu de la composition. Elle accentue ensuite ce croquis élaboré avec de l'acrylique. Les couches sont si intensément appliquées et épaisses que par endroits son dessin original disparaît. » (Delphine Dori, *op. cit.*, p. 296).

[1103] Erwin Dejasse, *op. cit.*, cité par Delphine Dori, *op. cit.*, p. 291. N'ayant pu nous procurer ces Actes du Colloque, nous ne pouvons malheureusement pas préciser ce qu'Erwin Dejasse entend par « une extrême justesse ».

[1104] Michel Mercier, professeur de psychologie et de psychologie médicale à l'université de Namur, cité par Delphine Dori, *op. cit.*, p. 299.

centre et marge [1105]. Finalement, l'entrée dans l'institution muséale des productions de personnes en situation de handicap mental reflète les problématiques de ces personnes dans la vie sociale. Les concepts de stigmate et de visibilité sont ici fondamentaux. La visibilité du handicap des artistes entraîne-t-elle systématiquement la stigmatisation de leur production ? Implicitement confrontées à cette problématique, les compagnies composées de comédien.ne.s en situation de handicap mental mettent chacune en place des stratégies spécifiques pour y faire face. La comparaison entre les modalités de fonctionnement de la Compagnie de l'Oiseau-Mouche, de l'Atelier Catalyse, et du Theater HORA est à cet égard éclairante.

3.1.3. La Compagnie de l'Oiseau-Mouche : « gommer » le handicap en valorisant le statut de comédien.ne de ses membres

> La Compagnie de l'Oiseau-Mouche est une troupe permanente qui compte vingt-trois comédiens professionnels, personnes en situation de handicap mental.
> À ce jour, le projet de l'Oiseau-Mouche demeure unique en France. En effet si des expériences concluantes dans le domaine de la création artistique ont été menées avec des personnes adultes handicapées, elles sont pour la plupart à l'initiative de metteurs en scène isolés et ont rarement accès aux circuits de diffusion professionnels.
> Créer, innover, découvrir, tels sont les objectifs de la compagnie. Refusant de se figer dans un genre ou dans un répertoire, l'Oiseau-Mouche est en recherche perpétuelle et propose de nouvelles formes et projets pour toujours se réinventer[1106].

Cette présentation de la Compagnie sur le site « oiseau-mouche.org » sonne comme une revendication de sa légitimité artistique. Elle se définit comme une troupe permanente de vingt-trois comédien.ne.s professionnel.lle.s (qui se trouvent être des personnes en situation de handicap mental) qui a accès aux circuits de diffusion professionnels puisque, selon eux, leurs spectacles ont une véritable valeur artistique, qui tient à l'originalité des formes présentées. L'originalité est ainsi posée comme un critère de valeur sans être véritablement creusée. Ne faut-il pas entendre, derrière cette affirmation, que le handicap des comédien.ne.s au plateau pousse les metteur.e.s en scène qui travaillent avec elles et eux à repenser les modalités de la représentation théâtrale, à mener un travail de recherche et d'expérimentation ? Toute cette présentation pourrait pourtant être lue sous la forme du « non pas mais » brechtien. En creux, il s'agit en effet de ne pas se définir comme une troupe d'handicapés dont les spectacles, centrés sur

[1105] Notons que ces enjeux se sont, par exemple, retrouvés au centre des débats sur le mariage pour tous, qui a divisé la communauté LGBTQIA+ (Lesbienne, Gay, Bisexuel, Transgenre, Queer, Intersexe, et toutes les autres formes de genre ou de sexualité). Pour certain.e.s, se marier revenait à adopter une norme hétérosexuelle et donc à être invisibilisé.e.s en tant que minorité.

[1106] http://oiseau-mouche.org/loiseau-mouche/ [en ligne, dernière consultation le 21 janvier 2018].

des enjeux médico-sociaux, n'auraient rien à faire au sein du réseau artistique professionnel. Insister sur la singularité de la Compagnie de l'Oiseau-Mouche apparait comme un moyen d'inviter les lecteurs et lectrices (et les spectateurs et spectatrices) à la rapprocher des troupes composées de comédien.ne.s « valides » et non pas des troupes composées de comédien.ne.s en situation de handicap. Cette comparaison est d'autant plus recherchée que les comédien.ne.s de la Compagnie de l'Oiseau-Mouche travaillent avec « un panel d'artistes reconnus par le secteur culturel qui effectuent des auditions au sein de la troupe ». Le fonctionnement de la Compagnie de l'Oiseau-Mouche s'apparente ainsi à celui d'un grand nombre de compagnies professionnelles, notamment à celui de la troupe de la Comédie-Française, où les comédien.ne.s travaillent avec des metteur.e.s en scène varié.e.s et ne sont pas tou.te.s au plateau à chaque création.

Ainsi, puisque le handicap est encore largement vu comme un élément pouvant entraver un processus de légitimation artistique, la direction de l'Oiseau-Mouche a mis en place tout un système visant à limiter au maximum la place qu'il pourrait prendre dans le fonctionnement de la Compagnie. En demandant aux metteur.e.s en scène de leur soumettre un projet artistique précis, la direction de l'Oiseau-Mouche leur laisse entendre que l'envie de travailler avec des personnes en situation de handicap mental n'est pas une raison sinon recevable du moins suffisante. Elle les invite à s'adresser à elles et eux comme ils et elles le feraient avec n'importe quelle autre compagnie (ou n'importe quel agent) : comme cherchant, parmi un vivier de comédien.ne.s potentiel.le.s, des interprètes cohérent.e.s avec l'œuvre qu'ils ou elles veulent monter. Le système d'audition qui est ensuite mis en place renforce cette idée d'une individualisation des talents. Tou.te.s les comédien.ne.s (valides ou en situation de handicap) ne se valent pas, même si le fait d'appartenir à la Compagnie de l'Oiseau-Mouche leur donne accès à une formation leur permettant de développer des compétences variées[1107]. Le ou la metteur.e en scène doit trouver, au sein de la troupe, les interprètes qui correspondent le mieux à son projet.

La direction de l'Oiseau-Mouche attend vraisemblablement d'un tel fonctionnement un « effacement » du handicap au plateau. En étant si peu pris en compte dans le processus de sélection des comédien.ne.s en amont du spectacle, le handicap devrait avoir peu de place dans le spectacle lui-même. Si les comédien.ne.s sont sélectionné.e.s pour leurs compétences professionnelles, ce sont elles – et non leur handicap – qui devraient apparaître avant tout.

[1107] « L'année 2015 est une année charnière pour la Compagnie de l'Oiseau-Mouche. En profond renouvellement de ses effectifs depuis 2012, la compagnie rénove la formation des comédiens, la transmission des compétences et le passage de relais entre générations. »

Intéressons-nous au spectacle *Sortir du corps*[1108], créé en 2011 par Cédric Orain d'après trois textes de Valère Novarina[1109], pour voir ce qu'il en est.

> Présenté début 2012 à la Maison des métallos, ce spectacle a été plébiscité par le public. Nous le reprenons au moment même où la compagnie crée un spectacle chorégraphié par Christian Rizzo à La Villette : deux formes qui donnent la mesure des artistes de L'Oiseau-Mouche. Inclassable et singulier, le théâtre de cette compagnie s'adresse avant tout à l'humain. En 2008, Cédric Orain, jeune auteur et metteur en scène, mène des ateliers avec la compagnie. L'alchimie singulière et évidente entre la langue de Valère Novarina et les acteurs le décide à créer en 2011 Sortir du corps, à travers trois textes de l'écrivain. Insaisissable et agissant, le langage devient matière. Après un long travail d'apprivoisement de la langue novarinienne – dense, foisonnante –, les corps des acteurs ont parlé d'eux-mêmes. Des fulgurances, une approche littéralement physique : Sortir du corps pose de manière urgente la question de l'acteur[1110].

Dans la description qu'en fait la Maison des métallos, le handicap n'est pas le point d'entrée du spectacle[1111]. En ne donnant pas d'autres informations que le nom de la Compagnie, la Maison des métallos présente *Sortir du corps* selon les mêmes modalités que les spectacles montés par des « valides ». Les membres de cette compagnie sont présentés non pas comme des personnes en situation de handicap mais comme des comédien.ne.s à part entière. Il s'agit là d'un moyen d'affirmer la légitimité artistique du spectacle, dont le succès auprès du public nous est donné comme une première preuve.

Notons cependant que, alors que la Compagnie de l'Oiseau-Mouche revendique précisément le fait qu' « il n'y a pas de metteur en scène attitré à la compagnie » et que « les spectacles créés ne relèvent pas d'une esthétique ou d'une discipline unique », cette description regroupe les spectacles montés par Cédric Orain et Christian Rizzo et les définit comme deux formes certes distinctes mais qui permettent de définir le théâtre de la Compagnie de l'Oiseau-Mouche comme « inclassable et singulier » qui « s'adresse avant tout à l'humain ». D'un côté, l'Oiseau-Mouche affirme que les spectacles ne relèvent pas d'une esthétique unique, que le handicap des comédien.ne.s ne les enferme pas dans une seule forme de théâtre et que, comme les acteurs et actrices valides, ils et elles peuvent tout jouer. De l'autre côté, la Maison des métallos tâche de rendre compte de l'esthétique de l'Oiseau-Mouche comme elle le ferait pour n'importe quelle compagnie, car toute compagnie a forcément des caractéristiques qui lui

---

[1108] Le documentaire réalisé par Maxime Huyghes sur le comédien François Daujon, visionnable via le lien http://www.maximehuyghe.com/fr/films/lartiste-des-mots/ présente des extraits de ce spectacle (particulièrement des minutages 6 :30 à 8 :45).

[1109] En 2011, il créé *Sortir du corps*, d'après trois textes de Valère Novarina *Lettre aux acteurs*, *Pour Louis de Funès* (dans *Le Théâtre des paroles*, *op. cit.*) et *L'Opérette imaginaire*, Paris, Éditions P.O.L, 1998.

[1110] http://www.maisondesmetallos.org/2012/12/21/sortir-du-corps [en ligne, dernière consultation le 21 janvier 2018].

[1111] Sur le site de la Maison des métallos, *Sortir du corps* est uniquement présenté comme le spectacle de la Compagnie de l'Oiseau-Mouche. L'onglet qui lui est consacré reprend la description du site de l'Oiseau-Mouche à savoir « une troupe permanente qui compte vingt-trois comédiens professionnels, personnes en situation de handicap mental ».

sont propres et qui la distinguent des autres. Il semble que nous touchons là à une des difficultés majeures liée à la légitimation artistique des spectacles des personnes en situation de handicap mental. Comment parler des effets esthétiques liés (du moins en partie) au handicap des comédien.ne.s sans nommer ce handicap ?

Comment ne pas faire du handicap des comédien.ne.s l'unique point d'entrée dans un spectacle ? Pour la critique théâtrale de Télérama[1112], Mathieu Braunstein associe non seulement – comme la Maison des métallos – *Sortir du corps* à *De quoi tenir jusqu'à l'ombre,* mais il y ajoute *Les Oiseaux,* et titre : « retour à la force primaire du geste et du verbe, avec trois spectacles dont les acteurs sont handicapés mentaux », comme si le fait qu'ils soient interprétés par des comédien.ne.s en situation de handicap mental suffisait à créer une unité entre ces trois propositions artistiques. Concernant *Sortir du corps*, il parle d'« une interprétation décoiffante d'un collage de textes de Valère Novarina » et évoque « cinq corps à nu, marqués dans leur physique et leur élocution [qui] vibrent ici d'une passion première pour le théâtre », sans entrer dans les détails de la cohérence dramaturgique et des effets esthétiques que produit le fait d'entendre les mots de Novarina dans la bouche de comédien.ne.s ayant des difficultés de diction.

Le point central du projet *Sortir du corps* est « l'alchimie singulière et évidente entre la langue de Valère Novarina et les acteurs », alchimie dans laquelle le handicap joue un rôle non négligeable. Dans sa *Lettre aux acteurs*, Novarina insiste sur la nécessité de « mettre son corps au travail. Et d'abord, matérialistement, renifler, mâcher, respirer le texte[1113] ». Selon lui, « c'est en partant des lettres, en buttant sur les consonnes, en soufflant les voyelles, en mâchant, en mâchant ça très fort ; qu'on trouve comment ça se respire et comment c'est rythmé[1114] ». Or, de par leur « handicap », les comédien.ne.s de la Compagnie de l'Oiseau-Mouche ont un rapport particulier au texte, autre que celui que peuvent avoir les comédien.ne.s dits « valides ». Le texte a parfois du mal à sortir et est souvent proféré par à-coups et non selon une prosodie qui suivrait son sens. Faire incarner les textes de Valère Novarina par des comédien.ne.s de l'Oiseau-Mouche permet non seulement de montrer au plateau ce que l'auteur évoque dans ses textes – à savoir le travail et la difficulté que représente l'acte très concret de se mettre des mots en bouche – mais également de retrouver sur scène le rapport au langage qu'il développe dans son écriture, lui qui cherche à « évacuer le sens pour que ce soit du plus dessous qui parle. Évacuer son p'tit contrôle, que ce soit autre chose que l'agent contrôleur des termes et tournures qui fasse[1115] ».

[1112] Dans le numéro de mars 2012.
[1113] Valère Novarina, *Lettre aux acteurs* dans *Le théâtre des paroles*, *op. cit.*, p. 26.
[1114] *Id*.
[1115] Valère Novarina, *Le drame dans la langue française* dans *Le théâtre des paroles*, *op. cit.*, p. 48.

Cédric Orain raconte : « J'ai eu des doutes : est-ce que j'allais réussir à construire un projet avec ces textes-là, est-ce que ça allait tenir la route ? … Mais assez vite, en fait, je me suis dit que c'était une bonne idée de faire ce texte-là avec ces acteurs-là ». À propos de l'acteur François Daujon, il explique :

> Dans l'imagination du projet avec l'Oiseau-Mouche autour de Novarina, il serait dedans quoi, c'était évident. François il est novarinien […] il y a une phrase qui est quand même vraiment écrite pour lui c'est « parce que c'est dans le plus empêché que ça pousse », la parole. […] Quand on voit sa morphologie, quand on voit son petit corps tout sec et puis la puissance qui peut s'en dégager, c'est quand même incroyable. Si on aime un tout petit peu le côté foisonnant, débordant, épuisant, gourmand, goulu de l'écriture de Novarina, c'est sûr que ça colle quoi[1116].

Stéphane Frimat, l'actuel directeur de l'Oiseau-Mouche, a sans doute accepté de collaborer avec Cédric Orain parce que la cohérence dramaturgique d'une telle distribution était évidente. Lorsqu'il étudie les projets que lui soumettent les metteur.e.s en scène qui veulent travailler avec les comédien.ne.s de l'Oiseau-Mouche, il vérifie que le handicap n'est pour ainsi dire jamais une fin en soi mais qu'il est toujours un moyen, qu'il est mis au service d'un spectacle. L'enjeu de la visibilité de la déficience est ainsi proche de celle de la couleur de peau – qui peut constituer un handicap dans certaines situations[1117]. Le monde artistique en général et le monde du théâtre en particulier est l'un des rares milieux professionnels où l'on peut passer une annonce d'embauche discriminatoire – du type « cherche homme noir entre 20 et 25 ans » – preuve qu'on joue sur des spécificités[1118]. Cette spécificité va-t-elle raconter quelque chose ou va-t-elle faire écran à la réception de l'œuvre ? Et si elle raconte quelque chose, que va-t-elle raconter ? La direction de l'Oiseau-Mouche protège l'image des comédien.ne.s en situation de handicap mental, dont elle est responsable, en

---

[1116] Propos tenus dans le film « L'Artiste des mots » de Maxime Huyghe, *op. cit.* Ce film présente également des extraits des représentations et des répétitions du spectacle *Sortir du corps.*

[1117] Rappelons ici les liens entre le *Civil Right Movement* et le *Disability Movement* puis entre les *ethnic studies* et les *disability studies* que nous avons vu en introduction.

[1118] Notons au passage qu'il est rare de voir figurer sur une annonce la mention « homme blanc ». Il s'agit la plupart du temps d'un implicite qui n'aurait même pas besoin d'être formulé. De la même manière, les jeunes femmes noires qui prennent la parole dans le documentaire *Ouvrir la voix* d'Amandine Gray remarquent qu'on ne parle de « communautarisme » que lorsque des Noirs se réunissent entre eux. On ne parle pas de « communautarisme blanc » puisque le regroupement de blancs entre eux est considéré comme une situation normale. Une des personnes interviewées note très justement qu' « ils ne se rendent pas compte qu'ils sont blancs ». Pour certaines de leurs pièces, certains auteurs demandent explicitement des interprètes noirs, comme ils demandent traditionnellement des hommes ou des femmes. Dans la distribution des *Nègres* Genet précise ainisi : « La cour : chaque acteur en sera un Noir masqué dont le visage est un visage de Blanc posé de telle façon qu'on voir une large bande noire autour, et même les cheveux crépus » (*Œuvres complètes, V,* Paris, Gallimard, 1979, p. 82). Au début de *Combat de nègre et de chiens*, Koltès écrit « Alboury, un Noir mystérieusement introduit dans la cité » (Paris, Les Éditions de Minuit, p. 7) et n'était pas content que Chéreau fasse jouer deux Blancs. À ma connaissance, il n'existe pas encore de textes dramatiques qui réclament explicitement des comédien.ne.s en situation de handicap.

vérifiant que le propos tenu par le spectacle ne leur porte pas préjudice, au même titre qu'un comédien.ne. noir.e se préoccupe vraisemblablement de savoir si la pièce pour laquelle il passe une audition véhicule des idées racistes[1119]. Dans le documentaire *Ouvrir la voix,* écrit et réalisé par Amandine Gray et sorti en salle en octobre 2017, des femmes noires issues de l'histoire coloniale européenne en Afrique et aux Antilles racontent leur expérience de la discrimination liée à cette double condition (de femme et de personne racisée). Nombre d'entre elles expliquent que, contrairement aux Blancs, chaque Noir.e est considéré.e, et se sent, comme le ou la « représentant.e de sa race[1120] » – terme auquel elles revendiquent de se référer. Pour elles, le fait de vouloir supprimer le mot « race ». de la Constitution revient à refuser de nommer, et donc de régler, un problème pourtant bien présent. Rebecca, une des jeunes femmes interrogées dans le film, raconte ainsi son expérience d'artiste (comédienne et performeuse) noire. Elle explique que, lors de la préparation d'un spectacle, elle a soudainement pris conscience que, elle, femme noire, se retrouvait en train de lécher le corps recouvert de sauce tomate de sa partenaire blanche. Elle s'est rendu compte que sa couleur de peau risquait de déplacer les enjeux de la proposition artistique : au lieu d'y percevoir une réflexion sur le cannibalisme amoureux, une interrogation sur le désir très concret de la chair de son partenaire lors d'un rapport sexuel, le public risquait de voir un cliché de la femme noire cannibale – cliché qui, d'après les recherches effectuées par les deux artistes, ne correspond pas à la réalité : leur liste des plus grands cannibales de l'Histoire comportent majoritairement des hommes blancs. Après un temps de réflexion, Rebecca a finalement décidé de conserver cette scène en l'état, au nom de sa liberté d'artiste. Si certain.e.s spectateurs ou spectatrices s'arrêtent à leur propre cliché de la femme noire cannibale et passent à côté du propos esthétique, elle considère que c'est leur

[1119] Je suis consciente du fait que des idées racistes peuvent constituer l'idéologie du texte ou être défendu par des personnages dans une écriture polyphonique. Dans ce cas, l'œuvre ou l'auteur.e ne sauraient être taxé.e.s de racistes. Sur la question des « minorités visibles » (plus pertinente que celle des différences en butte à des hostilités politiques), nous renvoyons le lecteur au chapitre que Muriel Plana consacre à Sarah Kane dans son ouvrage *Théâtre et féminin* (*op. cit.*). Les propos homophobes dans *Anéantis* n'impliquent pas, au contraire, l'homophobie de la pièce ni de la dramaturge. « Sarah Kane se refuse à ne pas parler d'homosexualité dans ses pièces, ce qui, automatiquement, pour des spectateurs et pour la critique, trahit un intéressement personnel de sa part pour le sujet alors même qu'elle craint justement d'être réduite, en tant qu'artiste, à son sexe, à son âge ou à sa sexualité, elle se refuse, de la même manière, à ne pas l'interroger sans complaisance, à ne pas la tourner et la retourner dans tous les sens, à ne pas la pousser dans ses retranchements. Elle en exhibe l'importance, la complexité et l'ambivalence sans mythification ni sacralisation, sans renoncer à la penser en dehors de toute posture *politically correct* et il en sera de même […] pour le féminin et le transsexualisme » (p. 198–199).

[1120] Pour ne citer que trois exemples, l'une d'entre elle raconte qu'elle mettait un point d'honneur à arriver en avance à l'école, à toujours avoir une tenue soignée ainsi que des bonnes notes pour lutter contre l'image du « Noir fainéant et sale », une autre explique que, lorsqu'elle était jeune, chaque fois qu'elle entendait à la radio qu'il s'était produit un crime ou un événement grave, elle priait pour que ce ne soit pas un Noir qui en soit l'auteur, de peur que ça lui retombe dessus, tandis qu'une troisième avoue que lorsqu'elle voit un mendiant noir qui se met à danser elle a honte.

problème. Dans le cas de la Compagnie de l'Oiseau-Mouche, le directeur Stéphane Frimat s'assure que le handicap reste un signe et ne devient pas un stigmate, qu'il reste une spécificité qui prend sens dans un projet précis. Avec Cédric Orain, les comédien.ne.s de l'Oiseau-Mouche ont appréhendé des textes de Valère Novarina de façon très concrète, comme un matériau à travailler, ce qui a eu pour effet d'en faire sortir le sens, dans l'acception novarinienne du terme : « le sens, c'est le mouvement des appels d'air dans le texte. Sa respiration. Pulsif. S'agit plus d'un sens (« aller vers ») mais d'un va et vient[1121] ».

Si Cédric Orain a été séduit dès le départ par ce rapport très concret au texte, cela ne l'a pas empêché de faire travailler très précisément François Daujon :

> Il fallait être patient parce que même s'il est très adroit […] que c'est un acteur immense et tout, il est quand même très très en boucle et enfermé dans ses défauts quoi. François il peut faire une semaine de répétition, en gueulant le texte, sans changer d'un millimètre ce qu'il fait. Donc il faut toujours aller le chercher, aller le rappeler pour lui amener de la nuance, pour lui amener des respirations, pour lui amener d'autres rythmes, parce que de lui-même ce qu'il faut faire c'est « boum », faire de la puissance et aller droit dans le mur. Donc il faut toujours un peu le retenir. Alors après quand on arrive à le retenir ça va […] il suit quoi mais c'est difficile des fois qu'il écoute, quand même[1122].

Cédric Orain ne s'est pas contenté du rapport pour ainsi dire inné que François Daujon entretient avec le langage. Il l'a dirigé comme il aurait dirigé un acteur valide, afin d'aboutir à un jeu qui corresponde à ce qu'il recherchait. Ainsi, si le handicap des comédien.ne.s de l'Oiseau-Mouche n'est ni à la base de la collaboration avec Cédric Orain, ni le sujet du spectacle, il n'est pourtant absent ni de l'un ni de l'autre. La direction de l'Oiseau-Mouche et la Maison des métallos insiste peu – ou vaguement – sur le rôle qu'il a joué dans la création du spectacle, dans la mesure où le « handicap » ne leur semble pas recevable en tant que justification artistique. Tout le fonctionnement de l'Oiseau-Mouche, du recrutement à la diffusion, repose sur l'idée selon laquelle la légitimité artistique s'acquiert par une mise en avant de compétences de comédien.ne et non sur une identité de personne en situation de handicap mental. Dès lors, il n'est pas étonnant que *Sortir du corps* soit présenté comme un spectacle qui « pose de manière urgente la question de l'acteur ». Rappelons que le « handicap » n'existe pas en soi mais est le résultat d'une interaction entre un individu particulier et un environnement spécifique, comme le traduit l'expression « personne en situation de handicap », préférée au terme « handicapé.e ». Pour Stéphane Frimat, les membres de la Compagnie de l'Oiseau-Mouche sont en situation de handicap dans la vie sociale mais pas au théâtre.

[1121] Valère Novarina, *Le drame dans la langue française*, *op. cit.*, p. 41.

[1122] Propos tenus dans le film « L'Artiste des mots » *op. cit.* Notons que si le film n'a peut-être pas été commandé par la direction de l'Oiseau-Mouche, celle-ci lui apporte son soutien. Il a ainsi été projeté le 19 avril 2015 à la Maison des métallos, en présence de Stéphane Frimat, dans le cadre du focus « Les gens d'à côté ». C'est donc qu'il correspond à l'image de l'Oiseau-Mouche qu'il cherche à défendre.

Notons néanmoins qu'il est possible de remédier à une situation de handicap de deux manières : par un changement de la part du milieu dans lequel la personne « déficiente » évolue (grâce aux rampes d'accès, les personnes en fauteuil ne sont plus en situation de handicap pour entrer au cinéma) ou/et par un changement de la part de la personne « déficiente » elle-même qui doit s'adapter (elle doit ainsi prévoir d'arriver plus tôt que les personnes valides pour être à l'heure à la séance car les fameuses rampes d'accès ne sont pas forcément faciles à trouver et empruntent un trajet plus long). Le fonctionnement de la Compagnie de l'Oiseau-Mouche – ou du moins la présentation qui en est faite sur le site de la Compagnie – semble reposer, dans une certaine mesure, sur un principe d'« assimilation par normalisation », pour reprendre l'expression d'Isabelle Ville, Emmanuelle Fillon et Jean-François Ravaud[1123]. Pour pouvoir intégrer le réseau artistique professionnel, les comédien.ne.s de l'Oiseau-Mouche doivent se comporter comme des comédien.ne.s valides : développer des compétences comparables aux leurs afin de se soumettre à des processus de sélection semblables et présenter des spectacles de même nature. La légitimation des propositions artistiques des comédien.ne.s de l'Oiseau-Mouche passe ainsi par un recours à des « valeurs techniques » qui renvoient à une conception assez formaliste de l'art dramatique et du jeu d'acteur.

C'est bien parce qu'ils sont en situation de handicap que les comédien.ne.s de l'Oiseau-Mouche ne sont pas membres d'une compagnie de théâtre du secteur ordinaire mais sont des travailleurs et travailleuses d'un ESAT bien particulier : le premier ESAT artistique de France. Leur handicap n'est pourtant pas le seul critère de sélection pour appartenir à ce qui reste une Compagnie de théâtre : « le mécanisme d'audition est primordial puisqu'il garantit la liberté de création du metteur en scène et valorise les compétences des comédiens et non leur seule appartenance à l'Oiseau-Mouche[1124] ». Pour que la valeur artistique de ses spectacles soit reconnue, la Compagnie de l'Oiseau-Mouche tend à minimiser le rôle du handicap dans le processus de création des spectacles présentés. Toute leur stratégie de légitimation repose donc implicitement sur l'idée que le « handicap » pourrait être un frein ou un obstacle à la création et s'articule autour du postulat selon lequel tout.e comédien.ne est capable d'accomplir des progrès techniques. Le handicap n'est donc ni essentialisé, ni figé. En ce qu'il est pourtant

---

[1123] Isabelle Ville, Emmanuelle Fillon, Jean-François Ravaud, *op. cit.*, p. 74 : « les difficultés du modèle d'assimilation par normalisation à endiguer les phénomènes d'exclusion ont contribué à la promotion de la rhétorique de l'inclusion qui s'est substituée progressivement à celle d'intégration, sans toutefois toujours s'en différencier ». La majorité des femmes noires qui prennent la parole dans *Ouvrir la voix* associent assimilation et invisibilisation. Plusieurs d'entre elles expliquent par exemple que, pour être acceptés dans la société française, leurs parents ont dû courber l'échine et qu'elles ont elles-mêmes dû, sur instructions parentales, travailler deux fois plus que les autres, afin d'arriver au même résultat qu'eux.

[1124] http://oiseau-mouche.org/loiseau-mouche/[en ligne, dernière consultation le 21 janvier 2018].

tacitement considéré comme une déficience à compenser ou à rendre moins présente, la Compagnie de l'Oiseau-Mouche tend néanmoins à le dépolitiser en l'inscrivant dans un paradigme plus médical que social.

Afin de valoriser les compétences des comédien.ne.s professionnel.le.s en situation de handicap mental sans pour autant refouler leur handicap, il paraît nécessaire de changer le modèle sur lequel celui-ci est pensé, d'adopter un point de vue inspiré des *disability studies* qui considèrent la dimension sociale, culturelle et politique du handicap. Alors que les modalités de fonctionnement de la Compagnie de l'Oiseau-Mouche sont implicitement fondées sur un paradigme médical du handicap, celles de l'Atelier Catalyse s'inscrivent davantage dans le courant des *disability studies*. Madeleine Louarn ne cherche pas à faire *malgré* mais à faire *avec* le handicap de ses comédien.ne.s, qu'elle considère comme une potentialité artistique à exploiter. Il ne s'agit plus d'« intégrer » le handicap dans l'art, mais de montrer que l'art est déjà dans le handicap[1125].

3.1.4. L'Atelier Catalyse : l'affirmation du handicap des comédien.ne.s dans la construction d'une esthétique théâtrale

Telle qu'elle apparaît sur le site du Théâtre de l'Entresort, la description de l'Atelier Catalyse n'entre pas dans les détails juridico-législatifs de son historique mentionnés au début de ce chapitre :

> L'association les Genêts d'or accueille des personnes en difficultés physique et mentale et a choisi de mettre en place un atelier-théâtre au sein d'un E.S.A.T (Etablissement et Service d'Aide par le Travail). Sept hommes et femmes handicapés y travaillent depuis 20 ans, chaque jour, le théâtre, accompagnés par leur éducatrice. Ils ont choisi ce métier et sont donc rémunérés pour ce travail. 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. Ils se produisent régulièrement dans les structures culturelles nationales. Avec Madeleine Louarn, le Théâtre de l'Entresort s'est associé à cet accompagnement en faisant intervenir des artistes (danseurs, acteurs) au sein de la formation continue des acteurs, et en étant le producteur délégué de toutes les créations de l'Atelier Catalyse[1126].

[1125] À cet égard rappelons également qu'Isabelle Ville, Emmanuelle Fillion et Jean-François Ravaud définissent l'intégration comme la « non-ségrégation des personnes handicapées », tandis que l'inclusion a pour but d'« agir sur l'environnement social de telle sorte que tous les individus y trouvent leur place, quelles que soient leur spécificités ». Dans une certaine mesure la démarche de Compagnie de l'Oiseau-Mouche est intégrative quand celle de l'Atelier Catalyse est davantage inclusive. (*op. cit.*, p. 74).

[1126] http://www.entresort.net/catalyse/ [en ligne, dernière consultation le 21 janvier 2018].

Cette présentation de l'Atelier Catalyse témoigne d'une volonté de montrer que le fait d'être composé de comédien.ne.s en situation de handicap mental n'est pas incompatible avec la reconnaissance d'une légitimité artistique. Celle-ci n'est simplement pas exactement du même ordre que dans le cas de comédien.ne.s dit.e.s valides. Certes, les membres de l'Atelier Catalyse ne sont pas (et ne cherchent pas à être) « intermittents du spectacle » mais « travailleurs ESAT ». Ils exercent néanmoins le métier de comédien à titre professionnel et sont rémunérés en conséquence. Ils sont accompagnés par une éducatrice spécialisée dans le cadre d'un atelier mis en place au sein d'un ESAT, et ils peuvent bénéficier d'une formation continue dispensée par des artistes et présenter leurs spectacles au sein de structures nationales. Dans cette présentation, il n'y a ni dénégation ni idéalisation du handicap des comédien.ne.s. L'accent est mis sur le travail qu'ils et elles doivent accomplir, sur la lutte – pour ne pas dire le combat – qu'ils et elles sont tenu.e.s de mener afin d'accèder au plateau. L'effort est valorisé et le vocabulaire employé est presque martial.

« L'intensité qu'exige ce dépassement individuel construit la vitalité et la présence d'un jeu théâtral exemplaire » apparait comme la phrase clef de la présentation. Elle en condense tout l'enjeu : légitimer la posture de comédien *en situation de handicap mental*. Le Théâtre de l'Entresort met l'accent sur la faiblesse des membres de l'Atelier Catalyse (« personnes en difficultés physique et mentale », « hommes et femmes handicapés », « démunis », « leurs propres défaillances ») dans la mesure où celle-ci est considérée comme une source de richesse théâtrale. Le handicap des comédien.ne.s de l'Oiseau-Mouche est minimisé au profit d'une mise en avant de leurs compétences, au service d'une comparaison implicite avec les comédien.ne.s valides dans la mesure où c'est leur posture de comédien.ne.s qu'il s'agit de légitimer. À l'inverse, le handicap des comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse est pleinement pris en compte car c'est un rapport particulier au théâtre et une spécificité d'acteur qui sont revendiqués par le Théâtre de l'Entresort. Si le terme « acteur » est mis entre parenthèses dans l'expression « la scène de théâtre devient pour eux (acteurs) », c'est bien parce que tout le fonctionnement du Théâtre de l'Entresort repose sur le postulat selon lequel les membres de l'Atelier Catalyse sont autant personnes en situation de handicap mental qu'acteurs et actrices. Ils sont précisément les deux à la fois. Cette divergence sur la façon d'appréhender les liens entre théâtre et handicap se retrouve dans la différence de fonctionnement des deux compagnies.

Contrairement aux comédien.ne.s de l'Oiseau-Mouche, celles et ceux de l'Atelier Catalyse travaillent presque exclusivement avec Madeleine Louarn[1127] et sont tou.te.s intégré.e.s à l'ensemble des créations. L'ESAT des Genêts d'Or met

[1127] Ils travaillent parfois avec le chorégraphe Bernardo Montet de la Cie Mawguerite, collaborateur artistique du Théâtre de l'Entresort. En 2012, il crée un duo avec Jean-Claude Pouliquen : *(des)Incarnats(s).* En 2014, il crée *En Chemin*, en collaboration avec le musicien Rodolphe Burger (autre collaborateur artistique de l'Entresort) et les comédien.ne.s de Catalyse.

sept de ses travailleurs et travailleuses à disposition du Théâtre de l'Entresort. Quand un des membres part à la retraire (ou meurt[1128]), il faut procéder à une nouvelle embauche. La direction des Genêts d'Or se charge de diffuser une offre d'emploi dans le réseau ESAT, à laquelle seules les personnes reconnues handicapées par la CDAPH peuvent répondre. Étant donné que Madeleine Louarn est le seul employeur des membres de l'Atelier Catalyse, c'est elle qui se charge du recrutement à proprement parler (avec Erwana Prigent, l'éducatrice spécialisée chargée de l'encadrement de l'Atelier).

> Ce n'est pas un petit entretien, une scène pendant une heure ou deux et puis après on passe à autre chose […] C'est plusieurs fois, et puis on va en retenir une dizaine, et puis après on va en retenir trois quatre, qui vont venir en stage et là pendant un mois deux mois trois mois, on va regarder[1129].

C'est ce qui s'est passé pour Sylvain Robic et Tristan Cantin, qui ont remplacé Yvon Prigent et Jacques Priser. Pour être engagés dans la troupe, ils ont dû passer par un processus de recrutement s'apparentant à une audition, à la suite de laquelle ils sont assurés de participer à l'ensemble des créations.

Le fait de travailler toujours avec les mêmes comédien.ne.s permet à Madeleine Louarn d'approfondir, d'une création à l'autre, le travail qu'elle mène avec elles et eux. À propos de Christian Lizet, elle expliquait ainsi :

> J'ai vu des trucs que je n'avais jamais vus chez Christian. Qui étaient là. C'est moi qui ne les avais pas vus. En tout cas je les ai interprétés différemment. La façon dont Christian va sur scène, qui est une énigme. Je n'ai jamais su comment diriger Christian. Et là, on a fait plein d'impros et je me suis dit que lui, vraiment, il [a] une conscience de ce qui se passe au plateau qui est très étrange. Parce que par exemple, on a travaillé sur imiter les passions, beaucoup. Imiter [ce] qu'il y [a] comme sentiment : la peur, la joie, l'amour, la colère etc. Et Tristan n'arrivait pas à [le] faire […] J'ai poussé le bouchon un peu, exprès, pour voir comment lui-même allait dans un travail de colère, de hurlements, de choses comme ça… Pour voir comment il pouvait aller jusque-là. […] Donc on finit l'impro, je lui dis : « voilà », je fais un petit commentaire. […] Et Christian va tout de suite sur le plateau et commence une autre improvisation. Et en fait il a fait comme le chaman, il a chassé les mauvaises odeurs, les mauvaises impressions, l'angoisse que ça avait produit chez lui de voir Tristan dans un truc qu'on voyait bien qu'il ne maitrisait pas et qui était quelque chose d'intérieur, assez dur sûrement. Et quand il y a des choses dures qui se passent sur le plateau, Christian – j'avais déjà remarqué mais j'avais jamais interprété ça comme ça – […] c'est vraiment Aristote quoi, il vient purger. C'est une purgation d'une passion et il vient dire « allez maintenant tout va bien, ce n'était qu'un rêve, on recommence la vie ». C'est Shakespearien quoi[1130].

[1128] Après le spectacle *L'Empereur de Chine*, Yvon Prigent est parti à la retraite tandis que Jacques Priser est décédé. Sylvain Robic et Tristan Cantin ont été engagés pour la création des *Oiseaux*. Dans *Tohu-bohu*, Claudine Cariou évoque le décès de son partenaire de jeu tandis que Tristan Cantin raconte comment s'est passé son recrutement au sein de l'Atelier Catalyse.

[1129] Joël Rolland, entretien du 2 décembre 2013, *op. cit*.

[1130] Madeleine Louarn, entretien du 2 décembre 2013, *op. cit*.

Il est intéressant de mettre cette citation en parallèle avec celle de Cédric Orain, à propos de son travail avec François Daujon. Il n'est pas anodin que Cédric Orain le définisse comme « un acteur immense » qui « est quand même très très en boucle et enfermé dans ses défauts » tandis que Madeleine Louarn parle de Christian Lizet en disant que « la façon dont [il] va sur scène […] est une énigme ». Si un.e comédien.ne a des défauts, le ou la metteur.e en scène est là pour les corriger. Tel a été le travail de Cédric Orain qui est « all[é] le chercher, all[é] le rappeler pour lui amener de la nuance, pour lui amener des respirations, pour lui amener d'autres rythmes ». Si un.e comédien.ne est « une énigme », le ou la metteur.e en scène est beaucoup plus démuni.e. Il ou elle ne peut pas le diriger comme il ou elle a l'habitude de diriger d'autres comédien.ne.s. Il ou elle doit modifier sa direction d'acteurs pour essayer d'en trouver une qui corresponde à ce.tte comédien.ne… sans être assuré.e d'y parvenir. Sans doute que Madeleine Louarn reconnaît n'avoir jamais su comment diriger Christian Lizet pour justifier le fait que finalement elle cherche moins à le diriger selon une idée qu'elle aurait du théâtre et de la mise en scène qu'elle ne tâche de comprendre le rapport qu'il entretient lui-même au théâtre, et pour le montrer au plateau. Puisque leur collaboration s'inscrit dans du long terme, Madeleine Louarn peut être influencée esthétiquement par ses acteurs et actrices.

Madeleine Louarn dit : « je choisis les textes parce que je les vois dedans, je les vois jouer ça ». Est-ce qu'elle voit quelque chose en chacun.e d'elles et eux qui va entraîner une distribution précise ou est-ce davantage la troupe comme ensemble qui la guide dans le choix d'une pièce ? Et que voit-elle en elles et en eux (individuellement ou collectivement) qui lui fait choisir ces textes-là ? Leur présence au plateau ? Leur mode de jeu ? Leur personnalité ? Leur handicap ? Si on pense aux *Oiseaux*[1131], pièce qui raconte l'histoire de deux personnages qui se mettent en marge d'une société dont ils ne partagent pas les valeurs, il parait évident que le handicap des comédien.ne.s faisait du moins partie des éléments qui ont guidé le choix de Madeleine Louarn. Elle semble avoir pris en compte leur spécificité (de comédien.ne en situation de handicap mental) pour trouver une pièce dans laquelle cette spécificité ait du sens.

En 2013, Madeleine Louarn décide d'ailleurs de monter un spectacle à ce sujet : *Tohu-bohu* est précisément une création qui retrace le parcours des comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse, depuis leur début au plateau avec elle :

> La pièce s'appelle *Tohu-bohu*. « Tohu-bohu » c'est un mot hébreu qui veut dire « le bruit de la terre au moment de la création ». Donc c'est un petit peu quelque chose qui est lié à la genèse, à la naissance du monde. Et on a voulu parler de ce moment particulier qui est le moment où on commence à faire la création en fait. Comment […] quand on fait du théâtre, il y a un moment où on part de quelque chose qui est assez sens dessus dessous, qui est en chaos en fait. […] Et ça tombe bien parce qu'avec les acteurs de Catalyse, ça … c'est une chose qu'on connaît bien. Les choses qui vont pas, qui vont

[1131] Créé en 2012 au CDDB – Théâtre de Lorient.

> pas forcément ensemble et tout ça. Et en fait ça fait très très longtemps qu'on travaille ensemble Claudine, Jean-Claude, Christian et Anne, ça fait presque 30 ans qu'on se connaît. Ça fait presque 30 ans qu'on fait du théâtre ensemble […] Et du coup on avait envie, enfin moi j'avais envie de raconter cette histoire. De raconter [ce que] c'est que de travailler ensemble et d'avoir construit une histoire de théâtre depuis si longtemps[1132].

Avec *Tohu-bohu,* Madeleine Louarn essaie de montrer de façon théâtrale, c'est-à-dire *via* un spectacle, le parcours des comédiens de l'Atelier Catalyse. Il s'agit de mettre en scène leur posture de comédien en situation de handicap mental. *Tohu-bohu* est donc un spectacle dramaturgiquement complexe car il raconte à la fois l'histoire des comédiens de Catalyse, et une autre histoire, pour ainsi dire plus universelle, celle de la quête du paradis. Comme le *Songe d'une Nuit d'Eté*, dont Madeleine Louarn a d'ailleurs monté une version[1133], *Tohu-bohu* montre les comédiens de Catalyse en train de jouer une pièce qui raconte leur parcours.

Cette visibilité du handicap au plateau a suscité des réactions violentes, notamment de la part des médias :

> Je regrette d'émettre un coup de griffe au sujet du travail de Madeleine Louarn. Sa scénographie est magnifique grâce à une belle collaboration d'équipe. Même si de toute évidence, il y a du plaisir sur le plateau, je me suis tout de même demandé dans quelle mesure les comédiens étaient propriétaires eux-mêmes de ce qu'ils disaient. On ne voit que le handicap. C'est une limite qui a été franchie par excès d'ambition me semble-t-il[1134].

Les propos de Joëlle Gayot relaient l'opinion d'un grand nombre de spectateurs et spectatrices confronté.e.s à des spectacles joués par des comédien.ne.s en situation de handicap mental pour qui la visibilité du handicap des comédien.ne.s a tendance à annihiler la valeur artistique de la proposition et à faire peser le soupçon d'une manipulation de la part du ou de la metteur.e en scène valide[1135]. La stratégie de légitimation artistique de l'Oiseau-Mouche, qui consiste à mettre l'accent non sur les faiblesses mais sur les compétences des

---

[1132] Propos tenus par Madeleine Louarn lors de la répétition publique du 25 septembre 2014 au CDDB de Lorient.

[1133] *Le Jeu du Songe*, adaptation de Françoise Morvan et André Markowicz, création 1999 qui réunit pour la première fois les acteurs considérés comme étant en situation de handicap mental de l'Atelier Catalyse et des acteurs dits valide de l'Entresort.

[1134] Joëlle Gayot, émission « La Dispute » (France Culture) du 03/12/2012. Nous soulignons.

[1135] Mentionnons ici un extrait de la dépêche de l'Agence Française de Presse du 19 juillet 2002, consacrée aux trois premiers spectacles que Pippo Delbono présente en France : « Il est difficile de rester indifférent aux efforts de ces interprètes pathétiques aux corps abîmés qui, pendant une bonne heure, s'efforcent de donner vie à une pantomime. Sans doute y a-t-il de la générosité dans la démarche de Pippo Delbono qui offre une possibilité de s'exprimer à ces hommes et ces femmes laissés sur le bord de la route. Mais ce théâtre maladroit à la limite du patronage a-t-il sa place dans un festival d'art qui, par ailleurs, affiche dans le domaine du spectacle des créations sophistiquées, aux recherches davantage d'ordre esthétique ? » (Cité par Bruno Tackels, *op. cit.*, p. 48).

comédien.ne.s et à revendiquer le fait qu'ils travaillent avec un « panel d'artistes reconnus par le secteur culturel » joue en partie le jeu de celles et ceux qui pensent que le handicap est un frein à la création. L'Oiseau-Mouche, dont la troupe fonctionne selon des modalités proches de celles de la Comédie-Française cherche à aller sur le même terrain que les valides. En 2013, la compagnie est conventionnée par le Ministère de la Culture et de la Communication avec la DRAC Nord-Pas de Calais, le Conseil Régional du Nord-Pas de Calais et la Ville de Roubaix. L'organisation de l'Atelier Catalyse apparaît au contraire comme une tentative d'inverser la donne. Les comédien.ne.s travaillent exclusivement avec Madeleine Louarn[1136], ancienne éducatrice spécialisée des Genêts d'Or, qui a dû gagner sa légitimité artistique en même temps qu'eux[1137]. Ayant commencé le théâtre avec eux, elle a construit toute son esthétique autour de leurs particularités, une esthétique fondée sur la vulnérabilité, la fragilité, l'accident[1138]… Le handicap des comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse est au cœur, et non à la marge, de sa réflexion et de sa pratique. En 2008, puis en 2012, *Alice ou le monde des merveilles* et *Les Oiseaux* ont été programmés au Festival d'Automne, tandis que *Ludwig, un roi sur la lune* a été programmé lors de la dernière édition du Festival d'Avignon.

La démarche de la Compagnie de l'Oiseau-Mouche est de montrer que les comédien.ne.s en situation de handicap mental sont des comédien.ne.s comme les autres, capables de collaborer avec n'importe quel.le metteur.e en scène alors que le travail de Madeleine Louarn avec les comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse, qui dure depuis plus de trente ans, témoigne de l'idée selon laquelle la posture de comédien.ne en situation de handicap mental permet de repenser la façon de faire du théâtre et lui a permis de trouver *sa* façon de faire du théâtre. Le nom même d'« Atelier Catalyse » est révélateur de cette démarche. « Atelier » plutôt que « Compagnie » (comme l'Oiseau-Mouche) ou Theater (comme HORA) puisque tout.e.s les comédien.ne.s qui travaillent avec Madeleine Louarn sont rattaché.e.s

---

[1136] Ce qui n'empêche pas certaines collaborations artistiques, notamment avec le chorégraphe Bernado Montet et le musicien Rodolphe Burger (*En chemin* en 2014, *Ludwig, un roi sur la lune* en 2016) et le dramaturge Frédéric Vossier (*Les Oiseaux* en 2012, *Ludwig, un roi sur la lune* en 2016).

[1137] Notons que, au cours de l'entretien que nous avons mené avec elle, Madeleine Louarn n'a jamais explicitement évoqué l'idée selon laquelle le fait qu'elle soit une femme ait pu jouer un rôle dans la difficulté qu'elle a eue à acquérir une reconnaissance artistique de la part de ses pairs. Elle a majoritairement mis en avant son origine socio-culturelle comme facteur explicatif. (« Je ne me suis pas sentie légitime du tout. Mais, c'est normal, je viens de Morlaix, on travaille avec des handicapés. [Je n'ai] aucune formation […] ni théâtrale ni scolaire. Moi j'ai un diplôme d'éduc' spé. »). À propos de sa nomination au Syndéac, dont elle est la première femme à prendre la direction, elle explique qu'elle « ne [s]e sen[t] toujours pas légitime dans [s]a place de présidente […] Et à chaque fois [elle] [s]e di[t] « ola, ils vont me critiquer parce que je ne fais pas assez bien ci, parce que je ne fais pas assez bien ça », avant de noter : « Je suis tout le temps en train de me surveiller. […] Peut-être que les autres présidents se sont [pas]posé ces questions. » (entretien du 5 décembre 2013, *op. cit.*).

[1138] Nous reviendrons sur cette esthétique particulière dans le chapitre consacré à l'analyse des spectacles interprétés par l'Atelier Catalyse.

à l'ESAT des Genêts d'Or. L'Atelier Catalyse est un atelier de travail protégé, encadré par un travailleur social nommé moniteur d'Atelier[1139] au même titre, par exemple, que l'atelier espaces verts. Quant à la « catalyse », elle désigne la « modification de la vitesse d'une réaction chimique sous l'influence d'une substance capable, par sa seule présence, de déclencher cette réaction sans subir elle-même d'altercation finale[1140] ». Ce terme est manifestement plus scientifique que « Oiseau-Mouche » ou « HORA », et fait même signe vers le médical. Il est néanmoins possible d'en faire une lecture poétique : le handicap serait le catalyseur qui permettrait de diminuer la durée d'une transformation théâtrale. Madeleine Louarn serait peut-être arrivée à un même renouvellement de son esthétique et de ses modes de représentation théâtrale avec des comédien.ne.s valides, mais cela aurait sans doute pris plus de temps. Il est par ailleurs intéressant de noter que c'est paradoxalement pour désigner sa propre structure théâtrale – qui emploie tantôt les comédien.ne.s en situation de handicap mental de l'Atelier Catalyse, tantôt des comédien.ne.s dit.e.s valides appartenant à diverse compagnies[1141] – que Madeleine Louarn choisit le terme d'Entresort, suggérant ainsi que la problématique de l'exhibition n'est pas spécifiquement liée à la question du handicap mais est inhérente au métier d'acteur.

3.1.5. Le Theater HORA : *Disabled Theater* comme étape majeure dans un long processus de légitimation artistique

Inspiré par un spectacle joué au *Theaterhaus Gessnerallee* de Zurich par la troupe de théâtre inclusive « *Theater Thikwa* » basée à Berlin, en 1993 le metteur en scène et formateur Michael Elber a uni ses forces à celles de la travailleuse sociale Gerda Fochs pour fonder le Theater HORA, une association dont le but était de « proposer un environnement théâtral professionnel pour de talentueux acteurs ayant des difficultés d'apprentissages ». HORA était donc l'une des dernières « compagnies de théâtre inclusive » d'une génération pionnière, ayant pour but de faire du théâtre avec des personnes ayant des troubles de l'apprentissage, essentiellement pour des raisons

[1139] C'est majoritairement l'éducatrice spécialisée Erwana Prigent qui est en charge de l'accompagnement médico-social des membres de l'Atelier Catalyse (elle gère notamment les transports entre le foyer de vie (à Morlaix) ou les lieux d'hébergement (en tournée) et les lieux de répétition et/ou de représentation ainsi que le traitement médical qui doit être régulièrement ou ponctuellement pris par certain.e.s comédien.ne.s) .

[1140] Définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (http://www.cnrtl.fr/definition/catalyse).

[1141] La distribution du spectacle *En délicatesse*, créé en mai 2009 au CDBB – Théâtre de Lorient, mis en scène par Madeleine Louarn et produit par le Théâtre de l'Entresort, ne comporte que des comédien.ne.s dit valides (Léonard Morestin, Sylvian Bruchon, Sandor Morestin, Sébastien Eveno, Nathalie Chasle, Stéphanie Farison, Lucie Chasle, Émeline Frémont, Chloé Dabert, Lucas Neveux et Loïc Le Roux).

artistiques et pour apporter une contribution aux arts de la scène ordinaire, plutôt que comme le fruit d'une politique du handicap ou d'une thérapie (occupationnelle)[1142].

Comme pour celles de l'Oiseau-Mouche et de l'Atelier Catalyse, la description de la genèse du Theater HORA sur le site de la compagnie pose d'emblée l'enjeu de la légitimité artistique de la production de personnes en situation de handicap mental. Le théâtre est l'activité professionnelle d'acteurs talentueux qui pourront apporter leur pierre à l'édifice du renouvellement des arts de la scène. Les membres du Theater HORA se produisent dans des pièces de théâtres considérées comme des classiques[1143], dans des adaptations de romans[1144], de nouvelles[1145] ou de films[1146] mais aussi dans des pièces radiophoniques[1147], dans des spectacles de danse[1148] et de musique[1149] et dans propositions moins conventionnelles comme des défilés de mode[1150], des installations-performances[1151], des vidéos-performances[1152], des spectacles fondés sur le principe d'une « improvisation à partir de zéro[1153] ». Ils et elles se produisent parfois dans des lieux atypiques[1154], et régulièrement avec des comédien.ne.s d'autres compagnies, valides ou en situation de handicap. Michael Elber refuse clairement de cantonner les spectacles du Theater HORA à une seule esthétique. Sa recherche vise non seulement à « utiliser les particularités de

---

[1142] http://www.hora.ch/2013/index.php?s=2&l1=546&l2=504 [en ligne, dernière consultation le 21 janvier 2018]. Notre traduction de l'intégralité de l'historique de la constitution du Theater HORA est disponible en annexe.

[1143] 1999 : *All the World Is a Stage*, une adaptation d'un classique shakespearien ; 2008 : *Faust 1* ; 2011 : *Faust 2*.

[1144] 1993 : *Aber Zeit ist Leben. Und das Leben wohnt im Herzen*, adaptation de *Momo*, roman fantastique de Michael Ende.

[1145] 1997 : *Lennie und George*, adapté de la nouvelle *Des souris et des hommes* de John Steinbeck.

[1146] 1995 : *An-Sehen oder gsehsch mi ?*, adaptation libre des *Lumières de la Ville* de Charlie Chaplin, 2004 : *Il sogno della vita*, d'après *La strada* de Federico Fellini

[1147] 2009 : *Höhra – Andromeda Tapes*, pièce radiophonique.

[1148] 1999 : *Wir sind solcher Zeugs wie der zu träumen*, spectacle de Butô.

[1149] 2000 : *Up and Down*, comédie musicale en duo librement inspiré des *Chaises* de Ionesco, 2005 : *Amanzi! Grosse Tiere und kleine Tiere*, conte de fée africain avec les musiciens en situation de handicap physique de la compagnie Zimbabwe ; 2009 : *Quasimodo Geniti* avec la chorale de jeunes VoiceSteps. Créé en 2010 en parallèle de la troupe de théâtre le « HORA' BAND », a sorti deux Cds : *So schön wie nie* en 2008 et *Raumschiff HORA* en 2010

[1150] 1998 : défilé de mode *Drehum: La Mode folie* avec des mannequins professionnels en situation de handicap ou pas, qui présentent quarante tenues créées par des designers de mode ayant des troubles d'apprentissage, sous la direction de l'artiste et sculpteur allemand Ursula Sax.

[1151] 1996 : *Ich ohne Wir aus der Ohnemichwelt*, installation performance fondée sur des textes de Birger Sellin et de motifs d'*En attendant Godot* de Beckett.

[1152] 2011 : *The Democratic Set*, performance vidéo réalisée avec la compagnie australienne « the Back to Back Theatre ».

[1153] 2000 : *Die Lust am Scheitern* que Michael Elber décrit comme son « projet favori absolu et l'essence de notre travail ». 2008 : *Das Lächeln aus Versehen* monté avec KROOG, un groupe « inclusif » russe.

[1154] 2005 : *Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind*, joué en plein air (avec des masques) ; 2011 : *Das Schiff der Träume*, joué sur un bateau de plaisance sur le lac de Zurich avec plus de quarante performeurs invités venus du monde entier.

ces acteurs pour les productions de théâtre conventionnelles, reproduisant d'une certaine manière les idéaux normatifs, mais aussi à les mettre en scène de façon à créer de nouvelles formes d'expression artistique et de nouvelles manières d'entrer en contact les uns avec les autres[1155]. »

Au fil des années, le travail du Theater HORA est de plus en plus reconnu. Alors qu'à sa création en 1993 la troupe de théâtre était exclusivement composée de femmes[1156] en situation de handicap mental que Michael Elber avait rencontrées lors d'un cours donné à la maison « Am Schanzacker » à Zurich, deux ans plus tard le spectacle *An-Sehen oder gsehsch mi?* est produit en dehors de toute institution médico-sanitaire. En 1997 le Theater HORA reçoit sa première subvention publique pour *Lennie und George*[1157], première production à être invitée à l'étranger en 2000. À cette phase pionnière des années 1993- 2002 succède une phase classique sur la période 2002-2011[1158]. En 2002, le Theater HORA devient membre de la fondation Stiftung Züriwerk, ce qui permet à l'ensemble du personnel (administratif et artistique) de recevoir un salaire mensuel pour leur travail, selon des modalités qui restent cependant davantage axées sur la réalité des ateliers pour personnes en situation de handicap plutôt que sur celles d'une compagnie de théâtre professionnelle. Si la diffusion de leurs productions – et en particulier du spectacle *Die Lust am Scheitern* – devient plus importante au niveau national et international (Allemagne, en France, en Autriche et en Russie), celle-ci se fait principalement dans des festivals de théâtre « inclusif ». En avril 2008, c'est dans la catégorie « acteur en situation de handicap » que Marcel Trinkler, reçoit un « *GoldenHans theatre award* » pour sa performance dans *Die Lust am Scheitern* au Thalia Theater d'Hambourg.

Disabled Theater, mis en scène par le chorégraphe français Jérôme Bel, change le statut du Theater HORA sur la scène nationale et internationale. Créé en 2012 et coproduit par le *Kassel documenta*, le *Essen Ruhrtriennale,*, le Festival d'Avignon, le Festival d'Automne à Paris et le *HAU Hebbel am Ufer* de Berlin, ce spectacle a par la suite été présenté dans les plus grands festivals d'Art contemporain à travers le monde, comme le Festival Mittenmang à Brême (Allemagne), le Xing Festival à Bologne (Italie), l'Independant Singapore Arts Festival à Singapour, le Fórum Internacional de Dança à Belo Horizonte (Brésil)

[1155] http://www.hora.ch/2013/index.php?s=2&l1=546&l2=504 (notre traduction).

[1156] Le site du Theater HORA ne le précise pas, mais la composition exclusivement féminine de la troupe de l'époque est vraisemblablement liée au fait que ses membres étaient alors recrutées au sein d'une institution médico-sanitaire réservée aux femmes.

[1157] « La subvention est probablement en partie liée au fait que pour cette production la compagnie a également engagé un acteur professionnel non-handicapé » (ce qui rappelle *Saint Triphyne et le Roi Arthur* ou *Le Jeu du Songe* de Madeleine Louarn) « et a impliqué Nicole Tondeur, co-metteur en scène issu du théâtre indépendant » (démarche de légitimation qui sera comme renouvelée et poussée à son paroxysme dans le cadre de la collaboration avec Jérôme Bel).
http://www.hora.ch/2013/index.php?s=2&l1=546&l2=504 (notre traduction).

[1158] Selon le découpage temporel et la dénomination adoptés par le Theater HORA sur son site internet.

ou encore le Macau Arts Festival à Macao (Chine)[1159]. En 2013, il a été sélectionné par le *Theatertreffen* de Berlin comme l'un des douze spectacles de théâtre les plus marquants de l'année dans le monde germanophone, et l'actrice Julia Häusermann a reçu le *Alfred Kerr Acting Prize* pour son rôle dans la production. Au-delà de cette reconnaissance artistique qui engendre une couverture médiatique sans précédent de la troupe – qui n'est désormais plus associée au « théâtre inclusif », le succès de *Disabled Theater* entraîne une entrée d'argent non négligeable. Les revenus des tournées et le don de 10 000 francs suisses accordé en décembre 2012 par la commission théâtre de la ville de Zurich en reconnaissance du travail accompli avec ce projet permettent d'engager une directrice de production en charge de l'organisation des tournées. Aux niveaux de la diffusion comme de la production, le Theater HORA est désormais structuré comme une compagnie de théâtre professionnelle à part entière.

> Aucune production antérieure d'HORA n'avait été aussi « simple » que *Disabled Theater*, qui ne consiste en rien d'autre que des demandes de jeu simples (les acteurs doivent par exemple se présenter et faire un solo de danse sur une musique qu'ils ont eux-mêmes choisie) ; la troupe choisit ses propres costumes et musique, et l'agencement du plateau est réduit à une console, des chaises ordinaires, des bouteilles d'eau et un éclairage puissant et uniforme[1160].

Contrairement à la plaquette du Festival d'Avignon, qui présente *Disabled Theater* comme un spectacle mettant en scène « les acteurs du Theater HORA […] pour la plupart atteints du syndrome de Down, plus couramment appelé « trisomie 21 » qui « sur le plateau nu, […] n'interprètent rien d'autre qu'eux-mêmes[1161] », la description de « la pièce conceptuelle *Disabled Theater* » qui figure dans le résumé de son histoire publié par le Theater HORA sur son site omet de préciser qu'il s'agit là du premier (et du seul) spectacle de la troupe à prendre frontalement pour sujet le handicap des comédiens. Pour se présenter, les acteurs et actrice commencent ainsi par donner leur nom, leur âge et leur profession, avant de nommer leur handicap.

C'est donc quand les comédien.ne.s du Theater HORA jouent leur propre rôle de « handicapés » qu'ils bénéficient de la plus grande reconnaissance artistique et que leur spectacle sort du réseau de diffusion des productions « inclusives ». Est-ce lié à un effet choc ? à une mode ? La résolution de ce qui peut apparaître comme un paradoxe tient dans le fait que ce spectacle est mis en scène par un artiste ayant acquis une forte notoriété sur la scène contemporaine, dont a largement bénéficié le Theater HORA. La courte durée de vie du festival internatinal OKKUPATION! visant à « occuper » les bastions de la haute culture à Zurich (Schauspielhaus, Gessnerallee, Tanzhaus, Rote Fabrik, etc.) avec de l'art

---

[1159] L'historique des tournées de *Disabled Theater* est disponible sur le site de Jérôme Bel : http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=15&ctid=7 [en ligne, dernière consultation le 21 janvier 2018].
[1160] http://www.hora.ch/2013/index.php?s=2&l1=546&l2=504 (notre traduction).
[1161] Programme de la 66e édition du Festival d'Avignon, p. 48.

réputé « outsider » est à cet égard significative. Lancé en 2007 par le théâtre HORA sous une forme biennale, il a été suspendu en 2013 : suite au succès de *Disabled Theater* « les lieux se sont tellement ouverts à HORA que la compagnie n'a plus eu besoin de les occuper[1162] », selon la formulation employée sur le site de la compagnie.

Compte tenu de la complexité du spectacle, nous consacrons un chapitre entier – le suivant – à analyser comment Jérôme Bel a construit une proposition scénique s'inscrivant dans le courant de la performance, et donc répondant aux attentes du monde de l'art contemporain et aux critères de programmation des festivals de théâtre.

3.1.6. Conclusion

Montrer ou ne pas montrer le handicap des comédien.ne.s pour que leurs spectacles puissent être diffusés dans les mêmes lieux que ceux interprétés par des acteurs ou des actrices valides est une question insuffisante. Pour comprendre le processus de légitimation artistique des propositions scéniques interprétées par des comédien.ne.s en situation de handicap mental, il est nécessaire de se demander par qui et comment le handicap est montré. Par quelqu'un.e qui vient du milieu médico-social, qui forge son esthétique théâtrale en travaillant avec des comédien.ne.s en situation de handicap mental et qui construit sa carrière artistique en même temps qu'elles et eux ? Par quelqu'un.e dont le parcours artistique a été validé par l'institution, qui sait comment présenter ses projets afin qu'ils soient soutenus et diffusés par et dans des réseaux influents ?

De la même manière, le soupçon de manipulation qui pèse systématiquement sur les metteur.e.s en scène valides présentant des spectacles interprétés par des comédien.ne.s en situation de handicap mental recouvre des enjeux moraux, voire éthiques, mais aussi politiques, artistique et esthétiques. Se demander si les comédien.ne.s de l'Oiseau-Mouche, de l'Atelier Catalyse ou du Theater HORA sont manipulé.e.s par les metteur.e.s en scène avec qui ils et elles travaillent revient à considérer qu'ils et elles n'ont aucune (ou très peu) conscience des propos qu'ils tiennent, des gestes qu'ils et elles font et des effets qu'ils et elles produisent. Les metteur.e.s en scène pourraient alors se servir d'elles et eux comme bon leur semblerait. Dire que ces comédien.ne.s sont manipulé.e.s, c'est affirmer qu'ils et elles ne sont pas pleinement auteur.e.s du spectacle dans lequel ils et elles jouent mais que leur part d'auctorialité est comme confisquée par le ou la metteur.e en scène, à leurs dépens. Pleine de bonnes intentions – ne s'agit-il pas de protéger des personnes fragiles de metteur.e.s en scène peu

[1162] http://www.hora.ch/2013/index.php?s=2&l1=546&l2=504 (notre traduction).

scrupuleux et scrupuleuses ? – cette accusation repose néanmoins sur un important présupposé à l'encontre des personnes en situation de handicap mental et met en évidence le fait que la question de l'auctorialité est intimement liée à celle de la légitimité. Puisque les comédien.ne.s en situation de handicap mental n'auraient pas conscience de produire une œuvre d'art, l'auctorialité ne pourrait qu'être endossée par le ou la metteur.e en scène valide, seul.e en mesure de conférer (ou non) une légitimité artistique au spectacle.

Se poser la question de savoir si les comédien.ne.s en situation de handicap mental sont auteur.e.s des spectacles dans lesquels ils et lles jouent nous renvoie à celle de savoir si les comédien.ne.s « valides » sont davantage auteur.e.s des spectacles dans lesquels ils et elles jouent. Tout.e metteur.e en scène qui signe un spectacle ne se « sert »-il pas de ses comédien.ne.s pour dire quelque chose ? Le travail avec des comédien.ne.s en situation de handicap mental radicalise la dissymétrie de la relation entre un.e metteur.e en scène et un.e comédien.ne, le premier ayant un grand pouvoir d'intervention sur le deuxième. Cette dissymétrie n'est pourtant pas forcément à l'origine d'un rapport de domination, comme l'idée de « manipulation » le laisse sous-entendre. La relation entre un.e metteur.e en scène valide et des comédien.ne.s en situation de handicap mental ne fait que radicaliser des questions qui se posent dans le monde du théâtre en général. Si le fonctionnement de la Compagnie de l'Oiseau-Mouche s'apparente à celui de la troupe de la Comédie-Française, l'organisation de l'Atelier Catalyse peut quant à elle être rapprochée de celle de la Compagnie Louis Brouillard, de la Compagnie Air de Lune ou, en danse, de la Compagnie Maguy Marin, en ce que la fidélité qui existe entre Joël Pommerat, Jean Bellorini ou Maguy Marin et leurs interprètes est comparable à celle que Madeleine Louarn entretient avec les sien.ne.s[1163].

Le cas de la mise en avant ou de l'effacement du handicap des comédien.ne.s au plateau ne questionne pas seulement notre rapport au handicap, mais également notre rapport à l'art.

> Depuis plusieurs mois, le Mad ne souhaite plus utiliser l'appellation « art différencié » car chaque artiste, qu'il soit handicapé ou non, est l'auteur de son propre univers, de sa propre singularité et différence […] Bref, nous parlons tout simplement d'art et d'artiste. Et nous proposons de regarder leurs œuvres[1164].

Ces propos reposent sur le présupposé selon lequel l'art est du côté de la singularité. C'est parce que la singularité est une valeur fondamentale dans l'art contemporain qu'il a pu être envisagé que l'art des personnes en situation de handicap mental entre au musée. On pourrait presque dire que le handicap n'a pas vraiment été effacé, mais qu'il a simplement été nommé de façon plus

[1163] Les effets esthétiques produits par cette fidélité seront analysés dans le troisième chapitre de cette partie.
[1164] Catalogue de présentation de l'exposition *In-Out*, cité par Delphine Dori, *op. cit.*, p. 283.

recevable pour le monde de l'art contemporain. Dans *Ce que l'art fait à la sociologie,* Nathalie Heinich écrit :

> l'univers des valeurs propres à la création artistique est devenu à l'époque moderne, au courant du XIXe siècle, le lieu par excellence du « régime de la singularité », si l'on veut bien entendre par là un système de valorisation basé sur une éthique de la rareté, qui tend à privilégier le sujet, le particulier, l'individuel, le personnel, le privé : il s'oppose diamétralement au « régime de la communauté », basé sur une esthétique de la conformité, qui tend à privilégier le social, le général, le collectif, l'impersonnel, le public[1165].

Le régime de la singularité représente la grille de lecture fréquemment utilisée pour légitimer les créateurs et créatrices en situation de handicap mental : la reconnaissance de la qualité d'artiste passe aujourd'hui par une reconnaissance de l'originalité, de l'individualité. De prime abord, cette affirmation ne semble pas aisément déclinable au champ du théâtre contemporain, marqué par l'émergence de nombreux collectifs – à moins de considérer le collectif comme une sorte d'individualité à plusieurs alors qu'une troupe serait davantage du côté de la communauté[1166]. La question à se poser – et à laquelle les chapitres suivants tenteront d'apporter des éléments de réponse – serait alors : quelle valeur fondamentale, dans le théâtre contemporain, a contribué à rendre plus acceptable la différence des spectacles joués par des comédien.ne.s en situation de handicap mental ? Serait-ce lié, par exemple, à la crise du texto–centrisme et à la scène postdramatique, à la mise en avant de la performance, au retour au théâtre « social », à la critique de l'exclusion et du conformisme ?

L'extrait du catalogue de l'exposition *In-Out* nous invite également à nous demander s'il est possible de faire totalement abstraction du contexte dans lequel la création a été produite pour parler de la création. Considérer l'expression artistique comme le produit d'une subjectivité fondamentalement individuelle signifie en creux qu'un artiste ne peut pas être « assisté ». Ce postulat est particulièrement problématique dans le cas d'ateliers menés avec des personnes en situation de handicap mental, dans le champ des arts plastiques comme dans celui de l'art dramatique. En effet, les ateliers du Créahm sont animés par des « artistes-animateurs[1167] » dont la présence consiste à « déceler chez une personne handicapée mentale le mode d'expression qui lui est propre et à fournir l'aide nécessaire afin qu'il puisse développer sa subjectivité tout en l'aidant à un niveau

---

[1165] Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie,* Paris, Minuit, 1998, p. 11, cité par Delophine Dori, *op. cit.,* p. 295.

[1166] La troupe serait un regroupement moins formel qu'une Compagnie, qui serait davantage institutionnalisée. Nous renvoyons les lecteurs désireux d'en savoir plus sur cette question au numéro 19 de la revue Théâtre(s) en Bretagne, précisément intitulé Du collectif, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004. Il y trouvera des articles de Marco Consolini, de Bernard Faivre, de Sophie Lucet, de Georges Gagneré, de Béatrice Picon-Vallin, de Pierre Maillet, Elise Vignier et Valérie Schxarcz, de Clyde Chabot, de Marie-Madeleine Mervant-Roux et de Marine Bachelot, ainsi que des entretiens avec Loïc Touzé, Roger Le Roux et Jean-Pierre Vincent.

[1167] Et non pas des thérapeutes ou des art-thérapeutes.

psychologique, artistique ou pédagogique[1168] », tandis que les comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse et celles et ceux de l'Oiseau-Mouche sont encadré.e.s par un éducateur ou une éducatrice spécialisé.e et un.e metteur.e en scène. Mais que font les écoles d'art(s) – plastiques ou dramatique – pour l'artiste standard sinon l'assister pour le « conformer » ou l'aider à « se trouver » ? De la même manière que le Créahm cherche à éviter un « effet d'atelier », la direction de l'Oiseau-Mouche cherche à éluder une « esthétique Oiseau-Mouche » et fait appel à des metteur.e.s en scène différent.e.s pour chaque projet. Mais est-ce que cela fait pour autant des comédien.ne.s les créateurs et créactrices du spectacle ? On peut même se demander si, du coup, ils et elles ne sont pas instrumentalisé.e.s par l'esthétique du ou de la metteur.e en scène qui les emploie – ce qui pose la question plus générale de la place créative des comédien.ne.s dans le théâtre contemporain. Les comédien.ne.s en situation de handicap mental sont-ils/elles uniquement les interprètes d'une vision de metteur.e en scène ou sont-ils/elles les interprètes d'une œuvre qu'ils/elles coconstruisent avec le ou la metteure en scène (et le public) ?

[1168] Luc Boulangé, « CREAMH, sa création, ses objets, son fonctionnement » dans *Art et handicap mental*, Liège, éditions Créahm ASBL, 1987, cité par Delphine Dori, *op. cit.*, p. 288.

3.2. HANDICAP MENTAL ET THEATRE POSTDRAMATIQUE : *DISABLED THEATER*

3.2.1. Introduction

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, *Disabled Theater*, fruit d'une collaboration entre le chorégraphe français Jérôme Bel et la compagnie suisse-allemande Theater HORA, a été présenté dans de nombreux festivals d'Art et de théâtre contemporain à travers le monde et a été récompensé par plusieurs prix. La valeur artistique du spectacle et le talent de ses interprètes ont donc été entièrement validés par l'institution.

En confrontant les discours tenus par Jérôme Bel sur le spectacle, au spectacle lui-même et aux dires des comédien.ne.s, ce chapitre s'attache à repérer la vision de l'acteur et le paradigme esthétique qui sous-tendent cette proposition artistique. Il est composé de quatre parties. La première analyse la vision médicale du handicap que *Disabled Theater* met en scène, tandis que les deux suivantes analysent comment cette représentation du handicap alimente le mythe d'une liberté totale des comédien.ne.s au plateau, lui-même mis au service d'une conception « performative » du théâtre[1169]. La dernière partie s'attache à montrer que « performatif » n'est pas nécessairement synonyme de « démocratique » et que si une relation de pouvoir s'instaure nécessairement entre un.e metteur.e en scène et ses comédien.ne.s, cette relation prend une autre dimension quand les acteurs et actrices sont en situation de handicap mental.

3.2.2. Une vision médicale du handicap

Dans les documents de communication du spectacle – comme les programmes de salle ou les interviews – Jérôme Bel définit toujours les membres du Theater HORA comme des « acteurs handicapés mentaux[1170] » ou des

[1169] Dans un chapitre significativement intitulé « Pour une poétique de la performativité : le théâtre performatif », Josette Féral explique ainsi que « […] s'il est un art qui a bénéficié des acquis de la performance, c'est bien le théâtre puisqu'il a adopté certains des éléments fondateurs qui ont bouleversé le genre (acteur devenu performeur, événementialité d'une action scénique au détriment de la représentation ou d'un jeu d'illusion, spectacle centré sur l'image et l'action et non plus sur le texte, appel à une réceptivité du spectateur de nature essentiellement spéculaire ou à des modes de perception propres aux technologies…) » (Josette Féral, *Théorie et pratique du théâtre*, Montpellier, L'Entretemps Éditions, 2011, p. 109). On retrouve ici les caractéristiques essentielles de ce qu'Hans-Thies Lehmann nomme le « théâtre postdramatique ».

[1170] « Les acteurs handicapés mentaux ne fonctionnent pas comme les autres acteurs, dits normaux » (propos recueillis par Gilles Amalvi, programme des éditions 2012 et 2013 du Festival d'Automne à Paris).

« acteurs avec un handicap mental[1171] ». Il n'emploie jamais l'expression « en situation de handicap mental », alors même qu'elle est la seule mentionnée dans la description du Theater HORA[1172]. Ce qui pourrait passer pour une maladresse chez d'autres peut être interprété comme une sorte de stratégie dramaturgique de la part de Jérôme Bel. Lecteur de Foucault, Deleuze, Barthes et Butler[1173]… il n'ignore pas le rôle du langage dans la représentation des personnes désignées. En employant un vocabulaire lié au modèle médical du handicap – qui met l'accent sur l'atteinte physiologique – et non pas à son modèle social – qui insiste sur le traitement réservé par la société aux personnes qui fonctionnent différemment de la norme[1174] –, Jérôme Bel semble faire du handicap une donnée intrinsèque de la personne plutôt que le résultat d'une interaction entre l'individu et la société. En le réduisant à la déficience[1175], Jérôme Bel a tendance à « essentialiser » le handicap mental de ses comédien.ne.s.

Cette vision médicale du handicap, que Jérôme Bel infuse dès le paratexte du spectacle, se retrouve en son cœur. *Disabled Theater* se présente en effet comme une série de sept consignes énoncées au micro par une traductrice et accomplies au plateau par les comédien.ne.s :

> Jérôme a demandé aux acteurs d'entrer en scène un par un et de faire face au public pendant une minute. / Ensuite Jérôme a demandé aux acteurs de se présenter en donnant leur nom, leur âge et leur profession / Ensuite Jérôme a demandé aux acteurs de nommer leur handicap / Après ça, Jérôme a demandé aux acteurs de préparer un solo, les acteurs pouvaient choisir leur propre musique et réaliser leur propre chorégraphie ; Jérôme en a choisi sept d'entre eux. / Jérôme a demandé aux acteurs de

---

[1171] « Comment le théâtre est modifié quand il est pratiqué par des acteurs avec un handicap mental, et qu' est-ce que le théâtre produit sur les acteurs avec handicap mental. » (présentation du spectacle sur le site de Jérôme Bel : http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=15&ctid=1, en ligne, dernière consultation le 21 janvier 2018).

[1172] Dans le programme du Festival d'Automne à Paris, si l'interview et la présentation de Jérôme Bel ne varient pas entre 2012 et 2013, la présentation du Theater HORA, elle, varie. En 2013, celle-ci est plus longue qu'en 2012 et la seule occurrence de l'adjectif « handicapés » a disparu, au profit de l'expression « en situation de handicap ». La phrase « HORA souhaite créer un espace dans lequel les comédiens et comédiennes handicapés puissent développer leur talents artistiques (théâtre, musique, arts plastiques et création de costumes) à un niveau professionnel » a été remplacée par « en effet, la compagnie propose aux personnes en situation de handicap, depuis 2009, une formation de théâtre reconnue par l'État ».

[1173] « Je ne peux pas lire toute la journée Judith Butler, je peux aussi regarder *Sex & the city* ! » (Jérôme Bel – Boris Charmatz, *Emails 2009-2010*, Paris, Les presses du réel, 2013, p. 115). « Je me rappelle avoir été totalement libéré par Deleuze disant qu'il adorait regarder Benny Hill à la télévision et qu'il aimait beaucoup Claude François. » (*ibid.*, p. 116), « J'aurais dû mettre un extrait de *L'Histoire de la sexualité* de Foucault dans Jérôme Bel, puisque ce livre a été déterminant pour cette pièce. J'aurais dû "amener" Roland Barthes sur scène, comme je le voulais au début du travail pour *Le dernier spectacle*. »(*ibid.*,p. 120-121).

[1174] Voir l'introduction générale de ce travail.

[1175] Alors que, rappelons-le, le handicap est désormais défini comme une interaction entre une personne spécifique (qui peut effectivement être atteinte d'une déficience) et un environnement particulier.

dire ce qu'ils pensaient de la pièce / Finalement, Jérôme a décidé de montrer les quatre soli qu'il n'avait pas choisis / Jérôme voudrait que les acteurs saluent le public.

Pour répondre à la deuxième consigne (se présenter en donnant son nom, son âge et sa profession), les comédien.ne.s entrent en scène les un.e.s après les autres depuis la coulisse située à jardin, parlent dans le micro que la traductrice a pris soin de placer au centre du plateau, en avant-scène, puis vont s'asseoir sur une des onze chaises installées en fond de scène. Pour la troisième consigne (nommer son handicap), quand la traductrice prononce un prénom, la personne concernée se lève, s'avance jusqu'au micro (qui n'a pas été déplacé), répond à la question, puis va se rasseoir. La mise en scène de leurs déclarations (le fait de devoir parler chacun.e son tour sous le regard des autres) les fait apparaître comme des confessions, tandis que la formulation de la question les incite à répondre par le nom scientifique de leur pathologie. Pourtant, seuls trois d'entre eux le font : Matthias Brücker[1176], Damian[1177] et Julia Häusermann [1178]. Certains – Damian compris – détournent en partie la consigne : plutôt que de nommer leur handicap, ils en évoquent les symptômes, c'est-à-dire un comportement ou des gestes non conformes aux attentes sociales. Sara Hess explique ainsi qu'elle a commencé à parler à quatre ans, qu'elle est un peu plus lente que les autres et qu'on peut le remarquer quand elle parle[1179] tandis que Gianni Blumer résume son handicap au fait de mettre ses doigts dans sa bouche[1180]. Quelques-un.e.s soulignent les stratégies compensatoires qu'ils ont mises en place (pour pallier ses problèmes de mémoire et réussir à transmettre des messages, Remo Beuggert

[1176] « *I have trisomy 21… and I have as well mentally handicap* » / « Je suis atteint de trisomie 21 et j'ai aussi un handicap mental ». (Notre captation du spectacle étant en anglais, c'est nous qui traduisons les citations choisies, comme toutes celles de ce chapitre).

[1177] « *I'm simply much too slow… this is my handicap. Slowness doesn't disturb me. But sometimes I get on my mother's nerve. My handicap is called as well "Down syndrome". Down is a doctor… He discovered this handicap… That's why the name "Down syndrom"… it's called as well "trisomy 21"… That means that I have one chromosome more than you guys in the audience.* » / « Je suis simplement beaucoup trop lent… c'est ça mon handicap. La lenteur ne me dérange pas. Mais parfois j'énerve ma mère. Mon handicap est aussi appelé "syndrome de Down". Down est un médecin… Il a découvert ce handicap… D'où le nom "syndrome de Down"… qui est aussi appelé "trisomie 21" ».

[1178] « *I have Down syndrome… and I am sorry* » / « J'ai le syndrome de Down… et je suis désolée. »

[1179] « *My handicap is … I started talking at the age of four, I think… and I'm a little bit slower that the others and when I speak you notice it.* » / « Mon handicap c'est… J'ai commencé à parler à quatre ans, je crois… et je suis un peu plus lent que les autres et quand je parle vous le remarquez. »

[1180] « *My handicap is … that I have something with the fingers. Taking the fingers in the mouth and I want to show it.* » / « Mon handicap c'est… que j'ai quelque chose avec les doigts. Mettre mes doigts dans ma bouche et je veux le montrer. »

prend des notes sur un carnet[1181]), mais aucun.e ne mentionne les éventuels efforts que les « valides » pourraient faire afin de faciliter leur intégration sociale, et donc diminuer leur situation de handicap.

L'idée selon laquelle la société pourrait s'adapter à elles et à eux ne semble pas leur venir à l'esprit. Elles et ils paraissent au contraire convaincus du fait que c'est à elles et eux de s'adapter à la société. Quels que soient les termes qu'ils et elles emploient, ils et elles se présentent comme responsables de leur handicap : celui-ci leur est intrinsèquement lié mais vient perturber les autres. La déclaration de Julia Häusermann « j'ai le syndrome de Down et je suis désolée », est emblématique de cette posture. Quant à Miranda Hossie, elle définit son handicap par rapport à une norme sociale (des difficultés d'apprentissage, qui la rendent plus lente que les autres) et non pas médicale (contrairement à Damian Bright qui annonce aux spectateurs qu'il a un chromosome de plus qu'eux, Miranda Hossier ne mentionne aucune atteinte biologique), mais n'envisage pas pour autant que celui-ci puisse être sinon supprimé du moins diminué (par une modification de la norme sociale à laquelle elle n'est pas en mesure de répondre). Elle s'est au contraire faite à l'idée de devoir vivre avec ce handicap, même si elle préférerait vivre sans[1182].

La remarque de Damian Bright, qui affirme avoir un chromosome de plus que les personnes du public, résume à elle seule le présupposé de base du spectacle de Jérôme Bel, celui d'une différence radicale entre les spectateurs et spectatrices dans la salle – qui seraient du côté du normal – et les comédien.ne.s sur scène – qui seraient du côté du pathologique. Entre eux, Jérôme Bel semble chercher à réduire les interactions possibles.

La comparaison établie par Scott Wallin entre *Disabled Theater* et *The Show Must On,* création de 2001 encore en tournée au moment des représentations de *Disabled Theater,* est à cet égard significative. Dans un cas comme dans l'autre, les interprètes ne sont chargé.e.s ni d'incarner des personnages ni d'accomplir des

---

[1181] « *My handicap is … I have a learning weakness… That means I can't remember certain things…. For example if I have to pass on an information from Hans… it either get lost… or at least something out… or a mix. What I started recently is to write down this information in a note book…. This way it doesn't get lost… So I'm a very bad messenger.* »/« Mon handicap c'est … J'ai des difficultés d'apprentissage … Cela signifie que je n'arrive pas à me souvenir de certaines choses …. Par exemple, si je dois transmettre une information de la part de Hans … elle sera perdue … ou du moins quelque chose va manquer … ou sera mélangé. Ce que j'ai commencé récemment, c'est d'écrire cette information dans un carnet de notes … De cette façon, ça ne se perd pas … Donc je suis un très mauvais messager. »

[1182] « *My handicap is … I have a learning weakness… I have troubles with arithmetic… I am a little bit slower than the so called "normal" and getting bother at arithmetic… Most of the time I wish I didn't have it… But I can live with it.* » / « Mon handicap c'est … J'ai des difficultés d'apprentissage … J'ai des problèmes avec l'arithmétique … Je suis un peu plus lent que le soi-disant "normal" et j'ai du mal avec l'arithmétique … La plupart du temps j'aimerai ne pas l'avoir… mais je peux vivre avec. »

prouesses techniques, mais simplement d'exécuter les consignes énoncées au plateau par une traductrice (*Disabled Theater*) ou par les paroles de chansons populaires (*The Show Must Go On*). Le chercheur américain relève cependant d'importances nuances dramaturgiques dans la présentation des interprètes des deux spectacles. Les interprètes de *Disabled Theater* sortent un.e par une.e de la coulisse située à jardin et vont directement se placer en avant-scène où ils et elles restent silencieux et silencieuses pendant une minute avant de retourner en coulisse. Ceux de *The Show Must Go On* envahissent collectivement le plateau au son de *Come together* des Beatles : certain.e.s entrent par la coulisse à cour tandis que d'autres entrent par celle à jardin, si bien qu'ils et elles se font face avant de se tourner vers le public puis se mettre à danser sur *Let's dance* de David Bowie. Dans un cas le rapport au public est éminemment individuel et frontal, ce qui le rend solitaire, tandis que dans l'autre il est collectif et ludique[1183]. Lors de leur entrée en scène les comédien.ne.s du Theater HORA sont éclairé.e.s beaucoup plus fortement que les danseurs et danseuses de *The Show Must Go On*. La consigne en anglais (« *to stand in front of the audience* ») est alors plus juste que la traduction française qui en a été faite : compte tenu de l'intensité des projecteurs, ils peuvent regarder en direction du public mais non pas « regarder le public ». Le caractère potentiellement médical de ce regard à sens unique peut mettre mal à l'aise. À propos de ce moment du spectacle, Scott Wallin raconte :

> La première fois que j'ai observé ce moment, c'était au Théâtre HAU 1 de Berlin, un théâtre à l'italienne traditionnel avec une scène surélevée qui démarquait clairement l'acteur du public. Alors que je regardais les acteurs se montrer un par un, je me suis fortement senti mis en posture non seulement de voyeur, mais d'observateur médical dans le sens de Michel Foucault qui définit le regard médical comme une inspection froide, mettant à distance et déshumanisant la personne en face de soi, qui pose des questions à propos du pouvoir et du savoir, telles que « qui doit regarder, interpréter, décrire et qui reste passif et silencieux ? »[1184].

Tout se passe comme si Jérôme Bel voulait nous faire croire que nous avions spontanément un regard médical ou voyeur sur les personnes en situation de handicap mental, alors que c'est le dispositif qu'il met en place qui induit cette distanciation de la relation. Les termes employés pour désigner les personnes qui se présentent devant nous, et leur présentation en elle-même ne sont pas neutres. Nous ne pouvons pas nous empêcher de chercher à repérer les stigmates de la

---

[1183] « *The first difference is how cast members are introduced to the audience and wether they perform as a group onstage or isolated. Disabled Theater introduces each cast member alone, which encourages spectators to see the actores as individual, separate, and distant from everyone else present.* » (Scott Wallin, « *Come Together, Discomfort and Longing in Jerôme Bel's Disabled Theater* » dans Sandra Umathum and Benjamin Wihstutz (ed.), *Disabled Theater*, Zürich, Diaphanes, 2015, p. 72).

[1184] « *The first time I observed this moment was in the HAU 1 Theater in Berlin, a traditional proscenium theater with a raised stage that clearly demarced the performer from the audience. As I watched the actors come out one by one, I felt a strong sens of not just voyeurism but Michel Foucault's medical glaze, a dehumanizing and distancing, cold inspection of the person standing before me that raises question about power and knowledge, such as Who gets to look, interpret, and describe, and who remains passive and silent ?* » (*ibid.,* p. 66).

maladie sur leur corps et dans leur comportement. Nous sommes mis en posture de « valides » qui regardent des « handicapés ». Jérôme Bel place d'emblée le spectacle du côté du refus de l'esthétisation, dans une frontalité qui affirme une opposition entre le « normal » (de la salle) et le « pathologique » (de la scène), pour reprendre les termes de l'ouvrage de Canguilhem[1185]. À aucun moment du spectacle cette frontière lumineuse – clairement revendiquée par Jérôme Bel dans le programme du spectacle[1186] – n'est mise à mal. *Disabled Theater* s'écarte ainsi fortement de *The Show Must Go On* où public et comédien.ne.s se retrouvent plongés dans la même obscurité propice à l'écoute du *Sound of Silence* de Simon and Garfunkel ; où, lors de *La vie en rose* d'Edith Piaf, des projecteurs baignent la salle de la même lueur rosée que celle qui éclaire le plateau, vide à ce moment du spectacle ; où, sur *Every breath you take* de Police, les lumières de la salle s'allument pour que celles et ceux qui sont sur scène puissent regarder celles et ceux qui composent le public, comme le veut les paroles de la chanson[1187]. Les danseurs et danseuses de *The Show Must Go On* renversent ainsi le jeu de regard inaugural, possibilité qui n'est pas offerte aux comédien.ne.s de *Disabled Theater*, qui restent, du début à la fin du spectacle, objets d'un regard à sens unique. Afin de dénoncer l'hypocrisie sociale de l'assimilation, Jérôme Bel jette à la face des spectateurs et des spectatrices la différence des comédien.ne.s du Theater HORA. Le public, quoi qu'il en pense, est ainsi contraint de jouer le rôle de la « société ».

Au-delà de cette mise en lumière – au sens littéral du terme – du handicap des comédien.ne.s dès leur entrée en scène, la distance entre « comédien.ne.s handicapés » et « spectateurs valides » est renforcée par la présence au plateau de Simone Truong tout au long du spectacle. Elle est la première personne à entrer en scène : elle traverse le plateau, va s'asseoir à cour derrière ce qui s'apparente à une table régie et annonce au micro qu'elle a été recrutée en tant qu'assistante et traductrice car les comédien.ne.s parlent Suisse-allemand, langue que Jérôme Bel ne pratique pas. Elle se garde bien de dire qu'elle est également danseuse, et qu'il s'agit là d'un critère déterminant pour son embauche :

> J'avais des critères très précis : elle devait être danseuse, elle devait habiter Zurich, et elle devait parler Français, Allemand, Anglais et Suisse-Allemand […] En tant que danseuse, elle serait une experte du timing et la question du timing en danse, du timing dans mon travail est très importante. J'étais particulièrement intéressé par le temps d'attente, par

---

[1185] Georges Canguilhem, *Le Normal et le pathologique*¸ Paris, PUF, 1966.

[1186] Pour Jérôme Bel, cette mise en lumière des personnes en situation de handicap mental est une dénonciation de leur invisibilisation fondamentale : « Mettre [les handicapés] sur scène ne serait-ce que pour que les spectateurs puissent les voir longuement, pendant 1H30 – alors que d'habitude on n'ose pas les regarder dans la rue. Que chacun puisse "travailler" à son propre rapport aux handicapés. Où peut-on le faire mieux qu'au théâtre – au théâtre où l'on paye pour cela, où, protégé par l'obscurité, on peut observer ce qui est en pleine lumière ? » (« Faire dysfonctionner le Théâtre », propos recueillis par Gilles Amalvi, programme de salle des éditions 2012 et 2013 du Festival d'Automne à Paris).

[1187] Chaque couplet se termine par « *I'll be watching you* ».

> les temps de vide, par le temps que cela prend de reculer les câbles. Pour ces choses-là, j'avais besoin d'une danseuse[1188].

Si Jérôme Bel justifie l'embauche d'une danseuse par la parfaite maîtrise du temps et de l'espace, indispensable au spectacle, que celle-ci ne manquerait pas d'avoir, cette présence en scène tend à rappeler la distance entre « eux » et « nous ». Elle est comme un point de comparaison toujours présent bien que discret. Ainsi, avant d'annoncer la deuxième consigne, Simone Truong va placer un micro sur pied au centre du plateau, c'est-à-dire dans un espace qui vient d'être occupé, pendant près d'un quart d'heure, par des comédien.ne.s en situation de handicap mental. La perfection de son corps au regard des normes dominantes – elle est grande et mince – et la maîtrise de ses gestes sont d'autant plus flagrants. Ses invasions discrètes mais régulières de l'espace de jeu (elle reviendra par trois fois au centre du plateau pour enlever ou mettre le micro) apparaîssent ainsi comme une sorte de réminiscence des normes corporelles et comportementales, desquelles les comédien.ne.s du Theater HORA s'écartent indubitablement[1189].

3.2.3. Le mythe d'une totale liberté des acteurs

Après avoir été sommé.e.s de faire face au public pendant une minute (première consigne), de se présenter en donnant leur nom, leur âge et leur profession (deuxième consigne) puis de nommer leur handicap (troisième consigne), les comédien.ne.s du Theater HORA sont invité.e.s à présenter un solo de danse (quatrième consigne). On a l'impression que Jérôme Bel a sciemment présenté, dans la première partie de son spectacle, le handicap comme une contrainte pour mieux faire ressortir, dans sa deuxième partie, la danse comme un moment libérateur et comme un vecteur d'émancipation. Cette

---

[1188] « *I had a very specific criteria : she had to be a dancer, she had to live in Zurich, and she had to speak French, German, English and Swiss-German. […] As a dancer, she would be an expert of timing, and the question of timing in dance, of timing in my work is very important. I was especially interested in the time of waiting, the time of nothingness, the time it takes to pull back the cable. For things like these, I needed a dancer* » (« "*It's All about Communication"*, interview with Jérôme Bel conducted by Sandra Umathum and Benjamin Wihstutz in December 2013 and March 2014 » dans Sandra Umathum and Benjamin Wihstutz (ed.), *op. cit.*, p. 165).

[1189] Yvonne Schmidt va jusqu'à voir, dans le fait que Simone Truong leur installe un micro et leur demande de parler dedans, la mise en abîme de leur situation sociale : « Ce cadre artistique accroit la distance entre la scène et le public, et fait également référence au statut social des acteurs qui, dans leur vie quotidienne, n'ont pas la parole, mais sont représentés par des représentants, des tuteurs légaux et des soignants. » (« *This artistic framework increases the distance between stage and audience, and also refers to the actors' social status as persons who, in everyday life, do not speak for themselves, but are spoken for by representatives, legal guardians, and caregivers.* » (Yvonne Schmidt, « *After Disabled Theater. Authorship, Creative Responsibility, and Autonomy in Freie Republik HORA* » dans Sandra Umathum and Benjamin Wihstutz (ed.), *op. cit.*, p. 232-233).

progression dramaturgique est renforcée par la formulation de la quatrième consigne, pour que la liberté que s'octroient et que dégagent les comédien.ne.s du Theater HORA ressorte de leur soli. En précisant que les comédien.ne.s en ont choisi la musique et en ont inventé la chorégraphie, Simone Truong présente les membres du Theater HORA comme les auteurs à part entière de ces moments de danse. *Disabled Theater* apparaît donc comme un spectacle qui offre un espace de visibilité et d'audibilité à des comédien.ne.s en situation de handicap mental, sans intervention du metteur en scène.

Cette velléité de conférer aux comédien.ne.s du Theater HORA une véritable liberté artistique est relayée – ou préparée – par les propos que Jérôme Bel tient en interview :

> Pendant mon éducation mes parents me disaient de ne pas regarder les handicapés, parce que si je les regardais, ils allaient être mal à l'aise. Donc en fait je n'ai jamais eu de contact avec eux. Et je me suis rendu compte que c'était la même chose dans la société. Ils n'existent pas, ils existent dans leurs familles, dans leurs institutions, mais pas en dehors. Ils sont cachés, ostracisés. Ils ne sont pas représentés dans la sphère publique. Et si quelqu'un n'est pas représenté, il n'existe pas. Et la représentation c'est mon travail, donc je me suis rendu compte que cela pouvait être un projet pour moi parce que c'était un problème de représentation[1190].

Insister sur l'absence de visibilité dont souffrent les personnes en situation de handicap dans la vie sociale permet à Jérôme Bel de légitimer son geste artistique, qui consiste à montrer ces personnes sur scène, sans recours à la fiction. Qu'il s'agisse de leurs temps de paroles ou de leurs moments de danse, Jérôme Bel prétend ne pas avoir dirigé les comédien.ne.s du Theater HORA. Pour *Disabled Theater*, il aurait simplement construit un cadre, scénographique et dramaturgique, à l'intérieur duquel les comédien.ne.s étaient entièrement libres de s'exprimer :

> Cela m'a pris quatre semaines pour comprendre que je ne devais rien faire avec eux – je veux dire que je ne devais pas les diriger. J'ai fini par comprendre, la dernière semaine, que mon boulot était de créer un espace et un temps, de les laisser faire ce qu'ils voulaient, ce qu'ils aimaient. C'était étrange de comprendre que je ne devais pas faire ce que j'avais l'habitude de faire : diriger, organiser le temps et l'espace, faire des choix. Mais une fois que j'ai compris cela, j'ai su que c'était tout le travail à faire. De me mettre en retrait, de m'en remettre à eux, à leur liberté, à ce qui les rend si vivants et singuliers. Ils doivent tous se comporter d'une certaine manière pour être acceptés par les règles normatives de la société, je pense que le théâtre ne devrait pas les aliéner de nouveau. Le

---

[1190] « *In my education, I was taught by my parents not to look at disabled people, because if I would look at them they would feel uncomfortable. So in fact I have never had contact with them. And I realized this is the same in society. They don't exist; they exist in their family, in their institutions, but not outside of them. They are hidden, ostracized. They are not represented in the public sphere. And if one is not represented, one doesn't exist. And representation is my job, so I realized that maybe a project for me because there was a problem of representation.* » (« *Jérôme Bel talks about Disabled Theater* », Time Out New York, 2013 cité par Yvonne Schmidt, *op. cit.*, p. 234).

théâtre, la performance, la scène devrait être un espace de liberté, un espace où ils peuvent être eux-mêmes[1191].

Le caractère authentique et spontané de *Disabled Theater,* qui respecterait l'altérité et les singularités de chacun.e, a été noté par un grand nombre de critiques et semble avoir largement contribué au succès du spectacle. Dans son article « "… And I Am an Actor" On Emancipation in *Disabled Theater* », le chercheur Benjamin Wihstutz note ainsi que Pieter T'Jonck décrit la crise de larmes de Lorraine Meier à l'annonce de son handicap comme un « moment poignant » tandis que Andreas Klaeui voit le spectacle comme parfaitement dépourvu de « faire semblant[1192] ». Ces deux critiques ont d'abord été séduits par la « représentation directe » – particulièrement mise en avant par Jérôme Bel lorsqu'il parle du spectacle – c'est-à-dire par la présence au plateau, non pas de comédien.ne.s valides chargé.e.s de représenter des personnes en situation de handicap mental, mais de ces personnes elles-mêmes. Pourtant, pour être en situation de handicap mental, ces personnes n'en sont pas moins des acteurs et des actrices – comme elles l'affirment lorsque la traductrice leur demande de décliner leur profession. Ce n'est pas parce que les comédien.ne.s en situation de handicap mental (se) jouent eux et elles-mêmes (« *act themselves* » dirait Benjamin Wihstutz) plutôt que d'être représenté.e.s par d'autres, qu'ils et elles ne jouent pas un rôle[1193].

[1191] « *It took me four weeks to understand that I shouldn't do anything with them – I mean that I shouldn't direct them. I finally understood in the last week that my job was to create a space and a time, to let them do what they wanted, what they liked. It was weird to understand that I shouldn't do what I usually do : direct, organize time and space, make choices. But once I understood this, I knew this was the work. To step back, to surrender to them, to their freedom, because that is where they are so alive and singular. Their liveness, their emotions, their desires shouldn't be restrained again. They all have to behave a certain way to be accepted by the normative rules of society I thought theater shouldn't alienate them again. Theater, performance, the stage should be a place of freedom, a place where they could be themselves.* » (« *Jérôme Bel talks about Disabled Theater* », *op. cit.*, p. 232).

[1192] « *Pieter T'Jonck, for instance, in his review of Disabled Theater in the magazine Tanz speaks of the "heart-rending moment" in which the actress Lorraine Meier, when asked to identify her disability, suddenly begins to cry ; he is then deeply impressed by how much "awareness" she has of ABBA's "Dancing Queen" despite her impaired ability to dance. Critic Andreas Klaeui describes the disabled actors' dancing as "so beautiful as to make you weep", and he finds Disabled Theater a sensational event mainly because the show was void of make-believed* » (Benjamin Wihstutz, « "*… And I Am an Actor" On Emanciapation in Disabled Theater* », dans Sandra Umathum and Benjamin Wihstutz, (ed.), *op. cit.*, p. 36-37).

[1193] « *Understanding the stage from a purely aesthetic viewpoint, however, is increasingly called into question by the reappearance of social questions, a "re-entry of the social", in contemporary theater – a reappearance that can be witnessed in the fact that socially disadvantaged actors, such as the people with disabilities, unemployed or homeless people, asylum seekers, delinquents, and terminally ill people, are no longer represented by actors, but act themselves. Thus, it is not surprising that performances like Disabled Theater are readily qualified as authentic, spontaneous, or undistorted* ». (Benjamin Wihstutz, *op. cit.*, p. 36).

Alors que les supports de communication autour du spectacle font peu de place à la parole des comédien.ne.s, le livre de Sandra Umathum et Benjamin Wihstutz y donne accès à la parole. À la lecture des interviews de Julia Häusermann et de Remo Beuggert, il apparaît que ces comédien.ne.s n'ont pas été aussi libres que ce que Jérôme Bel affirme. Le metteur en scène et chorégraphe ne leur a pas toujours laissé faire ce qu'ils voulaient ou ce qu'ils aimaient :

> Tu te souviens de comment c'était au début de la tournée ? Est-ce qu'on te demandait de refréner un certain comportement vis-à-vis du public ?
> Oui, ça (*elle fait un signe d'invitation*) ou ça (*elle tape des mains*). Parce que si je fais ça (*elle fait un geste d'invitation*), les gens pensent que je les encourage et je ne veux pas que cela arrive. Et les applaudissements c'est le travail du public. Le mien c'est seulement de danser sur scène et de paraître bien. C'est ce que je veux prouver ce soir : que je suis la meilleure danseuse. Gianni dit qu'il est le meilleur danseur mais ce n'est pas vrai[1194].
>
> Est-ce que tu as en tête certaines règles de la pièce de Jérôme Bel ? Est-ce que tu sais ce que tu as le droit de faire et de ne pas faire ?
> Je sais ce que j'ai le droit de faire. A Hambourg, j'ai simplement fait des choses rythmiques, comme taper des mains mais Simone [Truong] n'a pas aimé.
> Sais-tu pourquoi ce n'était pas bien ?
> Le résultat est simplement un rythme. Cela incite les gens à applaudir.
> Pourquoi le public ne devrait-il pas applaudir en cours de spectacle ?
> Ils ont tout à fait le droit d'applaudir, je pense, simplement nous ne devons pas les y inciter. Donc, Simone me l'a dit, et maintenant je cherche d'autres mouvements qui n'incitent pas les gens à applaudir.
> Que penses-tu qu'il arrivera si tu ne suis pas ces règles ? Craindrais-tu que quelque chose n'arrive ?
> Oui, si je continue de faire ça… Ai-je de droit de le dire ? Il y avait un acteur qui, sur scène, faisait expressément des choses comme saluer de la main en direction du public et Jérôme Bel le lui a dit trois, quatre ou même cinq fois et, à un moment, il a dit « si tu le fais encore, tu es viré ». Je suppose qu'il m'aurait dit la même chose si j'avais continué de faire des choses qui incitaient le public à applaudir. Je veux dire qu'il m'aurait volontairement fait peur à moi aussi. Et je veux rester dans la pièce, car j'ai fini par l'aimer. Au début, je trouvais cela difficile de rester tout le temps assis sur une chaise, mais plus je joue la pièce plus je l'aime.
> Est-ce que cela t'embête de parler de ton handicap ?
> Oui, parce qu'une partie de ce que je dis n'est plus vrai. L'histoire du carnet n'est plus pertinente. C'était d'actualité à l'époque, quand j'en ai parlé à Jérôme Bel. Mais maintenant cela arrive rarement que j'écrive des choses dans mon carnet. Mais c'est drôle, je pense que maintenant cela fait partie de la pièce. Bien sûr le public a besoin de

[1194] « *Do you remember what it was like at the beginning of the tour ? You were then asked to refrain from a particular behavior towards the audience. ? Yes, this (beckons) or that (claps her hands). Because if I do this (makes a beckoning movement), people think I am encouraging them, and I don't want this to happen. And the clapping is the audience's job. Mine is just dancing on stage and looking good. That's what I want to prove tonight : that I'm the best dancer. Gianni says he's the best dancer, but it's not true.* » (« Interview with Julia Häusermann, conducted by Jana-Maria Stahl between May 2012 and May 2013 » dans Sandra Umathum and Benjamin Wihstutz (ed.), *op. cit.*, p. 87).

savoir, j'espère simplement qu'ils ne pensent pas que je suis stupide quand je dis cela[1195].

Dans certains propos de Julia Häusermann et Remo Beuggert, on entend les directions d'acteurs données par Jérôme Bel. Contrairement à ce que pourraient laisser croire les propos de Jérôme Bel, d'une part, et la forme du spectacle, de l'autre, les comédien.ne.s ne sont pas libres d'exécuter les consignes comme bon leur semble. Le fait de voir le spectacle plus d'une fois permet aussi de relativiser la spontanéité des comédien.ne.s, et ce dès l'exécution de la première consigne. Alors qu'il leur est demandé de venir faire face au public pendant une minute, Matthias Brücker et Lorraine Meier ne restent que quelques secondes en avant-scène, Peter Keller s'y éternise au point que la traductrice doit lui demander de sortir. Dans son article « *After* Disabled Theater, *Authorship, Creative Responsibility, and Autonomy in* Freie Republik HORA », Yvonne Schmidt raconte que, pour être resté trop longtemps en scène lors de la première répétition, Peter Keller avait par la suite été parfaitement capable de respecter la contrainte imposée, mais que Jérôme Bel avait préféré qu'il reproduise son erreur[1196]. Peter Keller répond alors à une consigne implicite, dont le public n'a pas connaissance, et qui s'oppose à celle énoncée au micro par la traductrice. La majorité des spectateurs a alors tendance à penser que Peter Keller reste trop longtemps en scène dans la mesure où sa déficience mentale altèrerait sa perception du temps – et ce d'autant plus qu'à l'inverse, Matthias Brücker et Lorraine Meier ne restent que quelques instants face au public. Ce n'est qu'en les voyant rester exactement le même temps en scène d'un soir sur l'autre que l'on

---

[1195] « *Are there any rules in Jérôme Bel's piece which you have in mind, do you know what you're allowed to do and what not ? I know what I'm not allowed to do. In Hamburg, I simply did some rythmic things, like clapping, but Simone [Truong] didn't like it. Do you have any idea why it's not good ? The result is simply a rythm. It prompts people to clap. Why should the audience not clap along ? They're allowed to clap all right, I think, only we shouldn't prompt them. So, Simone told me, and now I'm looking for other movements that don't prompt people to clap. What do you think happens if you don't follow these rules ? Would you be afraid that something might happen ? Yes, if I kept repeating this… Am I allowed to tell you this ? There was an actor who expressly did things on stage like waving to the audience and Jérôme Bel told him three, four, or even five times and at some point he said, « If you do it again, you're out ». I assume he'd tell me the same if I always did something that prompted people to clap. I mean he would expressly threaten me, too. And I want to stay in the piece, because I've simply grown to like it. At the beginning I found it difficult to sit on the chair all the time ; but the more I played the piece, the more I liked it. Does it bother you to tell about your disability ?Yes, because part of it is no longer true. The notebook thing is no longer relevant. It was topical at the time, when I told Jérôme Bel about it. But these days it doesn't happen a lot that I write things in my notebook. But it's funny, I think, it simply has become part of the piece. Of course, the audience need to know, I just hope that they don't think I'm stupid when I tell this.* » (Interview with Remo Beuggert, *ibid.*, p. 89-90).

[1196] « *Interestingly, according to the descriptions of those involved in the production, this scene has been carefully staged on the last detail. At the beginning of the rehearsal, Keller actually remained on the stage far too long, only to walk off after almost exactly one minute at the next rehearsal. But Bel chose to keep the first version. Keller was supposed to stand up and wait until he was prompted to exit. Thus, the audience has the impression that Keller is incapable of correctly estimating the duration of one minute.* » (Yvonne Schmidt, *op. cit.*, p. 233).

peut éventuellement comprendre que ce n'est pas parce qu'ils sont en situation de handicap mental qu'ils ne restent pas une minute face au public, mais parce que ce sont des comédien.ne.s professionnel.le.s répondant à une direction d'acteur précise.

3.2.4. Manifeste pour un théâtre performatif

Lorsqu'il revient sur sa collaboration avec le Theater HORA, Jérôme Bel explique qu'il a accepté la demande de Michael Elber, le directeur artistique de la compagnie, de venir travailler avec eux et elles, dans la mesure où il y trouvait son compte en tant qu'artiste. Selon ses propres mots, il ne s'agissait nullement de « faire du social[1197] » :

> L'histoire de cette pièce c'est que, comme depuis quelques années maintenant, […] les gens du champ chorégraphique, artistique […] ont des idées pour moi et me disent […] « viens travailler en Thaïlande », « viens travailler à l'Opéra de Paris », « viens travailler avec des handicapés mentaux » […] Et eux, je leur ai dit non. […] Mais […] je sais pas pourquoi, j'étais quand même curieux : du théâtre avec des handicapés mentaux ? […] Ils m'ont envoyé des dvd, j'ai mis les dvd et là j'ai vu quelque chose qui se passait au niveau théâtral de très très très émouvant pour moi. […] Je n'arrivais pas à comprendre […] pourquoi c'était si déstabilisant pour moi, leur manière d'être sur scène. […] Il fallait que je comprenne quelle était cette émotion que je n'arrivais pas à m'expliquer. Donc je suis parti à Zürich […] et là je les ai vus et très vite j'ai vu qu'il y avait quelque chose pour moi, en fait. Tout à fait pour moi[1198].

Lors de sa rencontre avec les comédien.ne.s du Theater HORA, Jérôme Bel se focalise sur leur capacité, beaucoup plus grande que chez d'autres acteurs, à être dans le *hic et nunc* de l'acte théâtral. En interviews ou en entretiens, il explique fréquemment que, contrairement aux acteurs et actrices et aux danseurs et danseuses avec lesquel.le.s il a l'habitude de travailler, les comédien.ne.s du Theater HORA, lorsqu'ils se déplacent sur le plateau, regardent où ils ou elles vont :

> Quand ils entrent en scène, ils regardent où ils vont. Un acteur professionnel ou un danseur va répéter et après se servir simplement de sa mémoire pour aller là où il est supposé aller. Il ne va pas faire attention à ce qui se passe autour de lui, il s'occupe uniquement de ce qu'on a décidé de faire. Mais si quelque chose change, il ne va pas y prêter attention. Avec les acteurs du Theater HORA, ce n'est pas le cas. Ils marchent sur scène et s'il y a une ombre différente à cause d'un projecteur ou quelque chose d'autre, ils la regardent. S'il y a un technicien en coulisse, ils vont le regarder aussi. Un danseur professionnel ne ferait jamais ça, parce qu'il essaierait de rester concentré sur ce que le metteur en scène attend de lui. Mais être dans le présent est la meilleure chose qui

[1197] Jérôme Bel, rencontre du 13 décembre 2013, *op. cit.*
[1198] *Id.*

> puisse arriver au théâtre. Théoriquement, je sais ça depuis plus de 15 ans, depuis que nous avons commencé à parler de ce que nous appelons la performativité[1199].

Dans cette citation, Jérôme Bel oppose les acteurs et actrices ou les danseurs et danseuses professionnel.le.s et les comédien.ne.s du Theater HORA, alors que ces derniers et dernières ont pourtant bénéficié d'une formation d'acteurs dispensée par le Theater HORA et ont tou.te.s joué dans de nombreux spectacles avant de travailler avec lui. Les onze comédien.ne.s de *Disabled Theater* ont beau avoir un statut de comédien.ne.s professionnel.le.s, pour Jérôme Bel leur situation de handicap fait d'elles et eux des acteurs et des actrices non professionnel.le.s. Au plateau, ils et elles ne se comportent pas selon ce que l'on pourrait appeler les codes de la profession. Dans la bouche de Jérôme Bel, cet écart par rapport aux règles établies est une qualité. Il s'agit pour lui de critiquer un état artificiel du jeu professionnel contemporain. Jérôme Bel se méfie de ceux que Jean-Luc Godard nomme les « professionnels de la profession ». Selon lui, la déficience mentale des comédien.ne.s du Theater HORA les conduit indubitablement à remettre en cause les exigences d'un théâtre dramatique fondé sur la reproduction d'actions (par l'intermédiaire de personnages), pour se situer du côté de la performance dont la définition serait précisément d'être non reproductible (et accomplie par le performer lui-même)[1200].

[1199] « *When they enter the stage they look where they go. A professional actor or dancer will rehearse and then just use his memory to go to the place where he is supposed to go. He won't take note of what is happening around him, he only cares about what we have decided to do. But if something changes he wouldn't look at it. With the actors of Theater HORA, this is not the case. They walk on stage and if there is different shadow because of a projector or something else, they look at it. If there were a technician backstage, they would look at him too. A professional dancer would never do that, because he would try to stay focused on what the director wants him to do. But being in the present is the best thing that can happen to theater. Theoretically, I have known this for more than 15 years, ever since we started to discuss what we call performativity.* » (« *It's All about Communication* », *op. cit.*, p. 172). Lors de la rencontre organisée à l'École Normale Supérieure le 13 décembre 2013, Jérôme Bel avait raconté la même anecdote, pratiquement dans les mêmes termes : « Ce qui est formidable avec eux [c'est qu'] ils s'adaptent à tout. Parce que comme ils sont dans le présent, ils gèrent tout ça. […] Quand ils rentrent sur scène, des fois c'est un peu embarrassant, parce qu'ils regardent où ils vont. Pour moi, ça c'est prodigieux. Les gens, les danseurs contemporains, toute cette bande-là, dont je fais partie […] c'est simplement parce qu'on a répété qu'[on] arrive pile poil, avec [s]es pieds, exactement [au bon] endroit… On a passé des mois et des mois pour arriver à ça, c'est passionnant. Eux, non, ils regardent. Ils regardent et c'est très bien ainsi. Pour moi c'est extraordinaire. […] Puisqu'ils regardent où ils vont, ils sont à chaque fois […] dans le présent et dans l'espace. C'est ça le théâtre, c'est du temps et de l'espace et eux ils en sont à chaque fois, ils l'expérimentent. »

[1200] On peut évidemment considérer qu'au théâtre toute performance relève en partie de la représentation, voire de la fiction, et qu'il y a donc, d'une certaine manière, création de « personnage(s) ». Nous y reviendrons dans la suite de ce chapitre.

> Sur scène leur présence est phénoménale. Donc *Disabled Theater* est en fait un *abled theater*, parce que la force du théâtre est d'être dans le présent, de performer. Ne pas jouer ? Ne pas être acteur. C'est pourquoi je me suis senti connecté avec ces acteurs[1201].

Les comédien.ne.s « *disabled* » du Theater HORA font un théâtre « *disabled* » par rapport aux modes et aux règles classiques de la représentation théâtrale, contre lesquelles Jérôme Bel s'insurge depuis ses premiers spectacles. Puisque son « travail s'est principalement basé sur la déconstruction du théâtre[1202] » en tant qu'illusion mimétique, il a accepté de collaborer avec les comédien.ne.s en situation de handicap mental du Theater HORA. Lors des premières séances de travail, lorsque que la comédienne Julia Häusermann, entre en scène pour faire face au public pendant une minute en baissant la tête et en regardant ses pieds, il la corrige parce qu'il « sai[t], de [s]a connaissance d'homme de théâââtre [*sic*], que la chose la plus vivante justement, la présence c'est le visage[1203] ». À la répétition suivante, celle-ci entre en scène en regardant le plafond. Du coup, Jérôme Bel se rend compte qu'il « préférai[t] quand elle regardai[t] en bas […] après tout pourquoi pas regarder ses pieds ? Finalement tout d'un coup ça [lui] est apparu : bah, c'était très beau, aussi. Il y a un truc, comme ça, de petite fille[1204]. » Pendant que Julia Häusermann venait en avant-scène, les autres devaient rester en coulisses, « bloqués dans le noir », « les uns sur les autres[1205] ». Du coup, ils se mettent à rire. Jérôme Bel « traverse la scène[1206] » et « imagin[e] entrer en disant "qu'est-ce que vous faites ? C'est pas possible ! Il faut pas rire !" et [il s]'arrête : "mais pourquoi pas en fait ?" […] Il y a écrit sur le programme onze comédiens, il y en a un sur scène, on sait qu'il y en a dix en coulisses, qu'ils sont à se préparer derrière. Donc pourquoi ne pas rigoler après tout[1207] ? » Jérôme Bel a « trouvé [s]es maîtres » dans la mesure où « ils [lui] ont révélé plein de choses qu'[il] n'avai[t] pas encore pensé sur l'espace, sur le temps[1208] ». Lui qui avait toujours cherché, dans son travail, à analyser les règles qui avaient été naturalisées sans que personne n'en ait conscience – car pour lui « c'est ça le plus grave, c'est qu'ils n'en aient pas conscience : ni le public, ni les performeurs, ni les metteurs en scène[1209] » – s'est rendu compte qu'il avait lui-même intériorisé des règles et qu'il avait besoin de comédien.ne.s comme celles et ceux du Theater HORA pour l'aider à les déceler et à les mettre à mal. Il a trouvé

[1201] « *On stage their presence is phenomenal. Thus, Disabled Theater is in fact a very abled theater, because the strength of theater is to be in the present, to perform. Not to play, not to act. This is the reason why I connected with these actors.* » (« It's All about Communication », *op. cit.*, p. 172).
[1202] Jérôme Bel, rencontre du 13 décembre 2013, *op. cit.*
[1203] *Id.*
[1204] *Id*. Dans cette citation, nous pouvons noter la projection, de la part de Jérôme Bel, d'un personnage, voire d'un stéréotype… Nous reviendrons sur cette contradiction par rapport aux autres propos tenus dans la suite de ce chapitre.
[1205] *Id.*
[1206] *Id.*
[1207] *Id.*
[1208] Jérôme Bel, entretien avec Emilie Chaudet et Alice Ramond dans le cadre d'une émission pour France Culture, qui n'a finalement pas été diffusée.
[1209] Jérôme Bel, rencontre du 13 décembre 2013, *op. cit.*

ce qu'il cherchait depuis vingt ans et que « avec certains collègues, [ils ont] appelé la performativité [1210] », c'est-à-dire « que les choses ne soient pas répétées, reproduites mais qu'elles soient réactivées sur le moment avec la conscience du temps, de l'espace, de son propre état[1211] ». Avec les comédien.ne.s du Theater HORA « c'est exactement ça[1212] ». Julia Häusermann entre en scène en regardant par terre parce qu'elle fait vraiment attention au chemin qu'elle doit parcourir. Elle est donc réellement dans l'espace, dans le présent et dans son propre état. Contrairement aux comédien.nes.s ou aux danseurs et danseuses avec lesquels Jérôme avait travaillé auparavant, qui entrent en scène en regardant le public – et qui seraient donc dans le souvenir d'un déplacement répété de nombreuses fois avant le spectacle, les comédien.ne.s du Theater HORA seraient vraiment du côté de la performance, définie par Jérôme Bel comme le contraire de « la reproduction de ce qu'on a décidé en répétition[1213] ». Du coup, ce dernier « ne sai[t] pas comment [il] va continuer […] avec les autres […] comment [il] va pouvoir casser leur truc et dire "tu vas là et c'est tout, tu te démerdes, tu regardes"[1214] ».

Jérôme Bel explique que les comédien.ne.s du Theater HORA l'ont amené dans les retranchements de ses propres positions artistiques sur la déconstruction de la fiction théâtrale. Le fait qu'ils soient incapables de respecter la sacro-sainte règle du « silence en coulisse », qui peut apparaitre comme une anecdote amusante, est analysé par Jérôme Bel comme révélateur d'une idéologie sous-jacente du théâtre.

> Évidemment qu'il faut le silence en coulisses pour faire surgir la fiction sur la scène. Or moi la fiction […] ça a jamais été mon intérêt… au contraire, moi ce qui m'intéresse c'est le réel. J'ai cette idée que le théâtre, étrangement, est un outil plus pour faire apparaître la réalité, dévoiler, révéler… que, au contraire, jouer quelque chose de faux, l'illusion[1215].

Notons le présupposé sur lequel repose l'affirmation de Jérôme Bel : puisque la fiction est du côté de l'illusion dans la mesure où il s'agit de jouer quelque chose de faux, elle serait incapable de faire apparaître sinon *la* du moins *une* réalité. Pour Jérôme Bel c'était seulement lorsque le réel envahit la scène que le théâtre devient un outil pour faire apparaître la réalité, dévoiler, révéler… Force est de se demander si, à travers le « faux » et donc l'illusion théâtrale, on

---

[1210] *Id.*
[1211] *Id.* Notons que, dès la fin du XIXe siècle, Stanislavski faisait de la non-reproduction une des bases de son enseignement, lui qui demandait à ses élèves de toujours jouer « comme si c'était la première fois ». Tout se passe donc comme si les défenseurs du théâtre performatif relançait un vieux débat en employant des mots nouveaux.
[1212] *Id.*
[1213] *Id.*
[1214] *Id.*
[1215] *Id.*

n'atteint pas parfois davantage le « vrai[1216] ». C'est parce qu'il considère que l'illusion ne peut être porteuse de vérité et que, de par leur déficience, les comédien.ne.s du Theater HORA ne peuvent pas être du côté de l'illusion que cela a intéressé Jérôme Bel de travailler avec elles et eux[1217]. Jérôme Bel a vu en elles et eux des éléments qui servaient sa propre conception du théâtre. À cet égard, il les a traités comme n'importe quel.le autre artiste avec qui il a collaboré :

> On pourrait dire que les acteurs handicapés mentaux, tout comme Véronique Doisneau ou Pichet Klunchun sont des sortes de cobayes me permettant de faire avancer mon investigation sur le théâtre et la danse[1218].

> De la même manière que Gustave Flaubert a écrit « Emma Bovary c'est moi », je pourrais dire « Véronique Doisneau, Pichet Klunchun, Cédric Andrieux, les acteurs handicapés mentaux, c'est moi. »[1219]

L'idée selon laquelle les comédien.ne.s en situation de handicap mental du Theater HORA bouleversent les normes de ce que Jérôme Bel considère être le théâtre dominant[1220] est inscrite dans la construction dramaturgique de *Disabled Theater*. En effet, lorsque la traductrice explique, lors de sa quatrième intervention, que nous allons voir les sept soli que Jérôme Bel a choisis parmi les onze qui lui ont été présentés, nous commençons par chercher les raisons de son choix. Cependant, au fur et à mesure que les soli s'enchaînent nous ne cherchons plus à repérer les éventuels critères sur lesquels il aurait fondé son jugement. Nous perdons cette distance critique et nous nous laissons emporter par les mouvements des comédien.ne.s au rythme des musiques pop choisies. Les spectateurs et spectatrices ont alors des réactions spontanées variées : quelques-un.e.s dansent, certain.e.s rient quand d'autres pleurent. Cette réception plus émotionnelle qu'intellectuelle est accentuée par la suite du spectacle : après que Gianni Blumer (en réponse à la cinquième consigne qui consistait, pour chacun.e des comédien.ne.s, à dire ce qu'ils pensaient du spectacle) s'est plaint de n'avoir pas pu danser, la traductrice annonce (sixième consigne) que Jérôme Bel a finalement décidé de présenter les quatre derniers soli. Il n'est définitivement plus question de « juger » les soli selon les critères de jugement esthétique classiques, qui impliquent toujours une certaine distance avec l'objet regardé. Les spectateurs et spectatrices sont implicitement incité.e.s à s'« impliquer » dans la danse. La

---

[1216] On peut ainsi penser à toutes les pièces de mise en abyme du pouvoir du théâtre et à l'exemplaire *Illusion Comique* de Corneille où la vie de Clindor est vue par son père Pridamant dans la grotte d'Alcandre : il pense qu'il s'agit d'une fiction alors que c'est la réalité.

[1217] Même si cela a pu finalement pu le conduire à figer leur proposition, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de cette partie.

[1218] Présentation du spectacle sur le site de Jérôme Bel : http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=15&ctid=1 [en ligne, dernière consultation le 21 janvier 2018].

[1219] Propos recueillis par Gilles Amalvi, programme de salle des éditions 2012 et 2013 du Festival d'Automne à Paris.

[1220] Notons que ces normes ne sont plus dominantes dans le Théâtre d'Art et que l'illusion (voire la fiction) est largement mise à mal dans le théâtre postmoderne institutionalisé.

diffusion de musiques « pop », de musiques populaires qui touchent « un large public sans distinction de classe[1221] » de « tubes » internationaux (tels que « *They don't care about us* » de Michael Jackson, « Axel F » de Crazy Frog ou « *Dancing Queen* » de Abba) brise la barrière entre acteurs et actrices et spectateurs et spectatrices qui avait été scrupuleusement construite pendant toute la première partie du spectacle. « L'effet euphorique produit importe plus que le contenu des objets mis en présence et que leur sens, […] l'intensité de l'investissement affectif […] et […] la fascination pour l'aspect superficiel de la chanson […} l'emporte[1222] ». Les musiques pop ont pour effet non pas de faire disparaître le handicap, mais de diminuer son importance. Contrairement à ce qui se passe depuis le début du spectacle, il n'est plus la seule chose à voir sur le plateau. En jouant quelque peu sur les mots, on pourrait dire que ce ne sont plus des comédien.ne.s en situation de handicap mental que nous voyons désormais, mais des comédien.ne.s « en situation de danse ».

S'il fallait résumer en quelques mots le paradigme performatif[1223] tel qu'il s'est construit depuis les années 1960 pour arriver à une sorte d'apogée au début des années 2000, nous dirions, à la suite d'Anne Pellus qu'il repose sur « la prééminence de la vie, déclinée à travers les partis pris de la *présence*, du *direct*, du *temps réel*, à quoi l'on pourrait ajouter l'*expérience*, la *spontanéité*, la *non-reproductibilité*, l'*énergie* et la *participation* [1224] ». C'est donc dans une posture de réception

[1221] Pour reprendre la formule qu'Anne Pellus emploie dans son article « Le "bal des renversements" dans Baron samedi d'Alain Buffard. Hybridation artistique et subversion des identités sur la scène chorégraphique » (Plana Muriel, Sounac Frédéric, *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualité et politiques du trouble*, *op. cit.*, p. 128), formule qu'elle emprunte elle-même à Muriel Plana (Muriel Plana « Les Songs dans la comédie, jubilation et subversion. L'exemple de la réécriture de L'Opéra du Gueux (1728) de John Gay par Bertolt Brecht (1928) » dans *La Comédie en mouvement, Avatars du genre comique au XX*e *siècle*, Corine Flicker (dir.), Textuelles théâtre, PUP, 2007, p. 193).
[1222] Article de Mireille Raynal-Zougari intitulé « Le queer kitsch, spécialité d'Almodovar » dans Plana Muriel, Sounac Frédéric, *op. cit.*, p. 289.
[1223] Notons que le post-modernisme, le postdramatique et le performatif ne sont pas totalement assimilables. Selon le théoricien américain Fredric Jameson, le postmodernisme est l'ensemble des phénomènes culturels qui émergent à l'époque postmoderne, celle du capitalisme tardif. Le postdramatique n'est pas une forme culturelle mais une théorisation rendant compte d'une tendance dans le théâtre contemporain, en rupture avec le texte, le logos. Dans sa thèse consacrée à l'hybride dans la danse contemporaine française, Anne Pellus a ainsi montré que si les Américains qui inventent, dans les années 1960-1970, la *post-modern dance* en explorant toutes les possibilités de leur medium peuvent être considérés comme des « modernistes » dans le sens que donne à ce terme le critique d'art nord-américain Clement Greenberg, la *post-modern dance* américaine n'est pourtant pas entièrement réductible au postmodernisme artistique. Elle souligne en revanche que le travail des tenants du « courant perfomatif » français, qui remettent en question le médium « spectacle » dans son ensemble, reprend nombre d'éléments propres au post-modernisme artistique (citation, parodie, recyclage, etc.). Voir Anne Pellus, *Politique(s) de l'hybride dans la danse contemporaine française : formes, discours, pratiques*, Thèse de doctorat, sous la direction de Muriel Plana, Université Toulouse Jean-Jaurès, 2016. Inspiré du post-modernisme artistique, le « théâtre performatif » peut ainsi être considéré comme une des branches du « théâtre postdramatique » théorisé par Hans-Thies Lehmann.
[1224] Anne Pellus, *op. cit.*, p. 166.

typiquement performative que Jérôme Bel place les spectateurs et spectatrices de *Disabled Theater*. Les soli des comédien.ne.s y apparaissent comme un procédé dramaturgique destiné à réduire la distance entre regardant.e.s et regardé.e.s que Jérôme Bel a lui-même largement contribué à instaurer dans la première partie du spectacle. Les musiques pop servent d'autant plus de liens entre la scène et la salle que des comédien.ne.s présenté.e.s comme « handicapés mentaux » ont été mis face à des spectateurs et spectactrices supposé.e.s valides. Contrairement à ce que la forme du spectacle peut laisser croire, l'analyse précise de l'évolution des consignes sur lesquelles *Disabled Theater* est construit le fait apparaître davantage comme un spectacle *sur* les « handicapés mentaux » à destination des « valides », que comme un spectacle *par* eux, *avec* eux et *pour* eux. Alors que *Disabled Theater* peut être lu comme un plaidoyer pour la liberté artistique des comédien.ne.s en situation de handicap mental, Jérôme Bel ne place pas les comédien.ne.s du Theater HORA dans une posture d'*empowerment*[1225]. Cette contradiction est problématique d'un point de vue politique mais aussi esthétique.

En effet, dans l'interview retranscrite dans l'ouvrage de Sandra Umathum et Benjamin Wihstutz, Jérôme Bel explique qu'à Berne, il avait testé une fin différente de celle qu'il a finalement retenue :

> À Berne, nous avions ajouté une fin différente, qui était magnifique en studio mais qui malheureusement n'a pas marché dans le spectacle. Au lieu de présenter les quatre derniers solos puis de saluer le public, les performers devaient simplement rester en scène aussi longtemps qu'ils le voulaient et sortir de scène un par un. C'était la meilleure scène mais ça n'a pas marché parce que chaque fois que quelqu'un se levait de sa chaise, le public commençait à applaudir. En retour, les performers réagissaient à ces applaudissements en faisant les pitres ; cela devenait une compétition et ce n'était pas possible pour moi de garder cette fin-là[1226].

Affirmer qu'au contact du public, une proposition testée en répétition ne fonctionne pas, dans la mesure où la réaction spontanée des spectateurs et spectatrices modifie le jeu des acteurs et des actrices, n'est-ce pas en parfaite contradiction avec la définition que Jérôme Bel donne de la performance ?

> D'habitude, au théâtre, les acteurs essayent de reproduire la pièce sans (y introduire) aucun changement. Mais une performance ne peut pas être reproduite à l'identique, les

---

[1225] « *Empowerment* : réappropriation par les personnes de leur environnement et des moyens de maitriser leur destin (Isabelle Ville, Emmanuelle Fillon, Jean-François Ravaud, *op. cit.*, p. 142).

[1226] « *In Berne, we added a different ending, which was beautiful in the studio but unfortunately didn't work in the show. Instead of presenting the other four solos and of bowing the audience, the performers were simply asked to stay as long on stage as they wanted to and leave the stage individually. It was the best scene but it did not work because each time someone got up from their chair, the audience would start to clap. The performers in turn started to react to applause, by acting funny ; it became a competition, which made it impossible for me to keep that ending.* » (« *It's All about Communication* », *op. cit.*, p. 167).

> choses changent tout le temps. Les gens rient, les gens toussent, et vous devez en tenir compte. Il n'y a pas de quatrième mur[1227].

Dans tout le paratexte autour du spectacle, Jérôme Bel loue la capacité – intrinsèque puisque liée à leur handicap – des comédien.ne.s du Theater HORA à pousser le théâtre dans ses retranchements performatifs, mais il écarte de son spectacle toute proposition radicale allant dans ce sens.

On pourrait dire que *Disabled Theater* a le statut pour le moins oxymorique d'être la représentation d'une performance[1228]. Il ne s'agit pas d'une *performance à proprement parler* puisque les comédien.ne.s reproduisent scrupuleusement, soir après soir, les indications du metteur en scène, mais d'un *spectacle qui met en scène la performance*, puisqu'il cherche pourtant à faire croire au public à l'authenticité et à la spontanéité de ce qui se passe sur scène – qu'il s'agisse du temps que Peter Keller passe en scène à l'ouverture du spectacle, des larmes (d'énervement et de tristesse) de Lorraine Meier à l'annonce de son handicap ou de l'anecdote du carnet sur lequel Remo Beuggert note les messages à transmettre.

Lors de la rencontre organisée à l'École Normale Supérieure le 13 décembre 2013, Jérôme Bel a employé une formule inédite (par rapport à toutes celles qu'il répète d'une interview à l'autre). À propos des comédien.ne.s du Theater HORA, Jérome Bel a affirmé aux quelques étudiant.e.s présent.e.s dans la salle avoir « littéralement mis en scène ce qu'ils sont ». Cette déclaration, qui sonnait comme un aveu, invite à analyser autrement que Benjamin Wihstutz la réponse des acteurs et des actrices à la deuxième consigne[1229]. « *I'm an actor* », et non pas « *I'm a performer* », disent-ils au moment de décliner leur profession. En ce que Jérôme Bel a créé des personnages à partir de leurs propositions initiales – tout en tâchant de masquer ce jeu et en y parvenant habilement puisqu'un grand nombre de critiques se sont laissés prendre au piège – ils et elles restent des acteurs et des actrices « dramatiques » dans le cadre d'un spectacle qui se présente

---

[1227] « *Usually, in theater, the actors try to reproduce the play without any change. But a performance can never be reproduced exactly, things change all the time. People are laughing, people are coughing, and you have to take into account. There is no fourth wall* ». (« *It's All about Communication* », *op. cit.*, p. 172). Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de cette partie, lorsqu'elle répète *Tohu-bohu* avec les comédiens de l'Atelier Catalyse, Madeleine Louarn leur demande au contraire d'adapter leur jeu aux réactions du public, et plus particulièrement aux applaudissements. Elle leur explique que c'est « un truc de feeling : "Comment est-ce que vous reprenez la parole avant qu'ils n'aient le temps d'applaudir de trop, que vous ne vous appesantissiez pas etc."». En ce sens, sa direction d'acteur est paradoxalement plus performative que celle de Jérôme Bel, même si la forme finale du spectacle l'est moins, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

[1228] Dans son article « Critique, plaisir et désir. Libido et pratique artistique sur la scène contemporaine espagnole » (dans Muriel Plana et Fréderic Sounac (dir.), *op. cit.,* p. 45-55), la performeuse Tatiana Santamans oppose ainsi le « théâtre performatif contemporain » (que Josette Féral définit comme une partie du théâtre postmoderne) et les performances féministes, politiques, issues des arts plastiques des années 1960-1970.

[1229] Cf. Benjamin Wihstutz « "*… And I Am an Actor" On Emanciapation in Disabled Theater* », *op. cit.*, p. 35-50.

pourtant comme éminemment performatif. Alors qu'il affirme sans cesse être mû par la volonté de s'extirper de la tradition théâtrale traditionnelle[1230], Jérôme Bel n'a pas – quoi qu'il en dise – saisi cette occasion de pousser le théâtre jusque dans ses ultimes retranchements[1231].

3.2.5. Relations de pouvoir entre metteur.e en scène valide et comédien.ne.s en situation de handicap

La comparaison entre *Disabled Theater* et *Freie Republik HORA* peut nous permettre de préciser notre analyse critique du projet de Jérôme Bel en la comparant à un autre qui semble aller beaucoup plus loin dans la redéfinition des normes théâtrales. N'ayant pas vu *Freie Republik HORA,* je me contenterai d'en évoquer les éléments majeurs rapportés par Yvonne Schmidt dans son article « *After* Disabled Theater. *Authorship, Creative Responsibility, and Autonomy in* Freie Republik HORA[1232] ».

Le projet de *Freie Republik HORA,* amorcé par le directeur artistique du Theater HORA Michael Elber, est né en 2014, soit deux ans après la création de *Disabled Theater.* Alors que Jérôme Bel affirmait que le but de son spectacle ne pouvait pas être de laisser les comédien.ne.s du Theater HORA faire ce qu'ils voulaient[1233], c'est précisément l'objectif de ce nouveau projet. « Il n'y a ni dramaturgie ni décor, seulement la devise : "faites ce que vous voulez, comme vous le voulez" - qui reflète aussi le programme[1234] ». Selon Michael Elber, la finalité de cette proposition est de « se débarrasser de lui en tant que directeur artistique et de transférer la responsabilité artistique à l'ensemble de la troupe[1235] ». Les comédien.ne.s peuvent le consulter, lui et son collègue Nele Jahnke, pour leur soumettre leurs idées ou leur poser des questions, mais à chaque début de répétition, il leur répète :

> Ne vous préoccupez pas de ce qu'on attend que vous fassiez. Pensez à ce que vous attendez de vous-mêmes. En art, vous êtes autorisée à toucher, à faire frémir, à

[1230] « *I am interested in freedom on stage, in emancipation from the power of theatrical discourse, from the theatrical traditions, from narcissism.* » / « je suis intéressé par la liberté sur scène, par l'émancipation du pouvoir du discours théâtral , des traditions théâtrales, du narcissisme. » (« *It's All about Communication* », *op. cit.*, p. 172).

[1231] Contrairement à ce qui a été fait dans le champ des arts plastiques dans les années 1970, par une performeuse comme Marina Abramovic, par exemple.

[1232] Yvonne Schmidt, *op. cit.*

[1233] « *Of course, I don't let them do whatever they want to, this cannot be the goal.* » (« *It's All about Communication* », *op. cit.*, p. 172).

[1234] « *There is no dramaturgy, no stage set – only the motto : "Do what you want to – just the way you like it!", which also reflects the program.* » (Yvonne Schmidt, *op. cit.*, p. 234).

[1235] « *According to Michael Elber, the project attempts to get rid of him as artistic director and to transfer the artistic responsibility to the ensemble.* » (*ibid.*, p. 235).

provoquer, à choquer, à amuser, à ennuyer, à exaspérer, à décevoir, à donner un cours, à demander, à insulter, à vous détourner du public ou à le mettre en valeur[1236].

Freie Republik HORA représente une exception dans le champ du théâtre avec des comédien.ne.s en situation de handicap mental. Si ces derniers et ces dernières sont de plus en plus présent.e.s sur les scènes françaises [1237], européennes[1238] et même internationales[1239], ils et elles sont toujours dirigé.e.s par des metteur.e.s en scène ou des chorégraphes valides. *Freie Republik HORA* est, à ma connaissance, le seul spectacle à la fois joué et mis en scène par des comédien.ne.s en situation de handicap mental. Il s'agit donc là d'une occasion unique, pour les comédien.ne.s du Theater HORA, de choisir l'image qu'ils veulent renvoyer d'eux et d'elles, plutôt que d'être prisonniers et prisonnières des représentations (plus ou moins conscientes) que les metteur.e.s en scène valides projettent sur elles et eux.

Sur ce projet, les comédien.ne.s du theater HORA ont été en charge de l'intégralité de la production : du texte, de la mise en scène, du jeu, des costumes, des décors, de la musique[1240]… Chaque comédien.ne s'est ainsi vu confier un budget de 1 000 francs Suisse, qu'il ou elle pouvait utiliser comme il ou elle le voulait : Matthias Grandjean a pris des cours de trompette tandis Sara Hess a engagé un hypnotiseur et que Julia Häussermann a invité l'acteur Jonas Rohrmann à jouer avec elle. Des présentations publiques ont été organisées toutes les six à huit semaines. Le programme invitait explicitement les spectateurs et spectatrices, qu'ils ou elles soient valides ou en situation de handicap, à poser des questions et à faire des retours critiques[1241]. Le dialogue instauré entre le public et les comédien.ne.s à l'issue des présentations publiques de *Freie Republik HORA* semble être plus approfondi que ceux qui suivaient celles de *Disabled Theater*.

Si Jérôme Bel a présenté différentes étapes de son travail de création avant de fixer la version finale de *Disabled Theater*, les comédien.ne.s n'étaient pas invité.e.s à prendre part aux discussions qu'elles suscitaient. Au Festival

---

[1236] « *Don't wonder about what we expect you to do. Think what you expect of yourself ! in art, you're allowed to touch, thrill, provoke, shock, amuse, bore, infuriate, disappoint, lecture, praise, insult, forsake, and enlighten the audience* » (*Id.*).

[1237] Citons par exemple la Compagnie de l'Oiseau-Mouche de Roubaix, l'Atelier Catalyse de Morlaix, la Création Ephémère de Milau, le Théâtre du Cristal d'Eragny ou encore le Théâtre Eurydice de Plaisir.

[1238] Nous pensons ici à la Compagnie Delbono en Italie, au théâtre Thikwa et RambaZamba à Berlin, à l'Atelier Blaumeier à Brême, au théâtre Maatwerk aux Pays-Bas et au théâtre Stap en Belgique.

[1239] Mentionnons ici le théâtre Back to Back de Melbourne.

[1240] « *The professionally trained actors with intellectual disabilities are in charge of the production themselves – as directors, authors, stage and costume designers, musicians and performers.* » (Yvonne Schmidt, *op. cit.*, p. 227).

[1241] « *The program explicitly invites people with and without disabilities to ask questions and give a critical feedback that is documented and then discussed by the actors at the next rehearsal.* » (Yvonne Schmidt, *op. cit.*, p. 228).

AUAWIRLEBEN de Berne, où une sorte d'avant-première du spectacle a été présentée en 2012, celles-ci se sont tenues en anglais, excluant ainsi les comédien.ne.s suisse-allemands, qui restaient muets sur scène. Alors que Jérôme Bel accapare la parole autour de *Disabled Theater,* ce sont les comédien.ne.s qui parlent au public après chaque présentation de *Freie Republik HORA*. Tel est le cas dans la mesure où l'enjeu des présentations publiques n'était pas le même dans les deux spectacles. Dans un cas, il s'agissait de tester un spectacle préconçu alors que, dans l'autre, il était davantage question d'associer le public au processus de création. Si les spectateurs et spectatrices de *Disabled Theater* n'adoptaient pas le comportement que Jérôme Bel attendait d'elles et eux, celui-ci modifiait son spectacle en conséquence – par exemple en renonçant à y instaurer un moment d'attente ou à le faire se terminer par la sortie progressive des comédien.ne.s, quand bon leur semblait. Pour *Freie Republik HORA* les acteurs et actrices écoutaient les remarques qui leur étaient faites, avant de décider collectivement d'en tenir compte ou non. Lors de la séance de travail qui suivait les temps d'échange avec le public, les comédien.ne.s revenaient systématiquement sur ces échanges avant de remonter au plateau. Chacun.e commençait par dire ce qu'il ou elle en avait retenu, avant que Michael Elber et Nele Jahnke ne lisent la retranscription des échanges et les mails reçus. Puis chacun.e des comédien.ne.s annonçait ce qu'il ou elle voulait présenter ou changer, ce qui donnait lieu à une discussion, suivie d'un vote à main levée[1242]. Les présentations publiques de *Freie Republik HORA* constituent une double médiation pédagogique : les acteurs et actrices apprennent à défendre leur travail face à un public qui apprend à la critiquer[1243]. Pour Marcel Bugiel, dramaturge sur *Disabled Theater* et sur *Freie Republik HORA* « ce n'est pas seulement pour nos acteurs et nos actrices que *Freie Republik HORA* est la pièce de la maturité, mais aussi pour notre public. Est-ce que j'ose critiquer un acteur en situation de handicap[1244] ? »

[1242] « *So as not to dispense entirely with an outside perspective, regular public try-out, followed by talks with the audience, are part of the rehearsal process. The performers have to choice either to listen to spectators' comments, answer questions or do whatever they feel like. The subsequent meetings always follow the same principle. The performers sit in a circle in the rehearsal room. First of all, everybody says what she or he remembers from the audience discussion Then Michael Elber and Nele Jahnke read out parts of the transcribed talk as well as email responses from spectators. One after the other, the performers announce what they would like to present or change on the respective day. They speak in clockwise order, and Elber and Jahnke moderate the conversation, making sure that everybody has a chance to speak. Each proposal is discussed and voted on by a show of hands.* » (Yvonne Schmidt, *op. cit.*, p. 235-236).

[1243] « *The audience is involved in the rehearsal process as an outside eye. As a result, the performers in Freie Republik HORA are supposed to develop the ability to create a theater project at their own initiative – and, literally, following their own directions – to present it before a critical audience. At the same time, the audience is trained to deal with the work of disabled performers.* » (Yvonne Schmidt, *op. cit.*, p. 228).

[1244] « *The piece is not only about our actors' and actresses' coming of age but also about the coming of age of our audience. Do I dare criticize a disabled actor?* » (Extrait du programme de la présentation du 27 février 2014, cité par Yvonne Schmidt, *op. cit.*, p. 228).

La question posée par Marcel Bugiel fait très fortement écho à mon expérience de spectatrice d'œuvres interprétées par des comédien.ne.s en situation de handicap mental. À la fin de certaines propositions qui ne m'avaient pas convaincue, je me suis souvent demandé si je pouvais m'autoriser à ne pas applaudir. Dans le cas très précis des *Oiseaux* – sur lequel nous reviendrons dans le chapitre suivant – je me souviens que je ne voulais pas cautionner, par mes applaudissements, une vision du handicap mental que je trouvais extrêmement problématique, mais que je souhaitais néanmoins manifester aux comédien.ne.s le fait que j'avais aimé leur jeu. Le dilemme des applaudissements recouvre donc des enjeux tout à la fois politiques, éthiques et esthétiques. Il renvoie, au moins en partie, à la question de l'auctorialité, particulièrement difficile à appréhender dans le cas du théâtre. Puisqu'il s'agit d'un art collectif, il est difficile de distinguer les différentes instances auctoriales ayant contribué à l'élaboration d'un spectacle qui reste pourtant majoritairement signé par le ou la metteur.e en scène. Dans le cas de *Freie Republik HORA* les comédien.ne.s sur scène étant auteur.e.s de la totalité de la proposition et responsables à la fois de leur image et de leur jeu, il devrait être possible, pour les spectateurs et les spectatrices, de ne pas applaudir si la proposition ne les a globalement pas séduit.e.s.

Le compte rendu que fait Yvonne Schmidt d'une séance de travail de *Freie Republik HORA* n'a donc rien à voir avec les descriptions des répétitions de *Disabled Theater* rapportées par un certain nombre d'auteur.e.s de l'ouvrage de Sandra Umathum and Benjamin Wihstutz. Dans *Freie Republik HORA,* en tant qu'auteur.e.s, metteur.e.s en scène et comédien.ne.s, les membres du Theater HORA ont tou.te.s eu leur mot à dire sur la création. Conscients du biais que représentait le fait d'avoir impulsé ce projet[1245], Michael Elber et Nele Janhke ont cependant veillé au respect du temps de parole de chacun.e, façon de signifier qu'aucune d'entre elles n'avait plus de valeur qu'une autre. Dans *Disabled Theater*, le pouvoir est largement accaparé par Jérôme Bel, qui contraint les comédien.ne.s du Theater HORA à suivre des décisions qui leur sont unilatéralement imposées. Un moment précis du spectacle pourrait cependant nous inciter à penser le contraire. Après que Gianni, en réponse à la consigne de la traductrice de dire ce qu'ils ont pensé du spectacle, a exprimé son mécontentement face au choix de Jérôme Bel de ne présenter que sept soli, la traductrice annonce que ce dernier a finalement décidé de montrer les quatre soli qu'il n'avait pas choisis. En elle-même, la formulation est intéressante : si les comédien.ne.s, sur l'incitation explicite de Jérôme Bel, sont autorisé.e.s à lui faire part d'éventuelles remarques, c'est lui qui, en définitive, prend la décision d'en tenir compte ou pas. Les propos

[1245] *Freie Republik HORA* n'est pas né d'une demande des comédien.ne.s de la troupe, mais d'une idée de Michael Elber et son équipe : « *Of course, there is someone who feels responsible for the process, for the idea and the concept… Various tools that we opted for during this journey might trigger a process; and although, in this way, they naturally have an impact on the process, they provide utmost autonomy for independent individual decisions on speed, rhythm, direction, etc.* »(extrait du programme de la presentation du 27 février 2014, cité par Yvonne Schmidt, *op. cit.*, p. 237-238).

qu'il tient en interview nous révèlent par ailleurs que le chorégraphe a répondu positivement à la demande de Gianni Blumer dans la mesure où d'autres l'avaient formulée avant lui et où elle apportait une réponse à un problème qu'il avait clairement identifié :

> À Documenta, [d]es gens viennent du monde entier pour voir l'exposition. […] Et je me retrouve dans ces fêtes et ces cocktails avec des gens qui foncent sur moi (des gens que je ne connais ni d'Eve ni d'Adam) et qui me disent : « pourquoi Miranda ne danse pas ? […] « Pourquoi Gianni ne danse pas ? » […] Et je me dis ; « attends là il y a un problème ». C'est-à-dire : ils connaissent le nom […] des performeurs et ils identifient qui ne danse pas. Et à ce moment-là il y avait mon collègue Xavier Le Roy de Berlin […], avec qui je parle et qui me dit « Jérôme il y a un problème : ceux qui ne sont pas visibles, c'est comme si on n'allait pas jusqu'au bout de la relation, c'est-à-dire qu'on ne les comprend pas autant que ceux qui dansent. » […] Ah merde, ils ont raison. Moi je ne m'en m'étais pas aperçu […] Parce que j'ai posé beaucoup d'autres questions en fait moi, pendant ces cinq semaines de travail avec eux, qui n'ont pas abouti. Parce que […] j'ai pas aimé leurs réponses […] ou finalement j'ai plus aimé les questions. Et une fois j'en pouvais plus, […] je savais plus quoi faire, il restait encore une heure de répétition, […] j'avais plus d'idée. « Bon, au fait, qu'est-ce que vous pensez de la pièce ? » J'ai balancé ça en me disant, ça va rien produire mais peu importe […] Et là ils ont sorti ce que vous avez entendu dans la pièce. Evidemment, tout de suite, j'ai su que j'allais garder […] cette question-là, elle était évidemment intéressante et surtout la réponse de Gianni […] à ce moment-là j'utilise la gueulante de Gianni, enfin sa douleur, pour rajouter des solos après. Donc je gagne sur deux tableaux : c'est pas trop long, j'en ai que sept et ensuite quatre, ce qui est plus digeste que d'avoir les dix à la suite. […] Et, dramaturgiquement, ça me permet de montrer tout le monde […] et aussi ça critique ma position. Je fais ma propre autocritique d'encore sélectionner[1246].

La « gueulante » de Gianni Blumer, au diapason de la réflexion de Xavier Le Roy, constitue donc une charnière structurelle et un nœud dramaturgique essentiels du spectacle, que Jérôme Bel a su utiliser fort à propos. La façon dont elle y est intégrée, et la réponse positive qu'y apporte Jérôme Bel, minorent largement cet aspect. Elle fait surtout apparaître Jérôme Bel comme un metteur en scène soucieux des remarques de ses comédien.ne.s et prêt à adapter sa proposition artistique – alors que l'analyse de certains moments de répétition (notamment avec Peter Keller et Remo Beuggert) remet fortement en cause ce postulat.

[1246] Dans l'interview retranscrite dans l'ouvrage de Sandra Umathum and Benjamin Wihstutz, Jérôme Bel revient sur cette anecdote de dOCUMENTA : « *I had real doubts if I should put the eleven solos on stage or only seven, because I knew that the piece was going to be too long with all of the solos, especially since they come with such bad music. But on the other hand, I did not really want to reject anyone. It was unbearable, although they are professional performers and rejection should be part their work – yes, to reject them would actually mean to treat them professionally. […] Then, at the dOCUMENTA (13), I decided to present the piece with only seven solos, the "what do you think about the piece" scene and the bow. However, I received all these reproachful and aggressive comments (p167) like, "Why isn't Miranda dancing?" Then Xavier Le Roy, who had seen three shows within two days, told me : "The piece is not accomplished if you don't see them all dance. It doesn't matter whether they are good or bad, the piece is about their singularity." So eventually, I decided to show all of them.* » (Interview with Jérôme Bel (« *It's All about Communication* », *op. cit.*, p. 167-168).

La différence de titre entre ces deux projets du Theater HORA est emblématique des différences de relation de pouvoir entre metteur en scène (valide) et comédien.ne.s (en situation de handicap). Dans *Disabled Theater,* Jérôme Bel cherche avant tout à montrer comment le handicap vient affaiblir le théâtre dramatique traditionnel et nourrir un théâtre qui ne peut dès lors qu'être performatif, et dont la remise en cause de l'autorité et de la légitimité artistique du metteur en scène n'est qu'une composante parmi d'autres. À l'inverse, *Freie Republik HORA* se présente davantage comme une expérimentation de nouvelles modalités, les plus démocratiques possibles, de relations de pouvoir entre les différents acteurs d'un spectacle – au sens générique du terme. Selon Yvonne Schmidt, « Le processus de faire du théâtre un espace de partage est réduit à son degré zéro, c'est-à-dire à l'accord des interprètes avec le concept artistique[1247] ». Elle définit *Freie Republik HORA* comme « l'hétérotopie d'un théâtre comme une république libre[1248] ».

Pour conclure ce chapitre consacré à *Disabled Theater,* j'aimerais mentionner le fait que la réflexion sur les conditions de mise en visibilité du handicap mental que j'ai engagée pour analyser ce spectacle m'a aidée à mieux comprendre *Exhibit B*[1249]. Présentée à l'Église des Célestins lors de la soixante-septième édition du Festival d'Avignon comme une exposition performance qui renverse le principe des exhibitions coloniales « en construisant des "tableaux vivants" autour d'acteurs immobiles et silencieux qui nous regardent droit dans les yeux [1250] », la proposition artistique de Brett Bailey a failli ne pas être reprogrammée l'année suivante au Théâtre Gérard Philippe de Saint Denis. Une pétition visant à l'interdire au motif qu'il s'agissait là d'un spectacle raciste circulait et rassemblait de jour en jour de plus en plus de signatures. Après mûre réflexion, j'ai tendance à penser que, derrière les polémiques déclenchées par *Exhibit B* et par *Disabled Theater,* se cache la même question : celle de la représentation des minorités. C'est un fait que les personnes que le langage politiquement correct désigne comme « issues de la diversité » – qu'elles soient noires ou en situation de handicap – sont fort peu présentes sur nos scènes

---

[1247] « *The process of theater-making as a shared space is reduced to its radical basics, namely, to the performers' agreement on the artistic concept.* » (Yvonne Schmidt, *op. cit.*, p. 236).

[1248] « *Referring by the voting procedure to the idea of the polis, the project constitutes a heterotopia, namely, the heterotopia of theater as a free republic. By demanding autonomy for performers with cognitive disabilities, Freie Republik HORA not only implements the claim of theater as a democratic art from and restores the performers' agency, but also raises the question : Who is given a voice on theater stage ? At the same time, it must also be asked : Who sets the rules of the theatrical arrangement ?* » (*ibid.*, p. 236–237).

[1249] Ce passage reprend les principaux éléments développés dans le cadre d'une communication présentée lors de la séance du 16 janvier 2017 du séminaire jeunes chercheurs LLA-CRÉATIS « éprouver/penser les arts et la colonialité ».

[1250] Programme de la 67e édition du Festival d'Avignon, p. 25.

contemporaines françaises. Pour autant – et selon une expression devenue consacrée – leur offrir un espace de visibilité, à travers le spectacle vivant, sans se poser la question des modalités de cette mise en scène est tout aussi problématique.

Pas plus que Jérôme Bel ne cache le fait que *Disabled Theater* a pour vocation de « montrer des handicapés mentaux », Brett Bailey ne dissimule qu'*Exhibit B* exhibe des Noirs. Le dispositif muséal est ostensiblement assumé. Figé.e.s comme des statues ou des sculptures, les acteurs-performeurs et les actrices-performeuses – tou.te.s noir.e.s – sont placé.e.s sur des promontoires fortement éclairés, au pied desquels sont installés des cartels décrivant chacune des douze œuvres de ceq ui se présente comme une « exposition performance[1251] ». Mis.e en position de visiteur ou de visiteuse de musée, chaque spectateur et spectatrice est ainsi invité.e à observer, aussi longtemps qu'il ou elle le souhaite, le corps empaillé de Soliman, esclave nigérian et brillant mathématicien de la cour d'Autriche, des collecteurs de caoutchouc congolais mutilés sur ordre du roi belge Léopold II, des Hereros de Namibie massacrés par les colonisateurs allemands, une femme sud-africaine victime de l'Apartheid, un migrant renvoyé chez lui en charter… Pour Brett Bailey, nul doute que les séquelles de la colonisation soient « une des choses les plus impensées de notre époque[1252] », au même titre que le handicap pour Jérôme Bel. Dans *Disabled Theater* le spectateur ou le spectatrice est forcé.e de regarder les « handicapés mentaux » qu'il évite dans la vie sociale. Dans *Exhibit B,* il ou elle est mis.e face à un passé colonial qu'il ou elle a tendance à refouler. Dans un cas, il s'agit moins de regarder des « handicapés mentaux » que de se demander pourquoi on ne les regarde pas d'habitude. Dans l'autre, il s'agit moins d'observer des Noir.e.s que de voir comment le passé colonial des civilisations occidentales conditionne les rapports que les pays développés du Nord entretiennent aujourd'hui avec les pays en voie de développement du Sud. Le fait que les tableaux d'*Exibit B* se réfèrent à des évènements des XIXe (abus des colonisateurs), XXe (apartheid) et XXIe (migrant renvoyés aux frontières) siècles et le titre même de la proposition artistique sont à cet égard révélateurs. Certes, par le simple fait de se trouver face à des hommes et des femmes noir.e.s tenu.e.s à distance voire mis.es en cage, les spectateurs et spectatrices de cette « exposition performance » du XXIe siècle se retrouvent dans une posture fort semblable à celles des visiteurs et visiteuses des « zoos humains » des expositions universelles du XIXe siècle. Il me semble que ce n'est pourtant pas, du moins pas uniquement, cette dimension d'exhibition que cherche à transcrire le titre. Il témoigne également de ce qu'on pourrait nommer la « velléité judiciaire » de Brett Bailey, « *exhibit* » pouvant être traduit par « pièce à conviction ». Dans l'article qu'elle lui consacre, Emmanuelle Bouchez définit *Exhibit B* comme « une installation instruisant depuis quatre ans, dans la quinzaine de pays européens où elle a été invitée, le procès de la colonisation

[1251] Selon la terminologie adoptée à Avignon, au 104 et au TGP.
[1252] Formule de Jérôme Bel (cf *infra*).

perpétrée par l'Occident sur le continent africain, à partir de faits précis apportés comme des « pièces à conviction » (« exhibit »)[1253] ».

Exhibit B apparaît d'autant plus comme un « procès de la colonisation perpétrée par l'Occident sur le continent africain » et non comme « une exposition qui met en scène des figurant.e.s noir.e.s dans des positions dégradantes[1254] » qu'il repose sur autant qu'il met en place un jeu de regards extrêmement subtil. Ce jeu de regards, John Mullen – l'enseignant à l'origine de la pétition visant à interdire *Exhibit B* au Théâtre Gérard Philippe – n'a pas pu percevoir, puisqu'il a simplement vu des photos de cette « exposition performance » mais n'y a jamais assisté « en direct[1255] ». La dimension expérientielle est pourtant au cœur de la proposition artistique de Brett Bailey. Pour que celle-ci puisse avoir lieu, tout un cérémoniel est mis en place – mise en scène de l'espace et du temps qui échappe forcément à la capture photographique qui se concentre sur les images proposées. Les spectateurs et spectatrices, convoqué.e.s par petits groupes, commencent par attendre dans une sorte d'antichambre. Pour entrer dans la salle d'exposition proprement dite, ils et elles doivent attendre que soit appelé le numéro qui leur a été attribué. On en profite pour les exhorter à faire la visite en silence et pour les inciter à prendre leur temps, à ne pas hésiter à s'attarder devant chacune des douze stations dont elle est composée. Si le spectacle peut être considéré comme « déambulatoire », cette déambulation est en partie contrainte. Lorsque j'ai assisté à *Exhibit B* à Avignon, j'ai d'abord cru que cette entrée en matière était une sorte de rec onstitution historique de la manière dont se déroulaient les visites des zoos humains des Expositions universelles. Après avoir vu l'exposition performance et avoir pris du recul par rapport à elle, il m'apparaît que cette entrée au compte-goutte dans une salle où le nombre de visiteurs est limité à vingt-cinq est indispensable au face-à-face entre l'œuvre et le spectateur ou la spectatrice, sur lequel repose toute la dramaturgie d'*Exhibit B*. En ce que les « statues », « les sculptures » ou plutôt les « pièces à convictions » renvoient son regard au spectateur ou à la spectatrice, *Exhibit B* n'est pas une simple exposition mais bien une exposition-performance – voire une mise en scène puisqu'il y a représentation et discours, une « installation instruisant […] le procès de la colonisation perpétrée par l'Occident sur le continent africain ». En ce qu'ils et elles regardent droits dans les yeux celles et ceux qui les regardent, les performeurs et performeuses noir.e.s engagé.e.s par Brett Bailey ne sauraient être considéré.e.s comme de « simples figurant.e.s ». Toute la dramaturgie d'*Exhibit B* repose sur cet échange – ou plutôt

---

[1253] Emmanuelle Bouchez : http://www.telerama.fr/scenes/exhibit-b-histoire-d-une-exposition-anticoloniale-taxee-de-racisme,119806.php [en ligne, dernière consultation le 8 janvier 2018].

[1254] John Mullen : http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1249356-exhibit-b-au-104-une-exposition-raciste-creer-un-zoo-humain-ce-n-est-pas-de-l-art.html [en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

[1255] Collectif contre Exhibit B, Communiqué de presse 21 novembre 2014, http://johnmullenagen.blogspot.fr/2014/11/exhibitb-contreexhibitb-communique-de.html [en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

sur ce renversement des regards – auquel assistent de prétendus gardiens de musée.

> Ces regards braqués sur le spectateur, ce silence qu'on lui impose sont profondément politiques : ils questionnent la responsabilité, non seulement individuelle, mais également collective et étatique. Ils empêchent d'oublier qu'on s'est constitué comme regardeur passif de ce spectacle de domination d'un peuple par un autre[1256].

Le spectateur ou la spectatrice fait donc partie intégrante de la proposition artistique de Brett Bailey. Il ou elle est mis.e en scène et, par là-même, mis.e en accusation. Le metteur en scène sud-africain fait porter individuellement, à chaque spectateur et spectatrice, une responsabilité collective, il leur fait ainsi jouer des « personnages » de bourreau qu'ils et elles n'ont pas choisi – tout comme dans *Disabled Theater* Jérôme Bel somme le public d'endosser le rôle de « la société non inclusive[1257] ». Le regard que les performers et performeuses renvoient aux visiteurs et visiteuses d'*Exhibit B* sont l'équivalent des musiques pop sur lesquelles dansent les comédien.ne.s du Theater HORA dans *Disabled Theater* : un procédé d'implication du regardant plus adapté au rapport individuel à l'œuvre que suppose une exposition-performance. Il fait également ressortir un même présupposé de base : *Exhibit B* est implicitement un spectacle *sur* la colonisation à destination des Blanc.he.s, comme *Disabled Theater* est tacitement un spectacle *sur* les « handicapés mentaux » à destination des « valides[1258] ». Dans un cas comme dans l'autre, ce manque d'*empowerment* a été reproché aux metteurs en scène et a ouvert la question de la fiction comme dispositif politique.

Dans les chroniques en ligne consacrées à *Exhibit B*, les blogueuses Selina Thompson[1259] et Dione Joseph[1260] remarquent que, en tant que « personnes issues de la diversité » et plus précisément en tant que femmes noires, elles étaient

---

[1256] Alice Carré, « *Exhibit B* : l'impensé colonial », *Agôn*, Critiques, Saison 2014-2015, mis à jour le : 01/03/2016 : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=3125, [en ligne, dernière consultation le 21 janvier 2018].

[1257] Or, comme l'ont notamment montrés Muriel Plana et Olivier Neveux, la question de la place des spectateurs et spectatrices est éminement politique : « Ainsi, ce qui importe, telle est l'hyptohèse, est la place qu'un spectacle réserve à son spectateur. Ici, cette dimension n'est ni scénographique ni psychologique : elle est politique. Quelle est la place qu'il m'est proposé (parfois sommé) d'occuper au théâtre ? Comment suis-je envisagé ? Qu'est supposé produire ce spectacle sur moi ou sur nous ? Et comment ? (Olivier Neveux, *op. cit.,* p. 9), « La conception du spectateur à qui l'on s'adresse suppose toujours une conception du monde » (*ibid.,* p. 72).

[1258] Plutôt que des propositions artistiques véritablement politiques, il s'agirait de spectacles à thèse, au sens où l'entend Muriel Plana : « […] une œuvre qui se fait thèse ou qui choisit une thèse (y compris politique) n'est pas politique. En revanche, et par conséquent, est politique l'œuvre qui expose et articule des thèses contradictoires concernant le mal, thèses psychologiques, politiques, sociales, métaphysiques, peu importe, sans choisir entre ces thèses, sans résoudre de son propre chef la contradiction entre elles » (Muriel Plana, *Théâtre et politique I, modèle et concept*, *op. cit.*, p. 34-35).

[1259] http://selinathompson.co.uk/exhibit-b/ [en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

[1260] https://www.thebigidea.nz/news/whats-on-show-reviews/2014/oct/148888-exhibit-b-a-personal-response [en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

en minorité parmi les spectateurs et spectatrices. Conscientes du fait que les personnes noires sont sous-représentées dans le monde de la culture, elles ne s'attardent pas outre mesure sur le peu de spectateurs et spectatrices noir.e.s venu.e.s voir l'exposition performance de Brett Bailey. Elles constatent – et regrettent – simplement que si la proposition artistique prétend interroger, sur scène – ou plutôt sur promontoires – les rapports de domination entre Blancs et Noirs, ces rapports de domination sont toujours, de fait, présents dans le cadre plus large de l'exposition. Compte tenu de la composition du public et de celle des performers et performeuses, des Blanc.he.s regardent des Noir.e.s. Et ce, dans le « lieu de culture blanche » que représente la bibliothèque de l'Université d'Edimbourg, dans lequel le jeu de regards entre les hommes peints sur les tableaux accrochés dans l'antichambre de l'exposition-performance et dans l'escalier y m enant, et les spectateurs et spectatrices venu.e.s la voir a manifestement échappé à Brett Bailey. La distribution de numéros afin d'établir un ordre d'entrée en salle et les incitations au silence durant la visite ont alors été vues comme faisant partie d'un protocole culturel intimidant, et non comme une nécessité pour la dramaturgie du spectacle. Compte-rendus d'expériences intimes, les témoignages de Selina Thompson et Dione Joseph révèlent que le dispositif d'*Exhibit B* a été pensé à partir d'un point de vue occidental. *Exhibit B* s'adresse avant tout à des Blanc.he.s refoulant un passé colonial, que les Noir.e.s – puisque les ancêtres en ont été les victimes – peuvent plus difficilement oublier[1261].

Dans les polémiques autour d'*Exhibit B,* il n'est pas tellement reproché au Blanc Brett Bailey d'avoir mis en scène des performers et performeuses noir.e.s, mais d'avoir, par le biais de sa proposition artistique, tenu un discours *sur* et non *avec* les Noir.e.s, et certainement pas *pour* elles et eux. Tout comme une analyse précise de *Disabled Theater* – que Jérôme Bel présente, dans le programme du spectacle, comme une réponse au fait qu'« aucun discours n'est produit sur [les handicapés mentaux][1262] », – peut le faire apparaître comme un discours produit par un chorégraphe valide *sur* des comédien.ne.s en situation de handicap mental, et non discours produit *par* ces comédien.ne.s eux et elles-mêmes. Dans le spectacle, le metteur en scène leur donne faussement la parole : il présente leur discours comme spontané et libre alors que les propos qu'ils tiennent ont été

[1261] Contrairement à Brett Bailey, en exergue à sa pièce *Les Négres,* Jean Genet précise d'où il parle et à qui il s'adresse. « Un soir un comédien me demanda d'écrire une pièce qui serait jouée par des Noirs. Mais, qu'est-ce que c'est donc un Noir ? Et d'abord, c'est de quelle couleur ? », « Cette pièce, je le répéte, écrite par un Blanc, est destinée à un public de Blancs. Mais si, par improbable, elle était jouée un soir devant un public de Noirs, il faudrait qu'à chaque représentation un Blanc fût invité – mâle ou femelle. L'organisateur du Spectacle ira le recevoir solennellement, le fera habiller d'un costume de cérémonie et le conduira à sa place, de préférence au centre de la première rangée des fauteuils d'orchestre. On jouera pour lui. Sur ce Blanc symbolique un projecteur sera dirigé durant tout le spectacle. Et si aucun Blanc n'acceptait cette représentation ? Qu'on distribue au public noir à l'entrée de la salle des masques de Blancs. Et si les Noirs refusent les masques qu'on utilise un mannequin ». (*op. cit.,* p. 79).

[1262] Propos recueillis par Gilles Amalvi, programme des éditions 2012 et 2013 du Festival d'Automne à Paris.

établis à l'avance et suivent une ligne dont ils et elles ne doivent pas s'écarter, tandis qu'ils et elles sont parfois exclu.e.s des débats publics qui ont lieu à l'issue des représentations.

Jérôme Bel et Brett Bailey se sont ainsi vu accusés d'utiliser, voire de manipuler, des acteurs et des actrices qu'ils réduisaient à l'état d'objets. Dans son article polémique, à la limite du pamphlet contre *Exhibit B* publié le 13 novembre 2014 dans *L'Obs*, John Mullen souligne, voire accentue, l'ambiguïté de la position de Brett Bailey, qui organise des *cast* locaux[1263] sans pour autant intégrer la parole de ces performers et performeuses à la proposition artistique. Il s'insurge contre ce statut d'objets, utilisés comme bon lui semble par le metteur en scène, et milite pour que le dispositif artistique d'*Exhibit B* soit intégré au dispositif plus large de l'organisation de la cité![1264]. Il n'est pourtant pas tout à fait vrai que Brett Bailey ne donne pas la parole aux performers et performeuses. Avant d'entrer dans la salle où se déroule l'exposition-performance proprement dite, les spectateurs et spectatrices passent par un sas d'entrée, où ils et elles se voient attribuer un numéro d'accès et des consignes de visite. Avant de retourner dehors, dans l'espace non-artistique de la cité, ils et elles passent également par un sas de sortie. Dans cette dernière salle sont exposés des portraits de tou.te.s les performers et performeuses, accompagnés de témoignages expliquant leurs attentes vis-à-vis du projet et leurs motivations pour y participer. Comme Jérôme Bel lorsqu'il demande (cinquième consigne) aux comédien.ne.s du Theater HORA ce qu'ils pensent du spectacle, tout se passe comme si Brett Bailey voulait précisément se protéger de l'accusation d'avoir manipulé les amateurs qu'il recrute dans chaque ville où *Exhibit B* est présenté. Ces derniers et dernières sont non seulement formé.e.s à l'art de la performance et payé.e.s comme artistes, mais ils et elles sont parfaitement conscient.e.s des enjeux du spectacle et d'accord pour y participer. Ils et elles sont, au sens propre comme au sens figuré, des artistes engagé.e.s. Compte tenu de la forme de sa proposition artistique, Brett Bailey est dans une situation extrêmement délicate. Ces panneaux explicatifs apparaissent comme absolument nécessaires pour lever toute ambiguïté sur sa position éthique (il y a fort à parier que les détracteurs d'*Exhibit B*, peut-être même parmi ceux qui s'insurgent contre la présence de ces panneaux – comme Selina Thompson – se seraient tout autant outrageusement révoltés contre leur absence) en même temps qu'ils apparaissent comme un aveu de l'ambiguïté de la proposition artistique, du fait que, pour ainsi dire, elle ne se suffit pas à elle-même – sauf si on considère que les panneaux en font partie.

[1263] En dehors de ceux du tableau représentant des Hereros de Namibie massacrés par les colonisateurs allemands, tableau reposant en grand partie sur le chant traditionnel a capella, tous les performers sont recrutés dans chacune des villes où l'exposition performance est présentée.

[1264] John Mullen, « Exhibit B au 104, une exposition raciste ? Créer un zoo humain, ce n'est pas de l'art », *op cit.*

Non seulement, en dehors du sas de sortie, les performers et performeuses d'*Exhibit B* ne font pas entendre leur voix dans le cadre de l'exposition-performance, mais les discours autour de la proposition artistique de Brett Bailey ont été monopolisés par les intellectuels blancs du monde de la culture – beaucoup plus nombreux à être allés la voir que les « membres des classes noires moins favorisées ». C'est ce qu'expriment Alithea et Laura dans leur *post* des 11 et 30 septembre 2014, publiés sur le site de Selina Thompson[1265]. Pour être le fruit d'une collaboration entre le Theater HORA et Jérôme Bel, le fait que *Disabled Theater* ait été mis en scène par ce chorégraphe bien connu du monde de la danse contemporaine a entrainé le même type de monopolisation des discours critiques. Dans le paratexte de son spectacle (programmes de salle et interviews), Jérôme Bel met largement en avant la dimension selon lui nécessairement performative du travail de ceux qu'il appelle « les handicapés mentaux ». Les critiques ont alors eu tendance à se cristalliser sur cet aspect, au détriment d'éléments peut-être plus problématiques, comme le postulat d'authenticité de la performance ou le traitement du public. Plutôt que de reprocher à l'œuvre ce qu'elle montre, voire de s'indigner contre toute velléité de représenter de l'irreprésenté, ne doit-on pas, à un moment donné, analyser les conditions de cette représentation et ce qu'elle présuppose ? Pour *Exhibit B* comme pour *Disabled Theater*, la question de l'image véhiculée par la façon dont sont représentées des personnes noires ou des personnes en situation de handicap a été évacuée. L'accaparement du discours critique par un monde de la culture majoritairement valide et blanc a empêché d'entendre des propositions alternatives de mise en visibilité de ces personnes encore largement victimes de discrimination. Pour violentes et apparemment démesurées qu'elles puissent être, les critiques à l'encontre d'*Exhibit B* méritent d'être entendues, y compris du « monde de la culture », dans la mesure où elles incitent à s'interroger sur d'autres modalités possibles de mise en visibilité des personnes noires. Les détracteurs d'*Exhibit B* reprochent à Brett Bailey d'avoir construit toute sa proposition artistique sur le vieux couple culpabilisation/victimisation[1266], procédé qui est également à l'œuvre dans *Disabled Theater,* lorsque les comédien.ne.s sont invité.e.s à venir donner le nom scientifique de leur pathologie, chacun.e son tour et sous les regards des autres. La façon dont sont représentées les personnes en situation de handicap mental dans *Disabled Theater* et les Noir.e.s dans *Exhibit B*, au lieu d'inciter les valides et les Blanc.he.s à changer de regards et d'attitudes vis-à-vis d'elles, pourrait au contraire les conforter dans la représentation qu'ils et elles en ont[1267]. C'est du moins ce que craint celle qui a choisi pour pseudonyme « Maria

[1265] https://selinathompson.wordpress.com/2014/08/12/exhibit-b/.

[1266] http://selinathompson.co.uk/exhibit-b/ et Collectif contre Exhibit B, Communiqué de presse 21 novembre 2014, *op. cit.*

[1267] En faisant l'expérience du décentrement, les lecteurs d'un roman populaire comme *Racines* d'Alex Haley en pourraient sans doute en apprendre plus sur la condition des Noirs dans le monde occidental que les spectateurs d'Exhibit B. (Alex Haley, *Racines*, traduit de l'américain par Maud Sissung, Paris, J'ai lu, [1977] 2010).

Menzies Storyteller[1268] ». Ainsi, le problème n'est pas que des propositions artistiques comme *Exhibit B* ou *Disabled Theater* soient programmées dans des grandes institutions culturelles où, compte tenu de leur forme esthétique, elles ont effectivement leur place. Le problème réside dans l'exclusivité de cette programmation. La représentation des personnes minoritaires, discriminées et dominées qu'elles proposent n'est pas contrebalancée par d'autres œuvres, présentées par ces personnes et leur donnant donc clairement la parole, pour que les spectateurs et spectatrices – Blanc.he.s et Noir.e.s, valides et en situation de handicap – aient accès à leurs points de vue sur le monde et sur les événements dans lesquelles elles sont impliquées[1269].

En creux, *Exhibit B* et *Disabled Theater* nous posent la même question : reproduire les discriminations dont certaines minorités ont été – et sont parfois encore – victimes, suffit-il à les dénoncer ? Ne peut-on pas penser des dispositifs alternatifs ? Ces deux propositions artistiques nous ramènent violemment à une série d'interrogations que nous avons déjà soulevées dans le cadre de ce travail : le théâtre peut-il être le relais du regard ethnographique ou médical qui a pu se poser – et se pose encore – sur des personnes noires ou des personnes en situation de handicap ? Peut-il au contraire être le lieu et le vecteur d'un autre regard et d'un nouveau partage du sensible ?

3.2.6. Conclusion

Le succès de *Disabled Theater* a offert une visibilité extraordinaire et inédite aux comédien.ne.s en situation de handicap mental du Theater HORA. Si Jérôme Bel a bel et bien accompli l'objectif de rendre visibles ces personnes exclues de la sphère publique, cette forme de visibilité du handicap mental soulève de nombreuses questions. C'est surtout sa propre vision du handicap mental que Jérôme Bel met en scène. Les comédien.ne.s sont présenté.e.s comme des « handicapés mentaux » incapables de reproduire des gestes, des paroles ou des actions pour mieux faire d'eux des artistes par essence performatifs. Pourtant, de nombreux éléments mettent en question cette intention performative. Les comédien.ne.s du Theater HORA sont parfaitement capables de répéter exactement la même chose d'un soir à l'autre, et c'est précisément ce que Jérôme Bel leur demande de faire dans *Disabled Theater*. L'authenticité et la spontanéité qui émanent du plateau, que les spectateurs et spectatrices sont incité.e.s à lier au

[1268] « *Mara Menzies Storyteller on August 14, 2014 at 12:14* » https://selinathompson.wordpress.com/2014/08/12/exhibit-b/ /[en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

[1269] C'est précisément ce que propose le documentaire déjà cité d'Amandine Gray *Ouvrir la voix*. Parmi les femmes noires interrogées, elles sont nombreuses à expliquer que, dans leur jeunesse et encore maintenant, elles n'avaient pas de modèle correspondant à leur réalité. Par exemple, alors qu'elles ont toutes les cheveux noirs et crépus, elles sont plusieurs à avoir rêvé d'avoir les cheveux longs, blonds et lisses… comme Barbie.

handicap mental des comédien.ne.s, sont le fruit d'une subtile mise en scène. *Disabled Theater* repose donc sur un mythe de la liberté, ce qui est doublement problématique : au niveau esthétique et au niveau socio-politique. Sur le plan esthétique, *Disabled Theater* se rattache finalement moins au courant performatif qu'au courant dramatique – où, du moins, révèle, dans ses résultats, la part dramatique de l'intention performative. D'un point de vue socio-politique, si Jérôme Bel prétend donner aux « handicapés mentaux » une place qui leur est déniée dans la vie sociale, il refuse cependant une liberté théâtrale à des personnes qui, dans la vie sociale, sont majoritairement sous tutelle ou sous curatelle, c'est-à-dire privées de la responsabilité de leurs actes.

3.3. HANDICAP MENTAL ET REPRESENTATION THEATRALE : MADELEINE LOUARN ET L'ATELIER CATALYSE

3.3.1. Introduction

Tout comme *Disabled Theater*, les derniers spectacles que Madeleine Louarn a montés avec l'Atelier Catalyse ont été programmés dans de prestigieux festivals de théâtre contemporain, comme nous l'avons déjà mentionné plus haut[1270]. Eux aussi bouleversent les codes de la représentation classique, mais selon des modalités autres que celles adoptées par Jérôme Bel. Selon lui, la déficience mentale des comédien.ne.s du Theater HORA les empêchent totalement d'accéder à ce qui est de l'ordre de la représentation. Pour lui, le théâtre « c'est faire croire à quelque chose[1271] », « c'est-à-dire je suis sur une table et je fais croire que je suis sur un char[1272] ». Et, pour les comédien.ne.s du Theater HORA, « leur altération fait qu'ils n'arrivent pas à avoir cette complexité-là[1273] ». Dans son raisonnement, Jérôme Bel oublie – volontairement ? – le spectateur ou la spectatrice, de qui peut provenir l'illusion[1274]. Cette revendication extrême du caractère performatif de *Disabled Theater* témoigne de sa volonté de s'extraire à tout prix de la représentation en tant qu'illusion mimétique, dans le cadre de ce qu'il appelle « la déconstruction du théâtre[1275] », telle qu'elle a pu être pensée et mise en œuvre par celles et ceux qu'il nomme ses « collègues » chorégraphes, tels Anne Teresa de Keersmaeker, Xavier Le Roy, Tino Sehgal, Yvonne Rainer…

Pour Madeleine Louarn, la déficience mentale des comédien.ne.s de Catalyse invite à entrer dans un autre rapport à la représentation. Elle ne cherche pas à sortir aussi catégoriquement du cadre de la représentation comme illusion mimétique, mais plutôt à le décaler. Pour elle, « il y a forcément, dans tout travail théâtral, comme dans tout travail artistique […] un déplacement […] entre la réalité et la représentation et c'est cette élaboration-là qui est en question[1276] ». Contrairement à Jérôme Bel – ou plutôt à ce qu'il prétend faire – elle ne cherche pas à aller uniquement du côté de la réalité en faisant fi de la représentation comme illusion mimétique, mais à élaborer un rapport singulier entre les deux, compte tenu des comédien.ne.s avec lesquel.le.s elle travaille. Elle se réfère alors à

[1270] *Alice ou le monde des merveilles* et *Les Oiseaux* ont été programmés au Festival d'Automne en 2007 et 2012 et *Ludwig, un roi sur la lune* a été programmé au Festival d'Avignon en 2016.
[1271] Jérôme Bel, rencontre du 13 décembre 2013, *op. cit.*
[1272] *Id.*
[1273] *Id.*
[1274] Nous aurons l'occasion de revenir sur ces propos tenus par Jérôme Bel dans le dernier chapitre de cette partie.
[1275] *Id.*
[1276] Madeleine Louarn, entretien du 5 décembre 2013, *op. cit*.

Aristote. Travailler avec les comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse, « c'est repartir de la *Poétique* d'Aristote sur la *mimésis* et la *catharsis* c'est-à-dire les passions et les mutations[1277] ». Elle « a travaillé sur "imiter les passions", beaucoup. Imiter [ce] qu'il y avait comme sentiment […] : la peur, la joie, l'amour, la colère[1278] » car elle cherche à « voir comment eux arrivent, avec le langage, avec le corps, avec leur pensée aussi, avec leur imaginaire, à combiner une représentation, enfin, en tout cas, un travail de représentation[1279] ».

Ce chapitre est consacré à une analyse des deux derniers spectacles que Madeleine Louarn a monté avec les comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse, qui ont bénéficié d'une reconnaissance institutionelle comparable à *Disabled Theater*[1280], mais qui reposent pourtant sur des postulats esthétiques très différents. La première partie s'intéresse ainsi à *Tohu-bohu* – créé en 2014 au Centre Dramatique National de L orient – et insiste sur la dimension métaphysique plutôt que documentaire de ce spectacle pourtant construit sur des extraits des précédentes créations. La deuxième partie étudie *Ludwig, un roi sur la lune* – premier spectacle de l'Atelier Catalyse à être programmé au Festival d'Avignon – en le rattachant au courant symboliste. Le travail de Ma deleine Louarn montre ainsi qu'il existe d'autres voies de l égitimation de l a pratique artistique des comédien.ne.s professionnel.le.s en situation de handicap mental que le postdramatique.

3.3.2. *Tohu-bohu* : un spectacle métaphysique

Créé deux ans après *Disabled Theater*[1281], *Tohu-bohu* apparaît comme une réponse à la proposition artistique de Jérôme Bel de la part de Madeleine Louarn. Comme les comédien.ne.s du Theater HORA, celles et ceux de l'Atelier Catalyse sont invité.e.s – pour la première fois depuis qu'ils travaillent avec Madeleine Louarn – à prendre la parole en leur nom, à un moment donné du spectacle. Il s'agit des « récits personnels » que nous avons déjà définis dans la première partie de notre travail comme des moments d'improvisation. Le comédien ou la comédienne connaît le(s) thème(s) qu'il ou elle doit développer et le temps dont il ou elle dispose pour le faire, mais les textes de ces récits n'ont pas été écrits. Ils varient donc à chaque représentation, plus[1282] ou moins[1283] fortement selon les acteurs et actrices. Il en est de même pour les réactions du public, que les comédien.ne.s sont incité.e.s à intégrer dans leur proposition – par exemple en ne reprenant le fil de leur discours que lorsque les applaudissements ou les rires ne risquent plus d'en gêner l'écoute. Contrairement à ce que fait Jérôme Bel dans

[1277] *Id.*
[1278] *Id.*
[1279] *Id.*
[1280] Du moins à l'échelle nationale.
[1281] *Tohu-bohu* a été en octobre 2014 au CDDB – Théâtre de Lorient.
[1282] Tristan Cantin.
[1283] Christelle Podeur.

Disabled Theater – qui, pour les moments de prise de parole, demande aux comédien.ne.s du Theater HORA de répéter les mêmes réponses soir après soir et, pour les moments de danse, les enjoint de ne pas faire de mouvements qui inciteraient le public à réagir – Madeleine Louarn se refuse à figer la parole des comédien.ne.s dans *Tohu-bohu*. Il n'est à cet égard pas anodin que cette dernière publie, en annexe du dossier de diffusion du spectacle, un texte intitulé « difficile liberté », dans lequel elle évoque le fait que « le metteur en scène est responsable de la mise en condition du rapport qui se crée entre la scène et le public[1284] ». Lorsqu'il s'agit de travailler avec des comédien.ne.s en situation de handicap mental, le politique rejoint d'autant plus fortement l'esthétique.

Tohu-bohu, spectacle qui alterne des moments de prise de parole personnelles des comédien.ne.s au plateau et des saynètes extraites d'anciens spectacles, est politique d'une façon particulière et différente du « politique » de Jérôme Bel qui impose aux spectateurs de regarder frontalement le handicap mental. À la croisée du théâtre symboliste et du théâtre de l'absurde, *Tohu-bohu* propose une réflexion métaphysique sur la place de l'homme dans l'univers et sur la notion d'identité, tout en s'affirmant comme un manifeste de la condition de comédien.ne.s en situation de handicap mental.

***

Tohu-bohu reprend principalement des extraits de trois anciens spectacles de l'Atelier Catalyse : *Le pain des âmes*[1285], *Les veillées absurdes*[1286] et *Alice ou le monde des merveilles*[1287]. À un premier niveau de lecture, la pièce peut être considérée comme une sorte de florilège des créations de l'Atelier Catalyse avec Madeleine Louarn. Elle raconterait alors l'histoire de ces ouvriers et ouvrières ESAT qui ont choisi de devenir comédiens et comédiennes tandis que leur ancienne éducatrice spécialisée embrassait la carrière de metteure en scène. Madeleine Louarn met elle-même le public sur la piste de cette interprétation. Le 25 septembre 2014, aux spectateurs et spectatrices venu.e.s assister à une répétition publique au CDBB de Lorient, elle explique ainsi :

> On s'est dit que ce serait bien de refaire un tableau de notre histoire, mais par […] toutes petites choses, tout petits morceaux. C'est comme si vous preniez des petites photos de choses […] qui datent d'il y a longtemps. On ne sait pas trop le contexte dans [lequel] les choses se sont passées, parce qu'on a un peu oublié. Et puis on refait un album comme ça, d'une histoire. Avec des petits moments clés comme ça. Alors on

[1284] Madeleine Louarn, « Difficile liberté », dossier de diffusion de *Tohu-bohu*, p. 17.
[1285] Créé en 1998 à partir des contes de François-Marie Luzel, adaptés par Françoise Morvan.
[1286] Créé en 2001 à partir de textes de Daniil Harms.
[1287] Créé en 2007 à partir du roman de Lewis Caroll.

> s'est refait des petits morceaux, des fragments d'images ou de textes et on les a recomposés pour qu'à la fin, comme un puzzle, une autre image se construise[1288].

L'autre image qui se construit est plus universelle que celle de l'histoire théâtrale commune de Madeleine Louarn et des membres de l'Atelier Catalyse. Compte tenu de la construction dramaturgique de la pièce, un autre niveau d'interprétation se superpose à cette première lecture. Construit comme un mystère médiéval, *Tohu-bohu* ne raconte pas seulement comment Madeleine Louarn, Christelle Podeur, Jean-Claude Pouliquen, Claudine Cariou, Anne Menguy etc. se sont fait une place dans le monde du théâtre. Il pose aussi la question plus large de la place de l'être humain au sein de la création.

Tohu-bohu est organisé en trois moments distincts. Pour le premier[1289], le plateau est quasiment plongé dans l'obscurité et dans le silence. Éclairé.e.s depuis le fond de scène par une lumière diffuse filtrée par un rideau de tulle de blanc, les comédien.ne.s sont réduit.e.s à des silhouettes. Ils et elles tombent sans cesse. Seules quelques bribes de paroles sont murmurées, comme si chacun.e se parlait à soi-même et non à ses partenaires et encore moins au public[1290]. Dans le deuxième moment[1291] cet espace vide est progressivement habité : des jeux de lumières s'installent et des personnages se dessinent à l'aide d'éléments de costumes et d'accessoires. Les comédien.ne.s traversent le plateau à toute vitesse et les scènes jouées (des extraits des *Veillées Absurdes* et d'*Alice ou le monde des merveilles*) sont de très courte durée[1292]. Dans le dernier moment[1293], Jean-Claude Pouliquen interprète la chanson « J'aime regarder les filles[1294] », sur laquelle dansent les autres comédien.e.s. Puis l'intégralité d'une scène des *Veillées absurdes* est jouée : celle entre Adam, Eve, Maitre Léonard et Dieu. Enfin, tou.te.s les comédien.ne.s sont regroupé.e.s derrière un rideau de tulle translucide et des fragments de texte suggèrent qu'ils sont au paradis. Christelle Podeur vient alors en avant-scène prononcer la dernière phrase du spectacle : « tous les acteurs sont prêts et par leur jeu chacun saura ce que savoir il veut[1295] ».

Dans son ouvrage sur le théâtre symboliste, Mireille Losco-Lena évoque « les itinéraires de Passions et de Rédemptions mis en scène dans les Mystères et les Moralités médiévaux, [qui] figuraient […] les lieux de " l'outre-monde"

[1288] Propos enregistrés et retranscrits par Marie Astier, tenus par Madeleine Louarn lors de la répétition publique du spectacle *Tohu-bohu*, le 25 septembre 2014 à Lorient (CDDB).
[1289] Du début de spectacle à la septième minute de la captation disponible sur vimeo : https://vimeo.com/112226726 [en ligne, dernière consultation le 21 janvier 2018].
[1290] Cette partie s'achève sur le très court texte de Dannil Harms : « Un homme roux ».
[1291] De la septième à la cinquante-deuxième minute environ.
[1292] Cette partie est structurée par la scène d'*Alice ou le monde des Merveilles* où les personnages courent en tous sens en se plaignant de leur retard. Celle-ci est néanmoins entrecoupée de textes de Dannil Harms.
[1293] Approximativement de la cinquante-deuxième minute à la fin.
[1294] Chanson de Patrick Coutin.
[1295] Il s'agit là d'une réplique du *Jeu du songe*, crée en 1999 d'après la pièce de Shakespeare.

qu'étaient le Paradis et l'Enfer chrétiens, et [qui] fondaient leur dramaturgie sur la circulation des personnages dans les différents lieux de la Création[1296] ». Elle explique qu'ils ont servi de modèles aux drames itinérants symbolistes puis aux drames à stations (*Stationendrama)* expressionnistes. La construction de *Tohu-bohu* montre que ce spectacle s'inscrit dans cette tradition théâtrale. « En fait on s'est raconté qu'on était comme Adam et Eve jetés du paradis. Donc c'est le premier paradis terrestre, celui qui est resté derrière nous, celui qu'on a perdu et toute la vie on essaie de s'acheminer vers un autre paradis, [dont] la religion nous a appris que c'était un paradis céleste[1297] », explique Madeleine Louarn. S'il est un montage d'extraits d'anciens spectacles interprétés par l'Atelier Catalyse, *Tohu-bohu* emprunte sa construction dramaturgique à un quatrième précédent spectacle : *Sainte Triphyne et le Roi Arthur*[1298], mystère médiéval breton.

Comme un grand nombre de pièces du courant symboliste inspirées du théâtre médiéval[1299], *Tohu-bohu* prend la forme d'un pèlerinage. Dès le début du spectacle, la figure du pèlerin est convoquée par un texte pris en charge par Anne Menguy, tandis qu'elle avance en avant-scène en regardant droit devant elle, avant de sortir à cour :

> Un homme sort de son logis
> Le sac sur son bâton
> Et droit devant,
> Et droit devant
> Il va vers l'horizon.
> Il marche dur, il marche droit
> Le ciel en point de mire.
> Sans plus jamais,
> Sans jamais plus,
> Manger, boire ou dormir[1300].

Cette figure revient à la fin du spectacle, par l'intermédiaire de Christelle Podeur qui pénètre dans un espace identifié comme étant le paradis, dans lequel tou.te.s les comédien.ne.s portent un des costumes qu'ils ont revêtus pendant le spectacle tandis qu'elle porte la veste à paillettes qu'elle avait lors de son « récit personnel[1301] ». Entre ces deux moments, le plateau symbolise plus qu'il ne représente des lieux davantage faits pour être traversés que pour s'y installer.

[1296] Mireille Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896) Pour un théâtre spectral*, Grenoble, ELLUG Université Stendhal Grenoble, 2010, p. 16.
[1297] Madeleine Louarn, répétition publique du 25 septembre 2014, *op. cit.*
[1298] Monté en 2002 pour la réouverture du Théâtre de Morlaix, d'après le texte de François-Marie Luzel adapté par Françoise Morvan, avec les comédien.ne.s en situation de handicap mental de l'Atelier Catalyse Claudine Cariou, Christian Lizet, Anne Menguy, Jean-Claude Pouliquen, Yvon Prigent et Jacques Priser, et avec les comédien.ne.s valides Odile Bloin, Nicolas Boyer, Jean-Louis Coulloc'h, Mickael Le Bouedec, Alice Millet-Dussin, Franck Nadan et Régine Trotel.
[1299] Comme les deux *Faust* de Goethe, *Peer Gynt* d'Ibsen ou encore *Le chemin de Damas*, *Le Songe* et *La Grand-Route* de Strindberg (Mireille Losco-Lena, *op. cit.*, p. 17).
[1300] Version n°7 du déroulé de *Tohu-bohu,* p. 2. Du minutage 05 : 54 au minutage 6 : 30.
[1301] À partir du minutage 01. 11. 40.

Assis sur des rondins de bois, les comédien.ne.s insistent sur l'absurdité qu'il y a à attendre dans une forêt. Debout sur sa serviette de plage, Sylvain Robic la transforme en tapis volant pour quitter Tahiti afin de se rendre à Lorient. Le plateau renvoie moins à un lieu précis qu'à la croisée des lieux. Reprenant un extrait d'*Alice ou le monde des merveilles*, Christelle Podeur demande à Jean-Claude Pouliquen de lui « dire quel chemin suivre pour [s]'en aller[1302] », tandis qu'à trois reprises Anne Menguy coupe la route de Sylvain Robic pour lui demander où il va. La première fois elle est « le seigneur Dieu[1303] », la deuxième elle est « Saint-Pierre[1304] » et la Troisième elle est « L'Ankou, qu'on dit la Mort ou le Trépas[1305] ». Quant à Christian Lizet, il « es[t] perpétuellement à traîner couché par terre dans le chemin [et] dérange les gens quand ils circulent[1306] ». Par trois fois, Jean-Claude Pouliquen, Claudine Cariou et Christelle Podeur tentent de lui faire dégager le passage.

Inspirée du théâtre médiéval qui présentait une « vision du monde non unifiée[1307] », *Tohu-bohu* a également de larges échos beckettiens. Dès les premières pages d'*En attendant Godot*, dont la didascalie liminaire indique que l'action se déroule sur une « route de campagne, avec arbre[1308] », il est en effet question de la Bible et de Dieu[1309]. À la frontière du théâtre mystique et du théâtre de l'absurde, *Tohu-bohu* peut être lu comme un spectacle métaphysique. Qu'est-ce qu'être un humain, jeté au monde, obligé de tracer son chemin dans la vie ? Ce chemin est-il déjà là ou devons-nous le créer ?

Dans *Tohu-bohu*, au moment où les comédien.ne.s commencent tout juste à tenir debout, des rondins – soit des morceaux d'arbres qui peuvent éventuellement rappeler celui d'*En attendant Godot* – envahissent le plateau depuis les fonds de scène cour et jardin[1310]. Après les avoir regardés rouler, les comédien.ne.s s'en saisissent et s'assoient dessus. Le tic-tac d'une horloge se fait entendre mais, comme chez Beckett, le temps est impossible à mesurer. « Sommes-nous samedi ? Ne serait-on pas plutôt dimanche ? Ou lundi ? Ou vendredi[1311] ? », « Hier ! Qu'est-ce que ça veut dire ? Hier[1312] », s'interrogent respectivement Estragon et Hamm. « Quelle heure est-il ? » demande ce dernier à

[1302] Version n°7 du déroulé de *Tohu-bohu*, p. 6.
[1303] *Ibid.,* p. 7.
[1304] *Ibid.,* p. 8.
[1305] *Ibid.,* p. 9.
[1306] *Ibid.,* p. 8.
[1307] Mireille Losco-Lena, *op. cit.*, p. 18.
[1308] Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 9.
[1309] VLADIMIR Tu as lu la Bible ? / ESTRAGON La Bible… (*il réfléchit*). J'ai dû y jeter un coup d'œil / VLADIMIR (*étonné*) – À l'école sans Dieu ? / ESTRAGON Sais pas si elle était sans ou avec. (*ibid.*, p. 13).
[1310] Qui commence au minutage 6 : 30 de la captation.
[1311] Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 18.
[1312] Samuel Beckett, *Fin de partie* suivi de *Actes sans paroles,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 180.

Clov, qui lui répond qu'il est « la même que d'habitude [1313] », c'est-à-dire « zéro[1314] ». « Elle ne marche pas, ta montre puisqu'elle ne donne pas l'heure », lance Sylvain Robic à Jean-Claude Pouliquen, avant d'ajouter : « de toute façon, on s'en fout de l'heure, on va pas pointer[1315] ».

Pour tromper l'ennui[1316], rien de tel que de jouer. Debout sur un rondin de bois, sous les yeux ébahis du public devant lui et de ses partenaires de jeu derrière lui, Tristan Cantin sort de sa bouche une balle rouge de magicien. Alors qu'il annonce fièrement qu'il a « ôté un ballon de la tête », Claudine Cariou l'enjoint de le remettre à sa place, ce à quoi il s'oppose violement. Ses partenaires de jeu finissent par céder à sa volonté, mais Tristan Cantin lui fait remarquer qu'il est « peut-être un comédien, mais [qu'il] n'es[t] pas malin-malin » tandis que Christelle Podeur annonce qu'il « y en a marre de [lui] donner la réplique ! ». Claudine Cariou, Christelle Podeur, Jean-Claude Pouliquen et Sylvain Robic quittent alors le plateau, laissant Tristan Cantin seul et désespéré[1317]. L'objet que Tristan Cantin sort de sa bouche et la réaction de ses partenaires de jeu n'est pas sans écho avec la réplique de Vladimir, qui explique à Estragon qu'« il faut [lui] renvoyer la balle de temps en temps [1318] ». Cette scène de *Tohu-bohu* rappelle également *Fin de partie* dans la mesure où, après avoir déclaré qu'il y a une goutte d'eau puis « un cœur dans [l]a tête[1319] », Hamm explique à Clov qu'il ne sert à rien d'autre qu'à lui « donner la réplique[1320] » et l'engage à « pousse[r] plus loin[1321] ». Pour tenter de lutter contre l'angoisse, chacun accepte de répéter son rôle. Aux multiples tentatives, de la part d'Estragon, d'enlever ses chaussures succède l'époussetage de son chapeau par Vladimir, à plusieurs reprises[1322]. Sur ordres d'Hamm, Clov ne cesse de déplacer l'escabeau pour regarder tantôt la mer, tantôt la terre – qui restent pourtant invariablement inchangées. Après avoir été jouée par Sylvain Robic et Jean-Claude Pouliquen, la scène de l'heure est reprise par Sylvain Robic et Tristan Cantin [1323].

[1313] *Ibid.*, p. 46.
[1314] *Ibid.*, p. 147.
[1315] Version n°7 du déroulé de *Tohu-bohu*, p. 3.
[1316] Sur la version n°7 du déroulé de *Tohu-bohu*, cette séquence du spectacle est significativement intitulée « Attente et ennui » (p. 3).
[1317] TRISTAN J'ai ôté un ballon de la tête (x4) / CLAUDINE Remets-le à sa place (x4) / TRISTAN Non, je ne le remettrai pas (x4) / JEAN-CLAUDE : Bon bah le remets pas (x4) / TRISTAN Non, je le remettrai pas (x4) / CHRISTELLE Bon, d'accord (x3) / TRISTAN Et ben toc, j'ai gagné (x4) / CHRISTIAN Bon, t'as gagné et on se calme ! / TRISTAN Non, je me calme pas ! (x3) SYLVAIN T'es peut-être un comédien, mais, parole, t'es pas malin-malin / TRISTAN Si, je suis malin, et je sais des tas de choses ! (x3) / ANNE Oui, et rien que des bêtises ! / TRISTAN Non, pas des bêtises! (x3) / CHRISTELLE Y'en a marre de te donner la réplique ! / TRISTAN Non, y'en a pas marre! (x3).
[1318] Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 15.
[1319] Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 158.
[1320] *Ibid.*, p. 192. À la question de Hamm « te souviens-tu de ton père », Clov a d'ailleurs déjà répondu « même réplique » (*ibid.*, p. 175).
[1321] « Mais pousse plus loin, bon sang, pousse plus loin » (*ibid.*, p. 193).
[1322] Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 12–13.
[1323] Au minutage 19 :30 de la captation.

Dans *Tohu-bohu* comme dans *En attendant Godot* et dans *Fin de partie,* la métathéâtralité est ainsi mise au service d'une interrogation métaphysique : ne passons-nous pas notre vie à jouer des rôles sur le grand théâtre du monde[1324] ? Peut-on jouer sans partenaire ? Malgré ce qu'ils disent – et répètent[1325] – Estragon et Clov ne parviennent pas à quitter Vladimir et Hamm. Existe-t-on en dehors des personnages que nous incarnons ? Existe-t-on sans les autres[1326] ?

Dans *En attendant Godot*, après avoir regardé sa montre, Pozzo déclare « six heures, oui, c'est bien ça, six heures à la file, sans rencontrer âme qui vive […] Voyez-vous, mes amis, je ne peux me passer longtemps de la société de mes semblables […] même quand ils ne me ressemblent qu'imparfaitement[1327] ». La question de la ressemblance à soi et aux autres est également au cœur de *Tohu-bohu*. La scène dite du « trio d'Alice » fait émerger la question des rapports entre identité et altérité dès le premier quart d'heure du spectacle :

> Oh là là, comme tout est étrange aujourd'hui. Et dire qu'hier tout s'est passé comme d'habitude. Est-ce que je n'aurais pas été changée cette nuit, je me demande. Voyons réfléchissons : est-ce que oui ou non j'étais la même ce matin quand je me suis réveillée ? J'ai presque l'impression de me souvenir que je me suis sentie un peu différente. Mais, si je ne suis plus la même, la question maintenant est : « Qui au monde puis-je être ? » Ah, ça, c'est un vrai casse-tête ! Je ne suis pas Ada, ça j'en suis sûre, elle, elle a des boucles longues comme ça, alors que moi, je n'ai pas de boucles du tout ; je ne suis pas Mabel non plus, parce que moi, je sais toutes sortes de choses, alors qu'elle, oh, elle, elle ne sait presque rien ! Et, en plus de ça, elle, c'est elle, moi, c'est moi, et –oh ! là là, quel casse-tête[1328] !

Il s'agit d'un extrait d'*Alice ou le monde des merveilles*. Dans le roman de Lewis Carroll – qui a servi de base au spectacle de Madeleine Louarn – Alice rêve qu'elle est sa sœur. Cette confusion identitaire la poursuit après son réveil. Dans *Tohu-bohu,* la mise en scène de cet extrait plonge les spectateurs et spectatrices dans un abîme de questionnements métaphysiques. A-t-on une identité propre ? Ne se construit-on pas toujours en fonction des autres ? Alors qu'à la création du spectacle ce texte était uniquement pris en charge par Christelle Podeur, qui jouait le personnage d'Alice, dans *Tohu-bohu* elle le partage avec les deux autres comédiennes de l'Atelier Catalyse. Chacune est assise sur un rondin de bois, Christelle Podeur en avant-scène cour, Anne Menguy en fond de scène cour et Claudine Cariou en avant-scène jardin. D'abord dos au public, elles se retournent l'une après l'autre en disant « Oh là là ». Le texte est ensuite découpé en différents morceaux, que les comédiennes disent chacune son tour en y associant un geste.

[1324] « VLADIMIR Quel est notre rôle là-dedans ? » (Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 24).
[1325] Dans *Fin de partie*, il est ainsi question de se quitter pages 148, 150, 153, 174, 175, 176, 178, 181, 182, 184, 192, 200 et 212.
[1326] « VLADIMIR On n'est pas liés ? » (Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 25).
[1327] *Ibid.*, p. 31–32.
[1328] Version n°7 du déroulé de *Tohu-bohu*, p. 6.

Si Christelle Podeur commence, elle ne sert pas pour autant de modèle à Anne Menguy et Claudine Cariou. Par exemple, alors qu'elle dit « comme tout est étrange aujourd'hui » en levant les bras vers sa tête, Anne Menguy répète la même phrase selon un rythme différent et en touchant ses pieds avec ses mains, tandis que Claudine Cariou dit la même chose en suivant une autre mélodie et en posant ses coudes sur ses genoux[1329]. Plus qu'une imitation, c'est une variation de la proposition de Christelle Podeur qu'Anne Menguy et Claudine Cariou accomplissent. La suite de la mise en scène souligne pourtant qu'elles interprètent le même personnage – et qu'elles sont donc peut-être la même personne. Lorsque Christelle Podeur dit « mais, si je ne suis plus la même, la question maintenant est … », les trois comédiennes se lèvent pour se mettre les unes derrière les autres au centre du plateau. Alors que leur corps sont alignés, elles laissent dépasser leurs têtes en disant toutes ensemble : « Qui au monde puis-je être ? ». Puis elles prennent tour à tour la tête de la file indienne pour dire un fragment de texte, avant de retourner en queue de file. Enfin, c'est en ligne côte à côte qu'elles terminent la scène en disant toutes ensemble « et, en plus de ça, elle, c'est elle, moi, c'est moi, oh ! là là, quel casse-tête ». Cette disposition des corps retranscrit dans l'espace la question implicite du texte : ce que nous croyons être notre identité propre n'est-elle pas le simple mélange de traits de caractères empruntés à autrui ? S'il crée des effets d'individualisation (les différences de taille, de morphologie, de posture, d'expression faciale, de diction de chacune des comédiennes ressortent d'autant plus qu'elles prennent en charge la même partition scénique), ce travail de choralité tend également à faire ressortir l'artificialité de la notion d'identité. L'image scénique créée par Madeleine Louarn donne à voir que chacun croit être unique, alors qu'il est façonné selon le même moule que son voisin. Il est alors possible de prendre quelqu'un pour quelqu'un d'autre, comme Vladimir et Estragon qui, à cause de « l'obscurité… la fatigue… la faiblesse… l'attente » confondent Pozzo avec Godot puis avec Bozzo et même avec un certain Gozzo[1330], ou de refuser de dire « je » comme la Bouche dans *Pas moi*[1331].

Cette question de l'identité personnelle est reprise quelques minutes plus tard avec un autre extrait de la pièce *Alice ou le monde des merveilles* : la scène du chenillon.

> LE CHENILLON Qui êtes-vous ?
> ALICE Je…je n'en sais trop rien, en ce moment précis…en tout cas, je sais qui j'étais quand je me suis levée ce matin, mais je crois que j'ai dû être changée plusieurs fois depuis.

[1329] Ainsi, alors que Christelle dit : « Voyons réfléchissons : est-ce que oui ou non j'étais la même ce matin quand je me suis réveillée ? », Anne et Claudine se contentent de dire « est-ce que oui ou non j'étais la même ce matin quand je me suis réveillée ? ».
[1330] Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 29-31.
[1331] « Jusque là... tout ça... pas lâcher... ne sachant ce que c'est... ce que c'est qu'elle – … quoi ?... qui ?... non... ELLE ! ... » (Samuel Beckett, *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*, Paris, les Éditions de Minuit, 1992, p. 94).

LE CHENILLON Qu'est-ce que cela signifie ? Expliquez-vous !
ALICE Je ne peux m'expliquer moi-même, j'en ai peur, car je ne suis pas moi-même, voyez-vous.
LE CHENILLON Non, je ne vois pas.
ALICE Je crains de ne pouvoir me montrer plus claire, car, pour commencer, je ne le comprends pas moi-même.
LE CHENILLON Qui êtes-vous ?
ALICE Je pense que c'est à vous, d'abord, de me dire qui vous êtes.
LE CHENILLON Pourquoi ? Alors comme ça, vous pensez être changée ?
ALICE J'ai bien peur que oui, je ne me souviens plus des choses comme d'habitude…
LE CHENILLON C'est tout ?
ALICE C'est tout[1332].

Cette fois-ci, le texte est joué par les interprètes initiaux : Christian Lizet et Christelle Podeur. En étant inséré dans *Tohu-bohu,* son sens glisse légèrement par rapport à celui qu'il pouvait avoir dans la pièce originale. Dans *Alice ou le monde des merveilles*, Christelle Podeur incarnait un seul et même personnage du début à la fin de la pièce. Ce n'est pas le cas dans *Tohu-bohu.* Avant la scène du chenillon, elle a déjà joué dans une dizaine de saynètes[1333] où elle a incarné des personnages différents. Peut-être est-ce tout autant Alice que Christelle Podeur qui est bien incapable de répondre à la question « qui êtes-vous ? » posée par Christian Lizet le chenillon. Non seulement Christelle Podeur n'est plus la même qu'il y a sept ans, quand elle jouait cette scène avec Christian Lizet lors de la création de la pièce, mais elle n'est plus la même qu'au début de la pièce. Se référant à Beckett, Madeleine Louarn explique aux spectateurs et spectatrices venu.e.s assister à la répétition publique de *Tohu-bohu* au CDDB – Théâtre de Lorient que « nous sommes tous des êtres traversés par le temps ». Puisque le « théâtre dit qu'on est des êtres de métamorphose », elle « trouvai[t] que c'était intéressant d'avoir […] les prismes de cette métamorphose ». Lorsque Christelle Podeur dit qu'elle savait qui elle « étai[t] quand [elle s'est] levée ce matin[-là] », elle joue le rôle d'Alice qui « croi[t] qu'[elle a] dû être changée plusieurs fois depuis » car elle a bu des potions bizarres, s'est retrouvée dans des situations étranges si bien qu'elle a l'impression de rêver[1334]. Mais peut-être fait-elle également référence au fait que si elle savait quel rôle elle devait jouer au début de *Tohu-bohu* « [elle] croi[t] qu'[elle a] dû être changée plusieurs fois depuis » car, contrairement à d'habitude[1335], elle a dû interpréter différents rôles depuis. Ce qui est aussi le cas de Christian Lizet. Inséré dans *Tohu-bohu*, le dialogue d'*Alice ou le monde des merveilles* superpose deux

[1332] Version n°7 du déroulé de *Tohu-bohu, op. cit.,* p. 7.
[1333] Dans la scène d'introduction avec les chutes au plateau et les balbutiements d'anciens textes, dans celle de l'homme roux, dans celle des rondins, dans celle des anecdotes, dans celle du mathématicien, dans le trio d'Alice, dans les traversées et dans celle du Chapelier avec Jean-Claude.
[1334] Ce qui, à la fin du roman de Lewis Carroll s'avère être effectivement le cas. Il est dès lors possible de faire une lecture symboliste de cette histoire. Nous y reviendrons.
[1335] S'il n'est pas rare que certain.e.s comédien.ne.s incarnent plusieurs rôles dans les précédentes créations de Madeleine Louarn, notons que Christelle a tendance à avoir un rôle fixe (sans doute parce qu'elle fait partie de ceux qui sont les plus capables de retenir un texte).

niveaux de lecture. Ce n'est pas seulement le personnage d'Alice, qui dit au personnage du chenillon : « je pense que c'est à vous, d'abord, de me dire qui vous êtes », mais c'est également la comédienne Christelle Podeur qui pose cette question à son partenaire de jeu Christian Lizet.

« Le monde entier est un théâtre/ Où tous – les hommes, les femmes – sont des simples acteurs / Ils y ont leurs entrées, leurs sorties, et chacun / Joue bon nombre de rôles dans sa vie[1336] », dit Jacques le Mélancolique dans *Comme il vous plaira.* En ce que la métathéâtralité y est mise au service d'une réflexion sur l'identité, *Tohu-bohu* peut être lu comme l'exemplification de ce qui est devenu un adage shakespearien. Dans *Tohu-bohu* la question de l'interprétation de personnage vient creuser celle de l'identité. À un dernier niveau de lecture, ce spectacle peut être interprété comme un manifeste pour la condition de comédien.ne en situation de handicap mental. *Tohu-bohu* mettrait alors en scène le parcours chaotique de comédien.ne.s en situation de handicap mental.

Dans *Tohu-bohu,* le jeu de mot entre l'injonction « expliquez-vous ! » que le chenillon adresse à Alice et la réponse de cette dernière « je ne peux m'expliquer moi-même, j'en ai peur, car je ne suis pas moi-même, voyez-vous » prend un sens particulier. Dans ce spectacle, et pour la première fois depuis qu'ils travaillent avec Madeleine Louarn, les comédien.ne.s sont parfois « eux et elles-mêmes », en ce qu'ils et elles n'interprètent pas des personnages, et viennent « s'expliquer » en avant-scène face au public, avec leurs propres mots.

À quatre reprises, un.e comédien.ne est appelé.e en avant-scène pour un récit personnel qui dure plus ou moins longtemps. Claudine Cariou reste à peine une minute en avant-scène tandis que Christelle Podeur parle pendant plus de cinq minutes, et continue alors même qu'a retenti ce que le spectateur a identifié comme le « top son » indiquant la fin du temps imparti, que la lumière sur elle commence à baisser et que le rideau séparant l'avant-scène du reste de l'espace de jeu a été rouvert. Ce faisant, Madeleine Louarn donne humoristiquement à voir l'importance que revêt pour Christelle Podeur le fait de parler devant une audience : à la fin de la répétition publique du 25 septembre 2014, au cours de laquelle seules les vingt premières minutes du spectacle avait été présentées, Christelle Podeur avait demandé à Madeleine Louarn si elle pouvait présenter son improvisation aux spectateurs et spectatrices présent.e.s, requête à laquelle Madeleine Louarn avait accédé et qui avait été saluée par un tonnerre d'applaudissements. Ce faisant, Madeleine Louarn ne fait-elle pas comme Jérôme Bel qui, pour la version définitive de *Disabled Theater*, a demandé à Peter Keller de reproduire l'« erreur » qu'il avait commise lors de la première séance de travail et de rester en scène non pas une minute comme annoncé dans la consigne, mais

[1336] William Shakespeare, *Comme il vous plaira*, Acte II, scène 7, traduit de l'anglais par V. Bourgy dans *Œuvres complètes édition bilingue,* Paris, Éd. Robert Laffont, coll. « bouquins », 2000, p. 581.

jusqu'à ce que Simone Truong lui demande de sortir[1337] ? Dans *Tohu-bohu,* dans la deuxième version de la scène de « l'Homme Juste », lorsque Sylvain Robic demande à Anne Menguy « Qui êtes-vous ? », celle-ci se tourne vers la coulisse à cour et consulte Erwana Prigent – l'éducatrice spécialisée qui souffle parfois le texte aux comédien.ne.s qui en ont besoin : « Erwana, je suis qui ? ». Celle-ci lui répond qu'elle est Saint-Pierre. Anne Menguy transmet alors cette réponse à Sylvain Robic [1338]. Ce moment n'est pas improvisé puisqu'il apparaît dans le déroulé du spectacle[1339]. À ce moment précis, la posture de Madeleine Louarn est-elle radicalement distincte de celle de Jérôme Bel qui a fixé l'erreur de Peter Keller lors de sa première entrée en scène et qui a figé le discours de Remo Beuggert à propos de son handicap[1340] ? Ce simple échange de répliques ne véhicule-t-il pas l'idée d'une manipulation des comédien.ne.s en situation de handicap mental par leur metteur.e en scène valide ? Quelle différence y a-t-il entre les présentations des comédien.ne.s du Theater HORA dans *Disabled Theater* et ceux de l'Atelier Catalyse dans *Tohu-bohu ?*

Dans les deux cas, lorsque le prénom d'un des acteurs ou d'une des actrices est annoncé (en direct par Simone Truong ou par un enregistrement de la voix de Madeleine Louarn) celui-ci ou celle-ci s'avance vers le public afin de témoigner de sa profession et de son handicap. Si les mêmes éléments sont mentionnés, la présentation des comédien.nes.s est beaucoup moins formelle dans *Tohu-bohu* que dans *Disabled Theater*. Contrairement aux membres du Theater HORA qui viennent quatre fois en avant-scène d'une façon bien particulière (d'abord en silence, puis en déclinant leur nom, leur âge et leur profession, puis en nommant leur handicap et enfin en donnant leur avis sur le spectacle), ceux de l'Atelier Catalyse (ou plutôt quatre d'entre eux) ne se présentent qu'une fois face au public et selon des modalités beaucoup plus libres. Chacun.e choisit de décliner son identité comme il l'entend (en accolant ou non son nom de famille et son âge à son prénom) et de parler de son handicap et de sa profession quand il le veut et comme il le veut. Ces deux éléments peuvent être clairement nommés, simplement évoqués au cours d'une anecdote ou sensibles dans une posture. Anne Menguy se contente de dire qu'elle va « partir en retraite bientôt », résumant ainsi sa situation de comédienne en situation de handicap mental ayant une longue carrière derrière elle. Tristan Cantin choisit de raconter comment se sont déroulées les auditions qu'il a passées pour pouvoir intégrer la troupe professionnelle qu'est Catalyse, deux ans auparavant. La spécificité de sa diction (il parle ainsi de « perrouque » ou de « la métamorpho… la métorphosie du visage ») raconte son handicap sans qu'il ait besoin de le mentionner. Claudine Cariou convoque le souvenir de son partenaire de jeu Jacques Priser, décédé en 2010, suite à une aggravation rapide de son état de santé liée à son handicap

[1337] Voir le chapitre précédent.
[1338] Au minutage 32 :35 de la captation.
[1339] SYLVAIN : Qui êtes-vous ? / ANNE, *se tournant vers Erwana* : je suis qui moi ?. *Erwana, en coulisse, répond « Saint-Pierre »*. ANNE, *se retournant vers Sylvain* : Saint-Pierre.
[1340] Voir le chapitre précédent.

mental – sans que Claudine Cariou insiste sur cet aspect. Si Christelle Podeur annonce ouvertement qu'elle « vi[t] en foyer ESAT parce qu['elle a] un handicap », l'essentiel de son discours est consacrée à sa quête de « l'amour éternel dans l'au-delà ».

Dans *Disabled Theater,* tou.te.s les comédien.ne.s se présentent l'un.e après l'autre. Dans *Tohu-bohu*, les récits personnels de certain.e.s acteurs et actrices sont intercalés avec des moments de jeu. Une esthétique du défilé, dans le premier cas, s'oppose à une esthétique en quête d'une hétérogénéité voire d'une hybridité carnavalesque dans le second, ne correspondant pas aux exigences aristotéliciennes de construction dramatique. Il s'agit là d'une différence essentielle. Lors de la rencontre qui a suivi la répétition publique organisée au CDBB de Lorient le 25 septembre 2014, en réponse à une question posée par une spectatrice, Madeleine Louarn explique comment se sont construits ces moments de récits personnels :

> Quand ont commencé les improvisations, […] on a commencé par raconter des souvenirs, des choses personnelles, puis on en a discuté. Par exemple Jean-Claude il était tout à fait opposé à l'idée qu'on puisse parler de soi. Parce qu'il disait que le théâtre c'est pas fait pour ça. Et moi ça m'intéressait que [c]es acteurs qu'on n'a pas l'habitude d'entendre parler […] vous puissiez entendre leur voix, leur façon à eux de parler qui est quand même vraiment singulière pour chacun d'entre eux. Et [que vous puissiez] voir, du coup, le chemin qu'ils parcourent entre le moment où ils sont eux-mêmes et le moment où ils se transforment. Parce qu'en fait cette pièce elle est beaucoup sur la question de la transformation[1341].

Dans *Disabled Theater*, Jérôme Bel cache au public que les comédien.ne.s du Theater HORA jouent leur propre rôle de personne en situation de handicap mental. Dans *Tohu-bohu*, Madeleine Louarn montre les comédien.ne.s en situation de handicap mental de l'Atelier Catalyse en train d'incarner différents personnages. Le public voit le mouvement par lequel ils et elles passent d'une posture d'individu acteur jouant leur propre personnage (récits personnels dans lesquels ils évoquent leur « au monde » et « au théâtre ») à une situation de jeu, d'interprètes de personnages fictifs (saynètes extraites d'anciens spectacles). Pour Madeleine Louarn, « s'il est une chose qui n'a pas d'évidence c'est de proposer aux regards des spectateurs le jeu râpeux, la présence si singulière des acteurs handicapés mentaux de l'Atelier Catalyse[1342] », mais elle ne cherche pas pour autant à re-créer une fausse évidence. Pour la metteure en scène de *Tohu-bohu*, « ce qui distingue les acteurs de Catalyse c'est aussi ce qui les rend profondément intéressants[1343] ». Puisque « la légèreté de la mémoire, la diction particulière, la trace de l'effort pour être là[1344] » intéressent Madeleine Louarn dans le travail qu'elle mène avec les comédien.ne.s de Catalyse, elle tâche d'intéresser les

[1341] Propos enregistrés et retranscrits par Marie Astier, tenus par Madeleine Louarn lors de la répétition publique du spectacle *Tohu-bohu*, le 25 septembre 2014 à Lorient (CDDB).
[1342] Dossier de diffusion de *Tohu-bohu*, p. 3.
[1343] *Id.*
[1344] *Id.*

spectateurs et les spectatrices à ces éléments-là. En ce qu'ils et elles ne s'attendaient pas forcément à ce que le handicap des comédien.ne.s soit ainsi convoqué au plateau, ils et elles peuvent ressentir un sentiment de malaise. C'est pourtant moins la situation de handicap mental que le parcours de comédien.ne des membres de l'Atelier Catalyse que Madeleine Louarn offre à leur regard dans *Tohu-bohu*.

La juxtaposition d'extraits d'anciens spectacles et de « récits personnels » permet en effet au public de se rendre compte du chemin que les comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse doivent parcourir pour incarner un personnage. En ne fixant aucun texte qu'ils auraient pu apprendre par cœur, Madeleine Louarn cherche à faire entendre la façon dont Anne Menguy, Tristan Cantin, Claudine Cariou et Christelle Podeur s'expriment spontanément. Selon elle, c'est « un exercice aussi d'arriver à être plus libre dans leur parole, […] de trouver […] la sémantique. […] Ce n'est pas facile de faire une phrase : […] on a l'idée mais on n'a pas forcément les mots pour le dire. […] Comment tout ça ils arrivent un petit peu à [le] structurer[1345] ? ». Les récits sont majoritairement déstructurés – peu de liens logiques ou thématiques entre les différentes parties dont ils sont composés – et pour certains difficilement compréhensibles – notamment à cause de la diction. Le décalage est alors flagrant avec les moments de jeu. Le fait qu'ils s'expriment de façon maladroite dans la vie de tous les jours ne les empêche pas de pouvoir prendre en charge et donner à entendre des discours plus construits. En juxtaposant des types de discours différents, *Tohu-bohu* présente l'interprétation comme le résultat d'un travail. Dans *Tohu-bohu*, Madeleine Louarn met en scène le chemin que tout.e acteur et actrice doit parcourir pour aboutir à une représentation théâtrale, chemin sur lequel se trouvent des obstacles que les comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse ont parfois du mal à surmonter, comme tout.e acteur et actrice. L'apprentissage du texte en est un. Pour pouvoir incarner le rôle du chenillon, Christian Lizet a parfois besoin qu'Erwana Prigent lui souffle ses répliques depuis les coulisses – répliques soufflées que le public entend également. En ne cherchant pas à cacher ce recours à une souffleuse, Madeleine Louarn rend perceptible la distance entre le comédien et le personnage qui est au fondement de toute représentation théâtrale. Elle créé un effet de distanciation. Si l'aide d'Erwana leur est extrêmement précieuse pendant les répétitions, il n'est pas exclu qu'aucun.e comédien.ne n'ait besoin de faire appel à elle un soir de représentation. En intégrant, dans la deuxième version de « l'Homme Juste », la réplique d'Anne Menguy qui demande à Erwana de lui souffler le nom du personnage qu'elle joue, Madeleine Louarn garde la mémoire de ce travail dans le

[1345] Madeleine Louarn, répétition publique du 25 septembre 2014, *op. cit*.

texte final[1346]. Certes, le spectateur ou la spectatrice peut croire qu'il s'agit d'un moment d'improvisation accidentel et se trouver berné. À ce moment-là, Anne Menguy joue le rôle d'une comédienne qui aurait oublié le rôle qu'elle joue. Sa posture est proche de celle de Peter Keller qui à l'ouverture de *Disabled Theater* joue le rôle d'un comédien qui aurait oublié le temps qu'il doit rester en scène. La différence majeure étant que, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Jérôme Bel prétend justement extraire son spectacle du cadre de la représentation dramatique, dans lequel des comédien.ne.s incarnent des personnages. Ce qui n'est pas le cas de Madeleine Louarn. Jérôme Bel cache les ficelles dramaturgiques de *Disabled Theater* en prétendant les montrer au spectateur et produit ce que nous avons nommé « la représentation d'une performance[1347] ». Madeleine Louarn les expose à un public qui n'a pas forcément demandé à les voir et propose un « théâtre de la convention consciente », pour reprendre l'expression forgée par Meyerhold pour s'opposer au réalisme du Théâtre d'Art de Stanislavski.

***

C'est finalement moins parce qu'ils ont une vision radicalement différente du handicap mental que du théâtre, que Madeleine Louarn et Jérôme Bel ne travaillent pas de la même manière – voire de façon radicalement opposée – avec les comédien.ne.s du Theater HORA et de l'Atelier Catalyse. Leur différence de posture esthétique n'est pourtant pas sans implications politiques et sociales. *Disabled Theater* montre des comédien.ne.s en situation de handicap mental en train de jouer leurs propres rôles tandis que *Tohu-bohu* les montre également en train d'incarner des personnages. Alors que *Disabled Theater* pose « la question de la place des handicapés dans la société[1348] », *Tohu-bohu* « propose aux regards des spectateurs […], la présence si singulière des acteurs handicapés mentaux[1349] » en

[1346] Ce moment du spectacle n'est pas sans évoquer une autre anecdote, rapportée par Richard Schechner dans son ouvrage sur la performance : « Il y avait une scène dans la comédie musicale *Sugar Babies* dans laquelle Mickey Rooney, la vedette, perdait sa perruque. Il se mettait à rire, rougissait, s'avançait vers le public et faisait une plaisanterie en aparté, avant de remettre sa perruque et de reprendre son rôle. Rooney signalait par cet arrêt la reconnaissance que derrière tous les rôles joués, il y a une personne, une vedette, le "vrai" Mickey Rooney. La perruque a l'air de tomber par accident, accident en fait tout à fait calculé. Rooney a sans doute "réellement" perdu sa perruque lors d'une répétition, et on a gardé l'incident. Ce genre d'événement permet de rassurer le public qui paie si cher, et de lui donner l'impression d'avoir eu accès un court instant à l'intimité de la vedette démasquée. Mais bien entendu, le masque ne tombe pas du tout, et il s'agit d'une illusion. » (Richard Schechner, *Performance Expérimentation et théorie du théâtre aux USA,* Paris, Éditions théâtrales, 2008, p. 454).
[1347] Voir le chapitre précédent.
[1348] Jérôme Bel, propos recueillis par Gilles Amalvi, programme des éditions 2012 et 2013 du Festival d'Automne à Paris.
[1349] Madeleine Louarn, dossier de diffusion de *Tohu-bohu*, p. 3.

montrant le « jeu râpeux[1350] » des comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse. Le spectacle de Madeleine Louarn est à la fois moins ludique et moins conventionnellement politique. Son projet consiste moins « à révéler la réalité des individus qui participent à cet événement, ceux qui sont sur scène et ceux qui sont assis dans leurs fauteuils[1351] », qu'à interroger, comme Beckett avant elle, cette réalité identitaire que Jérôme Bel considère comme acquise. Avec *Ludwig, un roi sur la lune,* Madeleine Louarn poursuit son travail de déplacement des codes de la représentation théâtrale et propose une réflexion philosophique non plus sur la notion d'identité mais sur celle de « folie ».

3.3.3. *Ludwig, un roi sur la lune* : une théâtralité symboliste

Dans *Ludwig, un roi sur la lune,* créé deux ans après *Tohu-bohu*[1352], les comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse ne s'expriment plus en leurs propres termes mais exclusivement à travers les mots de Frédéric Vossier, qui, deux ans après avoir signé pour elles et eux une adaptation des *Oiseaux* d'Aristophane, leur écrit une pièce consacrée à la figure de Louis II de Bavière. Faire jouer l'histoire d'un roi réputé fou par des comédien.ne.s en situation de handicap mental n'est pas anodin. Que nous raconte Madeleine Louarn à travers ce nouveau spectacle ? Pour elle et Frédéric Vossier, la figure de Louis Othon Frédéric Guillaume de Wittelsbach est un « nouvel objet de recherche[1353] ». Après les films d'Helmut Käutner[1354], de Luchino Visconti[1355] et de Hans-Jürgen Syberberg[1356], comment les comédien.ne.s en situation de handicap mental de l'Atelier Catalyse peuvent-ils prendre en charge l'histoire de ce roi diagnostiqué paranoïaque et destitué pour être interné ? Pour écrire le texte de la pièce[1357], Frédéric Vossier s'est

[1350] *Id.*
[1351] Jérôme Bel, propos recueillis par Gilles Amalvi, programme des éditions 2012 et 2013 du Festival d'Automne à Paris.
[1352] *Ludwig, un roi sur la lune* a été créé en 2016 en résidence au Quartz – Scène nationale de Brest.
[1353] Dossier de présentation du spectacle, p. 3.
[1354] Helmut Käutner, *Louis II de Bavière,* 1955.
[1355] Luchino Visconti, *Ludwig, crépuscule des Dieux,* 1972.
[1356] Hans-Jürgen Syberberg, *Ludwig, requiem pour un roi vierge,* 1972.
[1357] Frédéric Vossier, *Ludwig, un roi sur la lune*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2016.

inspiré de deux des nombreuses biographies consacrées au Roi de Bavière[1358], mais surtout du journal de Ludwig et de sa correspondance – regroupés dans les *Carnets secrets* publiés par Grasset[1359]. Plutôt que de prétendre donner un cours d'histoire au public, il s'agit d'inviter chaque spectateur à partager une rêverie : celle des auteurs du spectacle sur la figure mythique de Ludwig et celle de Ludwig sur le monde. Pour approcher la figure de ce roi réputé fou, de ce mécène de Wagner qui pouvait être atteint d'une crise d'épilepsie en écoutant l'une de ses œuvres, qui dépensait des sommes considérables pour construire des châteaux somptueux et qui faisait de longues virées nocturnes à cheval, Madeleine Louarn utilise les codes d'un mouvement qui a commencé à se développer sous son règne : le symbolisme.

> Mettre en scène, pour les symbolistes, c'était mettre le monde « en absence » et inscrire tous les signes théâtraux dans un mouvement de disparition pour que surgisse la « scène intérieure » du spectateur, et que des « visions » lui apparaissent[1360].

En favorisant la vision intime et intérieure par rapport à une approche historique et soi-disant objective, en s'éloignant de la définition aristotélicienne et szondienne du drame au profit d'une théâtralité symboliste, *Ludwig, un roi sur la lune* – spectacle écrit par Frédéric Vossier, mis en scène par Madeleine Louarn, et interprété par les comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse accompagné.e.s au plateau par la musique de Rudolph Burger – nous raconte l'histoire d'un homme qui n'arrivait pas à jouer le personnage de Roi qu'on voulait lui imposer.

****

[1358] Christine Mondon, *Louis II de Bavière : Le Roi des lunes*, Bernard Giovanangeli Éditeur, 2007 et Guy de Pourtalès, *Louis II de Bavière ou Hamlet-Roi*, Paris, Gallimard, 1928, qu'il cite par deux entre guillemets dans son texte (p. 26). Il existe une centaine d'autres biographies de Louis II, comme par exemple Jacques Bainville, *Louis II de Bavière*, Librairie Académique Perrin, 1900. Réédition Bartillat, 2009 ; Desmond Chapman-Huston, *Tragédie fantastique. La Vie de Louis II de Bavière*, Hachette, 1957 ; Jean des Cars, *Louis II de Bavière*, éd. Perrin, 1995 ; Philippe Collas, *Louis II de Bavière et Elisabeth d'Autriche, âmes sœurs*, Éditions du Rocher, 2001 ; Julius Desing, *Roi Louis II. Sa vie - Sa fin*, Ed. Kienberger, 1967 ; François Fosca, *Louis II de Bavière Inconnu*, Maurice d'Hartoy éditeur, 1944 ; Pierre Lefebvre et Jean-Pierre Merlin, *Louis II de Bavière : Splendeurs et blessures d'un règne*, Mediqualis, 2008 ; Philippe Le Guillou, *Le Songe royal : Louis II de Bavière*, Gallimard, 1996 ; Aldo Oberdorfer, *Louis II de Bavière*, Payot, 1986 ; Alain de Queyriaux, *Lumières sur Louis II de Bavière ou Siegfried et les Nibelungen*, AAP éditions, 2004 ; Paul Rauchs, *Louis II de Bavière et ses psychiatres. Les garde-fous du roi*, L'Harmattan, 2000 ; Jean Adès, *Louis II de Bavière : De la réalité à l'idéalisation romantique*, Geigy, 1984, ; Gilbert Robin, *Louis II de Bavière vu par un psychiatre*, Wesmael-Charlier, 1960.

[1359] *Carnets secrets, 1869-1886*, préface par Dominique Fernandez, commentaires de Siegfried Obermeier, Grasset, 1987.

[1360] Mireille Losco-Lena, *op. cit.*, p. 200. Les bornes temporelles du titre de l'ouvrage correspondent au symbolisme théâtral. Le mouvement littéraire dans son ensemble, s'il est difficile à dater, commence plus tôt. « Correspondances » de Baudelaire, qui paraît dans *Les Fleurs du Mal* en 1857, est ainsi souvent lu comme un poème symboliste ou qui annonce le symbolisme.

Dans *La Poétique,* Aristote prône une construction dramatique organique et homogène et compare la tragédie à un « bel animal ». Dans le dossier de présentation de *Ludwig, un roi sur la lune,* Madeleine Louarn explique au contraire que « ce spectacle va se construire par monades, éléments tirés de la biographie de Ludwig, et qui pourraient être autonomes. […] Le principe de la narration ne sera pas linéaire et biographique, mais pourra travailler par boucles, par reprises ou par saut[1361] ». Le choix du terme « monade » n'est pas neutre. Depuis Plotin[1362] jusqu'à Leibniz[1363], en plus d'être une unité, une monade est également un point de vue. À l'encontre des règles aristotéliciennes de construction de la tragédie, chaque scène du spectacle de Madeleine Louarn se suffirait donc à elle-même et transcrirait un point de vue précis sur une réalité.

Le texte de Frédéric Vossier est ainsi composé de dix tableaux, se suivant selon un déroulement chronologique[1364]. Compte tenu de la façon dont chacun de ces tableaux est construit, la logique temporelle de leur succession ne conduit pourtant pas à un effet de linéarité. Ceux intitulés 1861, 1864 et 1866 font référence à trois épisodes bien connus de la vie de Ludwig : la première fois qu'il a entendu *Lohengrin* de Wagner et la crise d'épilepsie qui s'en est suivie, son accession au pouvoir et l'exclusion de l'Autriche (alliée de la Bavière) de la Confédération Germanique suite à la bataille de Sadowa. Dans une mise en scène d'inspiration brechtienne, ces dates auraient été projetées ou énoncées au plateau, accompagnées d'un panneau ou d'une *song*. Dans celle de Madeleine Louarn, elles restent cachées au public. Aucun point de vue épique ne vient contextualiser et surplomber l'action qui se déroule sous les yeux des spectateurs. Contrairement à une pièce comme *Grand Peur et Misère du Troisième Reich,* il ne s'agit pas de montrer comment les petites histoires individuelles participent à la construction de la grande Histoire nationale (et en l'occurrence de donner à voir comment l'Allemagne est devenue nazie alors que chaque allemand, pris individuellement, pensait ne pas l'être). Dans *Ludwig, un roi sur la lune*, seule l'intimité compte. Les événements majeurs de la vie de Ludwig ne sont pas représentés d'un point de vue objectif et extérieur. Ils sont passés à travers le filtre de la perception intérieure de Ludwig – qui aimerait justement échapper à son destin de Roi, qui voudrait pouvoir vivre son histoire au lieu de vivre pour l'Histoire.

Dans le tableau « 1861 », on ne voit pas le comédien incarnant Ludwig se rendre à l'Opéra et être soudainement en proie à de violentes convulsions. Dans la mise en scène de Madeleine Louarn, Guillaume Drouadaine est assis au bord d'une grande table noire. Tandis que Rodolphe Burger joue à la guitare une

---

[1361] Dossier de présentation de *Tohu-bohu*, p. 8.
[1362] Plotin, *Les Ennéades*, introduction, traduction, commentaires et notes de Pierre Hadot, Paris, Les Édition du Cerf, 1999.
[1363] Leibniz, *Discours de métaphysique* suivi de *Monadologie et Autres textes*, édition établie, présentée et annotée par Michel Fichant, Paris, Gallimard, 2004.
[1364] 1855, 1961, 1864, 1866, 1868, 1871, 1876, 1878, Printemps 1881 et juin 1886.

musique qui rappelle le prélude de *Lohengrin*[1365], les autres comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse entrent en scène et prennent en charge une parole chorale qui sonne comme la traduction de ce q ue Ludwig entend dans la musique de Wagner :

> Il faut croire en l'avenir.
> Il faut croire au tumulte.
> Il faut détruire.
> Entendre la voix virginale.
> La voix qui vient de naître.
> Celle qui chante et qui crie.
> Une voix qui crie dans le vent.
> […]
> Le vent qui détruit.
> Détruire l'ordre établi.
> Détruire.
> Renaître.
> Renaissance des hommes.
> Renaissance du ciel et des torrents.
> De la terre.
> La terre où l'homme misérable vient chanter.
> Chanter des cris d'amour.
> Vivre et être heureux.
> L'homme qui veut vivre.
> Partout.
> Vivre dans la stimulation du paysage.
> Longue marche.
> Il faut détruire la détresse dépravée des riches.
> Il faut regarder la masse des hommes misérables.
> Entendre le besoin essentiel de l'homme.
> Le besoin de vivre.
> Le besoin d'aimer.
> La joie et la fierté.
> Il faut s'aventurer sur les glaciers.
> Plonger dans la terreur.
> Créer l'œuvre d'art[1366].

La mise en scène de Madeleine Louarn renforce ainsi l'idéalisation voire la sacralisation de l'art dont témoigne le texte de Frédéric Vossier. Si Ludwig voit l'art comme un moyen de lutter contre l'ordre établi pour entrer en communion avec la nature, il va avoir du mal à réaliser ses aspirations compte tenu de ses obligations royales. C'est ce que laisse déjà présager le tableau suivant, « 1864 », au cours duquel un homme (que le public a identifié comme étant une sorte de précepteur de Ludwig) tente d'interrompre les divagations métaphysiques de Ludwig pour lui annoncer qu'il est roi. L'ordre social s'oppose ainsi à l'ordre cosmique, pour lequel le texte de Frédéric Vossier semble pourtant prendre parti. Purement informatives, les répliques du précepteur de Ludwig sont répétitives à

[1365] L'accord initial semble être le même, tandis que la mélodie légère et discrète reprend, à la guitare, le début du motif des violons.
[1366] Frédéric Vossier, *op. cit.*, p. 19–20.

en devenir mécaniques. Celles du Roi sont poétiques : coupant la parole à son interlocuteur – qu'il n'écoute même pas – Ludwig chante les louanges de la nature qui l'entoure. Alors que les rappels à l'ordre social tournent en boucle, le chant cosmique s'envole. Si, d'un point de vue stylistique, le second est donc plus fort que le premier, la collusion entre les deux crée des effets de sens inouïs, en ce que l'on perçoit, derrière les phrases prononcées, des significations inhabituelles. Elle donne à entendre que le Roi fait entièrement partie de la nature, qu'il s'inscrit en elle – voire s'assimile à elle – plus qu'il n'en est pas séparé ou supérieur.

> LUDWIG Pierre sans mouvement entre les arbres.
> HOMME Altesse, le roi est –
> LUDWIG Roche en masse.
> HOMME Le roi est –
> LUDWIG Cours de rivières qui traverse.
> HOMME Mort.
> LUDWIG Montagne debout qui pointe.
> HOMME Altesse –
> LUDWIG Sommet.
> HOMME Altesse, vous êtes –
> LUDWIG Masse de nuages.
> HOMME Vous êtes le –
> LUDWIG Ciel.
> HOMME Le roi.
> LUDWIG Foudre.
> HOMME Vous êtes le roi.
> LUDWIG Éclair[1367].

Le thème wagnérien se transforme alors en une musique rock sur laquelle les autres comédien.ne.s, entrent une nouvelle fois, dans une lumière extrêmement froide. Alors que le premier chœur était marqué par une fluidité de mouvements qui accompagnait la profération d'une parole poétique, les gestes sont désormais saccadés et exécutés en silence. Au lieu d'occuper harmonieusement tout l'espace du plateau, le chœur des courtisans se dirige mécaniquement vers Ludwig, qu'ils regardent silencieusement de façon menaçante. Alors même que Ludwig est sommé d'occuper sa place de Roi, il s'y dérobe dès le tableau suivant. À l'ouverture de cel ui-ci, les comédien.ne.s viennent répandre des jonquilles sur le plateau, dans lesquelles Guillaume Drouadaine s'allonge, après avoir ôté sa couronne. Comme Ludwig l'explique à sa cousine, les jonquilles sont des petites fleurs de lune qu'il aime prendre dans sa main, au même titre que les pénis des paysans. Ludwig ne prend pas les jonquilles pour des pénis, il a le même désir pour les fleurs et pour les paysans. Transgressive par rapport à l'ordre hétérosexuel imposé aux souverains, notamment afin d'assurer la descendance de leurs familles royales, la sexualité de Ludwig est ici comme réinscrite dans l'ordre naturel. « Pénis dans les jonquilles[1368] », déclare-t-il à Sissi. Cette harmonieuse idylle entre l'homme et la

[1367] *Ibid.,* p. 23–24.
[1368] *Ibid.*, p. 32.

nature tourne pourtant court. Après des flashs de lumières et des cris stridents, ce n'est plus sa cousine mais un soldat blessé qui n'est autre que son frère Otto qui se trouve aux côtés de Ludwig. Son romantisme se trouve ainsi remis en question. La mise en scène de Madeleine Louarn met particulièrement en valeur l'opposition entre l'Histoire du pays (la guerre, qui renvoie à un pragmatisme collectif) et l'histoire du personnage (son attrait pour le naturel et le spirituel ainsi que sa sexualité individuelle). Le parti pris symbolisme de la mise en scène finit par créer une esthétique expressionniste, puisque la subjectivité vire ici au cauchemar.

Pour donner corps à ce kaléidoscope de visions intérieures imaginées par Frédéric Vossier, Madeleine Louarn a eu recours à une scénographie ouvertement non mimétique : un plateau bifrontal tout en longueur recouvert d'un tapis de danse noir. À l'une des extrémités se trouve un espace surélevé, en bois, sur lequel sont installés les musiciens jouant en direct, devant le château de Neuschwanstein, peint sur le mur d'accès à la scène. À l'autre extrémité une grande table noire sur roulettes est placée devant un mur modulable d'où peuvent entrer et sortir des comédien.ne.s comme des accessoires.

Ce décor est presque aussi minimaliste que ceux du théâtre symboliste, pour lequel il suffisait bien souvent « d'un fond et de quelques draperies mobiles pour donner l'impression de l'infinie multiplicité du temps et du lieu[1369] ». Dans *Ludwig, un roi sur la lune* comme par exemple, dans *Le Cantique des cantiques*[1370], *Pelléas et Mélisande*[1371], *la Gardienne*[1372] ou encore *L'Errante*[1373], la lumière et la musique[1374] font davantage décor que des simulacres en carton-pâte. L'espace n'est pas réaliste mais purement mental. Dans la mise en scène de Madeleine Louarn, le plateau se modifie en fonction des fantasmes – positifs ou négatifs – de Ludwig. Il en est comme la matérialisation. La table n'est pour ainsi dire jamais une table : elle est le lieu d'où Ludwig contemple ses cauchemars ou ses rêves, l'endroit où il se réfugie avec Wagner (dans la première partie du spectacle) ou seul avec lui-même (dans la deuxième partie).

Dans les premières minutes du spectacle, après une séquence de course-poursuite avec son percepteur, le personnage de Ludwig reste seul au plateau, debout sur la table. C'est alors qu'entre en scène, sur une musique saccadée et angoissante, un chœur de comédien.ne.s vêtu.e.s de noir, sur le dos desquel.lle.s sont accrochés des mannequins de tissu noir qui ne sont pas sans évoquer les

---

[1369] Mallarmé, cité par Mireille Losco-Lena, *op. cit.*, p. 36.
[1370] Théâtre d'Art, décembre 1891.
[1371] Spectacle indépendant monté par Lugné-Poe, 1893.
[1372] Théâtre de l'œuvre, 1894.
[1373] Théâtre de l'œuvre, 1896. Toutes ces mises en scène symbolistes sont citées par Mireille Losco-Lena, *ibid.*, p. 37.
[1374] Pour les symbolistes, la musicalité de la parole permet de susciter des visions chez les spectateurs. Chez Madeleine Louarn, cette musicalité du texte est complétée par celle d'instruments joués en direct.

marionnettes d'enfants morts que portent les comédien.ne.s de Kantor dans *La Classe morte*. Ils viennent aux pieds de Ludwig, l'encerclent en lui jetant des regards menaçants, puis quittent l'espace de jeu au moment où le percepteur de Ludwig y entre de nouveau. La musique s'arrête. Alors que celui-ci lui reproche de ne rien faire, Ludwig lui explique qu'il est « avec la lune[1375] ». À la suite de cette réplique, le texte de Frédéric Vossier indique qu'« il danse avec la lune[1376] ». Dans la mise en scène de Madeleine Louarn, Rodolphe Burger se met à jouer une musique onirique d'influence wagnérienne[1377] tandis que Guillaume Drouadaine « danse[1378] » avec un gros ballon de fitness appelée *fitball*. Les mouvements sont calmes, fluides, sensuels et délicats, de la même qualité que ceux du chœur de comédien.ne.s qui entrent progressivement en scène sur un signe de Ludwig, tandis que la *fitball* regagne les coulisses. Cette continuité entre la sortie de l'accessoire de jeu et l'entrée des autres comédien.ne.s, leur changement de costumes et la variation dans la qualité de leurs mouvements par rapport à leur première apparition tend à confirmer l'hypothèse selon laquelle les membres du chœur sont des projections fantasmées par Ludwig.

Madeleine Louarn ne cherche pas à faire croire aux spectateurs qu'ils se trouvent devant la cour de Bavière, mais tente de leur donner accès à « l'autre scène » du personnage de Ludwig, à « la part secrète mais révélée à son âme[1379] ». Son spectacle peut ainsi être qualifié de symboliste dans la mesure où il ne s'agit pas de reproduire des images, mais bien de déclencher des visions. Il se rapproche ainsi de l'*Hamlet* d'Edward Gordon Craig, dans la mesure où le metteur en scène britannique « essay[ait] par tous les moyens de faire comprendre au public qu'il regard[ait] la pièce avec les yeux d'Hamlet, […] que le roi, la reine et la cour n'[étaient] pas montrés sur la scène tels qu'ils [étaient] en réalité, mais tels qu'ils apparaiss[ai]ent à Hamlet[1380] ». Marqué par une nouvelle entrée du chœur, la mise en scène du tableau « 1871[1381] » adopte clairement le point de vue de Ludwig. Alors que le Roi est seul avec lui-même – le personnage de Ludwig étant, à ce moment du spectacle, incarné par deux comédiens –, un chœur de ministres vient interrompre sa rêverie. À la question « c'est quoi, la vérité ? », ils répondent par une longue liste d'obligations, en particulier militaires, d'État.

[1375] Frédéric Vossier, *op. cit.*, p. 18.
[1376] *Id.*
[1377] Il s'agit de la variation sur le prélude de *Lohengrin* précédemment évoquée.
[1378] À partir du minutage 00 : 07 : 30 de la captation. Il la tient d'abord à hauteur de son visage, puis la fait rouler sur la table, en engageant tout son corps dans le mouvement. Il s'assoit ensuite sur la table, les pieds dans le vide et le visage contre la balle, de chaque côté de l'espace bifrontal. Puis, il s'allonge, sur le dos, sur la table et place la balle sur ses tibias et sur son visage, avant de placer la balle sur la table et de se mettre à plat ventre dessus. Debout sur la table et, après avoir fait remonter la balle le long de son corps, il la tient en hauteur, dans la lumière des projecteurs, et tourne sur lui-même avant de rouler de nouveau à plat ventre sur la balle. Puis il descend de la table et renvoie la balle en coulisse, en la faisant rouler.
[1379] Mireille Losco-Lena, *op. cit.,* p. 25.
[1380] Denis Bablet, *Edward Gordon Craig*, Paris, L'Arche, 1962, p. 175.
[1381] Du minutage 00 : 48 au minutage 00 : 51 : 30.

MINISTRE 1 La vérité, majesté, c'est l'État.
MINISTRE 2 L'État, c'est le pouvoir.
MINISTRE 3 Le pouvoir de conserver et d'augmenter.
MINISTRE 4 Conserver et augmenter les forces.
MINISTRE 5 Les forces, ce sont les hommes.
MINISTRE 1 Les hommes, c'est le peuple.
MINISTRE 2 Le peuple, ce sont des besoins.
MINISTRE 3 Des besoins et des intérêts.
MINISTRE 4 Des intérêts et des métiers.
MINISTRE 5 Des métiers et du travail.
MINISTRE 1 Du travail et de l'obéissance.
MINISTRE 2 De l'obéissance et des corps
MINISTRE 3 Des corps francs et des corps nus.
MINISTRE 4 Des corps nus et des corps battus.
MINISTRE 5 Des corps de guerre.
MINISTRE 1 Guerre entre les États.
MINISTRE 2 L'État, c'est la guerre[1382].

Pour Ludwig, les raisonnements de ses ministres ne sont que des syllogismes fallacieux, desquels il cherche à s'échapper. Abasourdi par ce qu'il entend, Jean-Claude Pouliquen se laisse guider, tel une marionnette, par Guillaume Drouadaine, mais il est poursuivi par les autres comédien.ne.s qui continuent de l'assaillir de paroles. Après quelques errances, Guillaume Drouadaine le conduit à l'autre extrémité du plateau où il peut prendre un peu de hauteur par rapport à ses ministres qui font barrage devant lui, barrage qu'il finit par traverser pour retourner dans son espace de rêverie. Leur tournant le dos, le personnage de Ludwig continue sa conversation avec lui-même : les deux comédiens se parlent entre eux. « Cœur qui brûle », déclarent-ils en réponse à la litanie des ministres qui, désespérés, s'en vont. En ce qu'il cherche à s'extraire du monde politique et de ses réalités qu'il ne comprend pas, Ludwig apparaît comme un proche cousin d'Hamlet, figure dont se sont emparés nombre de symbolistes[1383]. Quelques répliques du texte de Frédéric Vossier ne sont d'ailleurs pas sans échos avec certaines phrases de la pièce de Shakespeare. Lorsque Ludwig réclame « Une seule délivrance. /La mort. /Mourir. /Disparaître. / Ne plus se réveiller[1384] » ou déclare : « Je ne suis pas un roi. / Je suis mort. /Je suis mort, n'est-ce pas ? /Je suis mort ou est-ce que je dors ? / Je dors[1385] ? », n'entendons-nous pas en creux le célèbre monologue de la scène 1 de l'Acte

[1382] Frédéric Vossier, *op. cit.*, p. 40–41.
[1383] « La scène de théâtre dont nous parle Mallarmé ressemble à une scène mentale qui se confronte à un dépeuplement, qui ne palpe la présence des êtres qu'au travers de leur disparition. On ne s'étonnera pas que le poète s'attarde sur des atmosphères funèbres, celles d'*Hamlet* ou de *La Princesse Maleine* : elles sont porteuses de toutes les potentialités du deuil » (Mireille Losco-Lena, *op. cit.*, p. 39), « Quelque chose d'Hamlet est mort pour nous, le jour où nous l'avons vu mourir sur scène. Le spectre d'un acteur l'a détrôné, et nous ne pouvons plus écarter l'usurpateur de nos rêves » (Maeterlinck cité par Mireille Losco-Lena, *ibid.*, p. 153).
[1384] *Ibid.,* p. 29.
[1385] *Ibid.,* p. 62.

III[1386] et en particulier avec la fameuse réplique « Mourir, dormir. / Dormir, rêver peut-être » ? Le spectacle de Madeleine Louarn, comme celui d'Edward Gordon Craig avant elle, se présente comme un monodrame qui « montre sur la scène le monde [...] tel qu'il est perçu par le personnage à tout moment de son existence scénique[1387] ». Ce n'est pas l'histoire officielle mais l'histoire secrète et intime de Ludwig que Madeleine Louarn met en scène, moins la vie qu'il a réellement vécue que celle qu'il aurait pu vivre de l'intérieur.

Roi, Ludwig est sommé de représenter son peuple et d'incarner le pouvoir de son pays. Alors qu'il aspirait clairement à être spectateur de la Nature, de l'Art et de ses rêves, on lui demande d'être acteur, sous les feux de la rampe du pouvoir. En choisissant un dispositif bifrontal, Madeleine Louarn traduit scéniquement cette impossibilité de se soustraire aux regards des autres. Le fait de se sentir toujours observé n'est plus une impression mais une réalité. Dans la mise en scène de Madeleine Louarn, le personnage de Ludwig fait l'expérience d'une tragique scission du moi.

La rencontre vraisemblablement fantasmée avec un soldat en sang au sein de l'espace-refuge qu'était pour lui la Nature signe l'impossibilité pour Ludwig de se dérober à son destin de Roi. Il lui faut jouer ce rôle qui, à partir de ce moment précis du spectacle, n'est plus pris en charge seulement par Guillaume Drouadaine, mais également par Jean-Claude Pouliquen – chez qui les stigmates du handicap mental sont plus visibles. En dédoublant le rôle de Ludwig et en le faisant incarner par un comédien en situation de handicap mental dont le jeu s'écarte ostensiblement du modèle dramatique, Madeleine Louarn rend d'autant plus sensible la tension entre la personne (intime) de Ludwig et le personnage (social) qu'il lui est demandé de jouer.

Compte tenu de ses difficultés de mémorisation[1388] d'une part et d'articulation de l'autre, la façon dont Jean-Claude Pouliquen s'empare du texte n'est pas sans rappeler celle d'Aurélien Lugné-Poe, qui revendiquait « cette

---

[1386] « Être, ou bien ne pas être, c'est cela la question : / Savoir s'il est plus noble pour l'esprit d'endurer / Les coups de fronde, les flèches, de l'outrageuse Fortune / Ou de prendre les armes contre une mer d'épreuves, / Et, s'y opposant, les finit. Mourir, dormir – / Pas plus, et par un sommeil dire qu'on met fin / Aux angoisses et aux mille atteintes naturelles / Dont hérite la chair – c'est un achévement / À désirer avec ferveur. Mourir, dormir. / Dormir, rêver peut-être ». (William Shakespeare, *Hamlet*, traduit de l'anglais par M. Grivelet dans *Œuvres complètes, édition bilingue, Tragédies I,* p. 951).

[1387] Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 122-123.

[1388] En cela aussi, Jean-Claude Pouliquen est proche d'Aurélien Lugné-Poe : « Jacques Robichez note qu'il avait de grandes difficultés à mémoriser ses textes – en sorte qu'il simplifia souvent la prose ibsénienne, lui faisant subir coupures et modifications ! » (Mireille Losco-Lena, *op. cit.*, p. 180, se référant à Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre : Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, Paris, L'Arche, 1972, p. 275).

lenteur, cette monotonie du débit[1389] » proche de la psalmodie. Dans l'ouvrage qu'elle consacre à l'esthétique symboliste, Mireille Losco-Lena analyse « ce retrait de dramaticité [comme] un explicite rejet de l'inutile agitation du jeu traditionnel, accusé par les symbolistes de manquer à la fois le mystère de l'existence et l'âme des personnages[1390] ». De par son handicap, Jean-Claude Pouliquen adopte un style de jeu symboliste qui entre parfaitement en écho avec le personnage qu'il interprète, celui d'un roi qui préfère écouter les mystères de la nature et les mouvements de son âme plutôt que de s'intéresser aux « fadaises d'États[1391] ». De façon encore plus flagrante que d'autres comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse, et notamment que Guillaume Drouadaine qui est le seul à jouer le rôle de Ludwig dans la première partie du spectacle, Jean-Claude Pouliquen fait moins ressortir le sens qu'il voudrait donner au texte que sa musicalité. Comme les musiciens présents au plateau, il interprète davantage l'intégralité d'une partition sonore qu'un personnage dont il faudrait accentuer les intentions. Ce retournement du rapport de force entre le poème et le jeu de l'acteur peut perturber certains spectateurs et certaines spectatrices, qui n'ont pas l'habitude d'être conviés à venir faire l'expérience du rapport au monde d'un personnage (paradigme symboliste) plutôt que de le voir effectuer une succession d'actions (paradigme dramatique). Le jeu de Jean-Claude Pouliquen fait donc partie intégrante de la dramaturgie de la pièce et de l'esthétique du spectacle, qui s'éloignent volontairement et radicalement de la forme dramatique entendue comme la représentation, par l'intermédiaire de personnages, d'un conflit interpersonnel au présent[1392]. Grand, maigre, se déplaçant lentement et hiératiquement et parlant d'une voix sourde et monocorde, Jean-Claude Pouliquen apparaît comme le digne successeur du comédien symboliste Aurélien Lugné-Poe que Jules Lemaître qualifiait de « clergyman somnambule[1393] ». Tous deux ne sont pas des « acteurs dramatiques » mais des « acteurs récitants », qui substituent « un mode inouï de dire » aux « effets représentatifs du rôle » et exposent au plateau un « corps vocal

[1389] Aurélien Lugné-Poe, « À propos de l'inutilité du théâtre au théâtre », Le Mercure de France, octobre 1896, cité par Mireille Losco-Lena, *op. cit.*, p. 180.
[1390] *Ibid.,* p. 81.
[1391] Frédéric Vossier, *op. cit.*, p. 36.
[1392] Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, Belval, Circé, 2006, p. 13-18.
[1393] *Le Journal des débats*, 3 juin 1895, édition du soir, cité par Mireille Losco-Lena, *op. cit.*, p. 182.

et mélodique » et non un « corps hystérique » – pour reprendre les distinctions établies par Mireille Losco-Lena dans son ouvrage[1394].

Les chorégraphes Loïc Touzé et Agnieszka Ryszkiewicz ont également travaillé sur cet écart entre le comédien et le personnage dans le travail sur le corps mené avec les comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse. Subtilement chorégraphiés, les déplacements et les gestes dépassent l'ordre du mimétique. Ostensiblement non réalistes et parfois proche de la pantomime, les mouvements pourraient être qualifiés de marionnettiques – et ce d'autant plus que, dès les premières minutes du spectacle, le chœur de comédien.ne.s qui entrent en scène porte leurs propres marionnettes sur le dos, dont ils et elles se défont à la moitié de la pièce en les déposant sur la table du banquet royal, ou que, dans la deuxième partie du spectacle, Guillaume Drouadaine sert parfois de guide à Jean-Claude Pouliquen, avec qui il partage le rôle de Ludwig. Dans *Ludwig, un roi sur la lune,* tou.te.s les comédien.ne.s montrent qu'ils et elles jouent les personnages qu'on projette sur eux. Si les costumes réalisés par Claire Raison permettent d'identifier que Christelle Podeur joue Sissi, que Tristan Cantin joue Wagner, que Christian Lizet joue Otto ou que Sylvain Robic joue Hornig, les comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse ne sont pas véritablement chargés d'interpréter ces rôles. Leurs gestes ouvertement fluides dans le « chœur de la nature » et excessivement saccadés dans le « chœur du pouvoir » permettent de les envisager comme l'incarnation des espoirs ou des craintes de Ludwig[1395]. En ce qu'il essaie de se comporter comme le souverain qu'on lui demande d'être, le personnage de Ludwig garde une certaine distance à lui-même, rendue visible par le dédoublement du rôle d'une part et par la stylisation de la gestuelle de l'autre. Tout se passe comme si Guillaume Drouadaine et Jean-Claude Pouliquen cherchaient davantage à esquisser le personnage de Ludwig qu'à l'incarner. Ce retrait des comédien.ne.s, dont le jeu n'est pas fondé sur la recherche d'« effets représentatifs » mais sur une mise en évidence de l'acte de représenter n'est pas sans écho avec les problématiques rencontrés par le personnage qu'ils incarnent : celui d'un homme qui, incapable de jouer son rôle de Roi, s'efface progressivement du monde.

[1394] « Dans le processus de "désapprentissage" auquel Georgette Camée se livre sur la scène, l'écriture du poème redevient l'élément vivant du théâtre, son événement. Ici s'opère le mouvement que décrit Roland Barthes à propos de la transcription de la parole dans l'écriture : l'écriture "efface ce qui est trop présent dans la parole (d'une façon hystérique) […] à savoir le corps" . Ne demeure qu'un corps vocal, ce corps qui, toujours selon Roland Barthes, "revient mais selon une voie indirecte, mesurée, et pour tout dire juste, musicale". Ce qui est théâtre, chez Camée, c'est ce précieux moment où le corps vocal se sépare du corps hystérique, où le corps gestuel se met en retrait du corps vibratoire. La comédienne rompt avec la tradition théâtrale du jaillissement de la voix, c'est à dire de la profération, pour inventer un théâtre du détachement de la voix et de la naissance d'une écriture. Son corps de comédienne nous est décrit comme fondamentalement musical, ses gestes étant essentiellement voués à la scansion du texte. […] La voix vient d'un ailleurs du corps, d'un corps qui s'est débarrassé de toute hystérie en devenant écriture ». (Mireille Losco-Lena, *op. cit.*, p. 173-174).

[1395] Comme nous l'avons montré dans notre première partie.

Tout comme celle de Lugné-Poe, la psalmodie de Jean-Claude Pouliquen « lui permet de faire résonner les mots depuis un autre espace que celui du drame traditionnel. Par son caractère étouffé, elle fait entendre que "ça" parle depuis un ailleurs qui est celui de la mort, de l'âme ou des rêves[1396] ». Jean-Claude Pouliquen donne à entendre ce « dialogue au second degré » cher aux symbolistes : lorsqu'il parle, c'est moins avec les autres personnages qu'avec lui-même que Ludwig dialogue. La parole permet davantage une exploration de l'âme et une expression des sentiments qu'un échange d'informations permettant de faire avancer une action. Dans *Ludwig, un roi sur la lune*, l'ensemble des personnages est ainsi nimbé d'un onirisme spectral : les membres de la cour de Ludwig apparaissent comme des fantasmes issus de l'imagination du souverain tandis que le personnage de Ludwig est lui-même de plus en plus absent au monde.

À l'aise dans son univers de rêves, en harmonie avec les espaces naturels, Ludwig est gêné dans le monde politique. Il ne sait littéralement pas où se mettre. Lors de la scène d'intronisation, le texte de Frédéric Vossier indique ainsi : « Ludwig cherche sa place. Où est la place d'un roi[1397] ? ». Puis, par deux fois il mentionne le fait qu'il va se mettre à l'extrémité de la scène, dans une position d'attente[1398]. Ludwig reste en marge du monde politique. Le tableau « 1871 » n'est significativement pas sous-titré « unification du nouvel Empire Allemand[1399] », mais « construction de Neuschwanstein[1400] » tandis que les deux d'après sont respectivement intitulés « 1876 construction de Herrenchiemsee[1401] » et « 1878 construction de Schachen (chalet sur les monts du Wetterstein)[1402] ». Tout se passe donc comme si Ludwig faisait construire des châteaux pour mieux s'absenter du monde dans un espace à lui et à part. Le lac dans lequel il s'enfonce dans le dernier tableau apparaît finalement comme un ultime refuge. Sa mort n'est pas présentée comme un accident tragique mais comme l'aboutissement d'un long mouvement, comme le point d'orgue de l'exploration d'autres espaces de la part de quelqu'un qui refusait de réduire le monde aux seules dimensions du connu. Le spectacle de Madeleine Louarn n'est pas fondé sur le paradigme dramatique de la construction d'un objet scénique représentant la réalité, mais sur la dynamique proprement symboliste de la disparition[1403]. Dès la scène d'intronisation, Ludwig est comme déjà mort dans la mesure où la personne

---

[1396] Mireille Losco-Lena, *op. cit.*, p. 182.
[1397] Frédéric Vossier, *op. cit.*, p. 24.
[1398] « Ludwig finira par trouver une place en stationnant à l'extrémité de la scène. Il se met en attente. » (*ibid.*, p. 25), « Ludwig vient se placer à l'extrémité. Il se met en attente. » (*ibid.*, p. 54).
[1399] Le 18 janvier 1871, dans la galerie des Glaces du Château de Versailles, a lieu la cérémonie de l'Unification de l'Allemagne. Ludwig est le seul souverain allemand absent de cette cérémonie. Il est représenté par son frère Otto.
[1400] *Ibid.*, p. 40.
[1401] *Ibid.*, p. 48.
[1402] *Ibid.*, p. 52.
[1403] Mireille Losco-Lena, *op. cit.*, p. 38–39.

romantique et lyrique qu'il aurait voulu être est morte au profit du personnage royal qu'il n'arrive pas à être. La suite du spectacle montre alors sa disparition progressive de la surface d'un monde qu'il ne sait pas comment habiter. En ce qu'elle est moins de l'ordre d'un quatrième mur que de celui de la frontière entre les vivants et les morts, la séparation entre la scène et la salle est plus symboliste que dramatique[1404].

***

Ludwig, un roi sur la lune n'est pas une reconstitution historique de la vie de Louis II de Bavière, roi du XIXe siècle diagnostiqué paranoïaque et destitué pour être interné, mais une tentative de transcrire théâtralement – avec une équipe constituée de musiciens, de chorégraphes et de comédien.ne.s en situation de handicap mental – la perception du monde d'un homme amoureux de l'Art, de la nature et des hommes mais qui devait être Roi. Ce n'est ni un personnage ni des comédien.ne.s « handicapé.e.s » que nous sommes invités à voir, mais les visions de Ludwig incarnées par des comédien.ne.s qui se trouvent être en situation de handicap mental. Nous ne sommes donc pas mis dans une position de voyeurs. Dans ce spectacle, la « folie » devenue plus tard « handicap mental » apparaît sous les traits de la non-conformité bien plus que sous ceux de la pathologie.

Pour raconter l'histoire de ce personnage en rupture avec les modes de pensée de son époque, Madeleine Louarn a fait appel à un mouvement artistique en lutte contre les pratiques théâtrales de son temps : le symbolisme, pour qui « la représentation théâtrale était toujours insatisfaisante, […] la scène de théâtre, fatal empire du carton-pâte, dénaturait et même tuait les chefs d'œuvre[1405] ». Dans son spectacle, la metteure en scène fait subtilement dialoguer représentation théâtrale et représentation politique. Au plateau nous voyons simultanément l'inadaptation de Louis II aux normes sociales imposées au roi qu'il était (et qui l'a vraisemblablement conduit au suicide), et l'impossibilité des comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse de se conformer aux normes du théâtre dramatique, qui justifie la recherche de formes théâtrales spécifiques. « Inscrite dans un mouvement de réaction idéaliste, en violent divorce avec la scène, [la scène symboliste] a fait théâtre de son rejet du théâtre [et] a proposé un nouveau modèle de représentation, une théâtralité inédite à rebours de la logique mimétique traditionnelle[1406]. » En ce qu'il incite chaque spectateur à se demander ce qu'il

[1404] « L'élévation du plancher scénique est le symbole mallarméen de la radicale discontinuité entre la scène et la salle. […] S'affirme une scission radicale entre scène et salle, scission bien plus violente que celle du « quatrième mur » parce qu'elle n'ouvre pas sur une expérience de la reconnaissance du visible. La coupure scène/salle prônée par le symbolisme aurait beaucoup plus à voir avec la discontinuité ou disjonction entre l'espace des vivants et celui des morts. Mallarmé nomme d'ailleurs le plateau de théâtre "le plancher divin" parce que la fiction scénique doit congédier le régime ordinaire du visible. » (*Ibid.*, p. 37).
[1405] *Ibid.*, p. 8.
[1406] *Ibid.,* p. 199.

attend du théâtre et du pouvoir, *Ludwig, un roi sur la lune* est un spectacle subtilement politique.

3.3.4. Conclusion

Dans le dernier chapitre de la première partie de cette thèse, nous avons émis deux hypothèses concernant le malaise qui pouvait être ressenti face à un spectacle interprété par des personnes en situation de handicap mental. La présence en scène de ces personnes renverrait à la question politique de la représentation de minorités ne correspondant pas à un certain nombre de normes sociales, et se trouvant, par là-même, discriminées, mais aussi à celle, plus métaphysique, de notre devenir vulnérable commun. Les propositions artistiques de Jérôme Bel, d'une part, et de Madeleine Louarn, de l'autre, rendent compte de cette divergence dans la manière d'appréhender et donc de représenter le handicap mental.

Jérôme Bel explique ainsi qu'il a accepté de collaborer avec les comédien.ne.s en situation de handicap mental du Theater HORA afin d'aller plus loin dans sa recherche artistique visant à « analyser toutes les règles qu'on a naturalisées, par l'apprentissage idiot qu'on donne aux danseurs[1407] » car il s'est rapidement rendu compte que « eux, ils ne les ont pas intégrées, les règles[1408] ». La vie sociale est entièrement fondée sur des règles implicites, jamais véritablement enseignées mais perçues et appliquées par la majorité des personnes, telles que le niveau de proximité physique à faire varier en fonction des relations entretenues avec la personne[1409]. En société, le fait de ne pas intégrer ces règles est un handicap dans la mesure où cela nuit aux relations avec les autres. Dans une esthétique postdramatique, le fait de ne pas avoir intégré les règles toutes aussi implicites sur lesquelles est bâti le principe même d'une représentation théâtrale devient un atout. Dans la bouche de Jérôme Bel, ce ne sont pas les comédien.ne.s en situation de handicap mental qui sont idiot.e.s, mais les règles implicites transmises aux danseurs et danseuses, sans jamais être questionnées. Il n'a donc pas cherché à inculquer ces règles aux comédien.ne.s du Theater HORA et présente ce choix comme un parti pris politique : « Moi, j'ai pas envie de les inclure, j'ai pas envie de les changer. J'ai envie que nous […] on

[1407] Jérôme Bel, rencontre du 13 décembre 2013, *op. cit.*
[1408] *Id.*
[1409] « À quelle distance convient-il d'être pour saluer son interlocuteur ? Elle dépend, de fait, de paramètres culturels. Au Japon, ou aux États-Unis, elle est différente de celle qui est en vigueur en Europe. De nombreux apprentissages seront, là encore, nécessaires. Un enfant avec autisme qui se colle littéralement à son interlocuteur passera pour malpoli ou adorable, au choix ; si un adulte le fait, cela passera pour une agression. La distance, par ailleurs, dépend des circonstances : si vous voulez manifester votre affection à quelqu'un, il faut être proche ; en situation de relation professionnelle, il faut être plus éloigné. Un vrai casse-tête pour les personnes avec autisme ». (Josef Schovanec, *Je suis à l'Est !*, *op. cit.*, p. 106).

agrandisse notre champ […] de représentation et [qu'on] se demand[e] […] ce que c'est qu'un être de la société … et d'ouvrir ce champ là et pas de les faire rentrer dans notre groupe [1410] ». Alors qu'il aurait pu leur enseigner une chorégraphie devenu canonique de la danse moderne – de Merce Cunningham par exemple – afin de voir (et de montrer) comment ils et elles la déplacent, Jérôme Bel a choisi de les laisser les comédien.ne.s du Theater HORA présenter leurs propres soli.

Dans les spectacles qu'elle monte avec l'Atelier Catalyse, Madeleine Louarn confie aux comédien.ne.s des textes du répertoire classique ou contemporain et donne à voir, particulièrement dans *Tohu-bohu*, la façon dont ils et elles les prennent en charge. Fondés sur une esthétique plus néo-symboliste que postdramatique, les spectacles de Madeleine Louarn montrent moins que les comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse n'ont pas adopté les codes sociaux et théâtraux majoritairement en vigueur qu'ils ne soulignent que la vie sociale est elle-même un grand théâtre, dans lequel nous devons tou.te.s jouer les rôles qui nous sont impartis – ce dont chacun.e s'accommode plus ou moins facilement. En reprenant le néologisme de Fernand Deligny, on pourrait dire que Madeleine Louarn ne cherche pas à « semblabliser » les comédien.ne.s en situation de handicap mental de l'Atelier Catalyse. Elle n'essaie pas de faire en sorte qu'ils « nous » ressemblent, mais cherche le(s) point(s) de ressemblance avec « eux » montrant ainsi la porosité et l'arbitraire de cette distinction [1411]. Plus métaphysique, ce travail ne serait-il pas, finalement, plus politique que celui de Jérôme Bel ? *Tohu-Bohu* et *Ludwig un roi comme la lune* présentent, tous deux et plus ou moins implicitement, la mort comme le lot commun de l'humanité.

Jérôme Bel et Madeleine Louarn travaillent de façon différente avec les comédien.ne.s du Theater HORA et de l'Atelier Catalyse dans la mesure où ils ont des conceptions opposées du théâtre, mais aussi de l'identité. Madeleine Louarn pense implicitement la ressemblance entre personnes valides et personnes en situation de handicap mental à travers des spectacles qui interrogent la notion d'identité. Jérôme Bel souligne fortement la différence mais invite à la surmonter en montrant que le handicap peut avoir une valeur « performative[1412] ».

[1410] Jérôme Bel, rencontre du 13 décembre 2013, *op. cit.*
[1411] Michael Pouteyo, *op. cit*.
[1412] Cette divergence n'est pas sans rappeler celle qui divise le courant féministe entre les « universalistes » (qui considèrent que, pour prendre appui sur des distinctions biologiques, les différences de traitement entre les hommes et les femmes sont le fruit de constructions socio-culturelles) et les « différencialistes » (selon qui il existe des spécificités féminines et masculines dont il s'agit d'organiser la complémentarité dans le cadre de rapports sociaux globaux).

3.4. HANDICAP MENTAL ET PRISE DE PAROLE : L'OISEAU-MOUCHE

3.4.1. Introduction

Comme nous l'avons vu dès l'introduction de ce travail puis dans le deuxième chapitre de cette partie, la Compagnie de l'Oiseau-Mouche, créée il y a près de quarante ans, compte aujourd'hui vingt-trois comédien.ne.s professionnel.le.s en situation de handicap mental travaillant avec des artistes variés, au gré des projets proposés. S'il n'y a pas de metteur.e en scène attitré.e à la compagnie, certain.e.s semblent pourtant y avoir laissé une empreinte plus forte que d'autres. Parmi la cinquantaine de spectacles montés par la Compagnie depuis sa création[1413], seuls une dizaine sont mentionnés dans l'historique publié sur la page d'accueil du site internet, comme autant d'étapes d'un parcours d'affirmation artistique qui passe par la prise en charge de textes[1414]. *Rapt*[1415] et *Dramaticules*[1416] représentent une charnière décisive, dans la mesure où ce qui est appelé le « blocage » de la parole est dépassé. Après avoir exploré l'esthétique du théâtre de gestes, les comédien.ne.s de la compagnie de l'Oiseau-Mouche peuvent jouer des pièces d'auteurs classiques, modernes ou contemporains voire des nouvelles ou une épopée. *Personnages* d'après Pirandello[1417], *Phèdre et Hippolyte* d'après Racine[1418], *L'enfant de la jungle* d'après Kipling[1419], *Le Roi Lear* de Shakespeare[1420], *La Mère* de Brecht[1421], *Une odyssée* d'après Homère[1422] et *Dans ma maison # 5 « Oiseau-Mouche »*[1423] sont ainsi cités.

Le fait que des comédien.ne.s en situation de handicap mental puissent s'emparer de tout type de textes – dont certains sont réputés pour être extrêmement complexes – est présenté comme un gage de réussite. Le rapport à la parole des comédien.ne.s de la Compagnie étant au cœur de la réflexion esthétique de l'Oiseau-Mouche, ce chapitre est consacré à deux spectacles venant

---

[1413] La liste est disponible sur le site internet de la compagnie : http://oiseau-mouche.org/les-creations/
[1414] http://oiseau-mouche.org/loiseau-mouche/.
[1415] Il s'agit vraisemblablement du spectacle qui apparaît sur la page « les créations » comme « Préface n°6, création octobre 1987, écrit et mis en scène par Philippe Waernewyck ».
[1416] Texte de Beckett, mis en scène par Stéphane Verrue, création décembre 1988.
[1417] D'après *Six personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello, mise en scène d'Antonio Vigano, chorégraphie Julie Stanzak, création juillet 1998.
[1418] Mise en scène de Sylvie Reteuna, création janvier 2004.
[1419] D'après *Le livre de la jungle* de Rudyard Kipling,mise en scène de Christophe Bihel, création décembre 2005.
[1420] Mise en scène de Sylvie Reteuna, création mars 2006.
[1421] Mise en scène de Françoise Delrue, création janvier 2007.
[1422] Adaptation et mise en scène de Christophe Bihel, création septembre 2008.
[1423] Texte et mise en scène de Christophe Piret, création mai 2009.

le problématiser. La première partie analyse la pertinence dramaturgique de la proposition de Cédric Orain qui, dans son spectacle *Sortir du corps,* donne à entendre la complexité de la langue de Valère Novarina, en faisant incarner – au sens le plus concret du terme de « revêtir d'un corps charnel[1424] » – trois de ses textes par cinq comédien.ne.s de la Compagnie de l'Oiseau-Mouche. Un parallèle y est établi avec *Les Oiseaux,* mise en scène de Madeleine Louarn d'un texte de Frédéric Vossier inspiré de la comédie grecque d'Aristophane, dans le but de montrer que le handicap mental incite à repenser le triptyque comédien.ne, texte, personnage et, par là même, la notion de *mimésis.* La deuxième partie de ce chapitre analyse *C.O.R.P.uS.* de la chorégraphe Sarah Nouveau en mettant cette proposition artistique en regard avec *Disabled Theater* de Jérôme Bel afin de mieux cerner sa spécificité : un spectacle de danse qui interroge la hiérarchie qui peut exister entre langage verbal et langage corporel.

3.4.2. *Sortir du corps* : « c'est toujours dans le plus empêché que ça pousse »

En 2011, Cédric Orain fait jouer son spectacle *Sortir du corps* – montage d'extraits de textes de Valère Novarina[1425] – par cinq comédien.ne.s de la Compagnie de l'Oiseau-Mouche[1426]. Comme nous l'avons déjà mentionné dans le premier chapitre de cette troisième partie, lorsque le journaliste de *Télérama* Mathieu Braunstein est chargé de rendre compte de ce spectacle, il l'associe à deux autres, interprétés par des comédien.ne.s en situation de handicap mental : *Les Oiseaux* et *De quoi tenir jusqu'à l'ombre.* Est-il pertinent de rapprocher ainsi un montage de textes contemporains, l'adaptation d'une comédie antique et un

[1424] Selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (http://www.cnrtl.fr/definition/incarner).

[1425] Le titre du spectacle renvoie à une expression qui revient plusieurs fois sous la plume de Novarina dans *Le théâtre des paroles* et qui résume ce qu'il attend d'un acteur. « L'acteur, dans sa vie d'entrée à perpétuité, c'est un qui s'avance devant nous pour disparaître. On ne vient que pour ça. Qu'il sorte d'identité. Et non pour en savoir plus sur les lois du monde ou sur les caractères des sociétés. Car l'homme n'aspire qu'à ça : changer le corps donné. C'est la seule passion qui nous anime. *Sortir du corps :* par la guerre, par le sport, par l'amour, par les maladies, par l'ascèse, par l'orgie. » (p. 171), « Le bon acteur joue à l'intérieur, sans que dehors rien n'apparaisse, il ne trace pas de figures en destruction. Quand il parle, c'est une machine à renaître en paroles, pas un locuteur ; pas un philosophe dénominant qui concepte, mais un qui fait renaître toute la pensée par la bouche ; pas un musicien qui instrumente mais un qui refait toute la musique du monde d'abord *sortir du corps* ; pas un médecin qui prolonge la durée des chairs mais un qui nous fait descendre toute la chair jusqu'en bas devant tous jusqu'au trou tout au fond en passant par où passent la lumière et la voix. » (p. 181), « […] l'acteur, né dans une autre langue, parle par le trou, et change de trou. Tu monteras sur le théâtre non pour te montrer mais pour refaire publiquement l'esprit *sortir du corps.* Comme dans l'amour, comme dans la mort. » (p. 200). Nous soulignons.

[1426] Lothar Bonin, François Daujon, Florence Decourcelle, Clément Delliaux et Valérie Vincent.

spectacle de danse contemporaine ? Ne court-on pas le risque de manquer les enjeux spécifiques de chacune des propositions ?

Depuis plus de trente ans, Valère Novarina mène un rigoureux travail sur la langue, dont il rend notamment compte dans son ouvrage *Le Théâtre des paroles*. Cette recherche linguistique, qui consiste à malmener intentionnellement et ouvertement les règles syntaxiques, grammaticales et orthographiques, Valère Novarina en parle comme d'une maladie. Dans le chapitre intitulé « Le drame dans la langue française », qui se présente comme le carnet de bord d'un ouvrage écrit entre juillet 1973 et mai 1974, le vocabulaire médical est extrêmement présent. Novarina explique qu'il est « incurable et insoucieux[1427] » et qu'il a bien l'intention de « refuser les soins[1428] » qu'on pourrait vouloir lui prodiguer, avant de se demander : « à quelle maladie ça va donner son nom ? Dites à quelle maladie ça va donner son nom[1429] ». C'est finalement lui qui nomme sa pathologie en se désignant comme « un homme atteint de languisme[1430] ». Le languisme, qui pourrait être défini comme la perte du langage conventionnel est une pathologie qui connaît différentes phases :

> La prochaine étape de la maladie sera d'avoir toujours sur soi le carnet, d'inscrire tout le temps, tout en piochant, tout en marchant, tout en mangeant. Ça finira bien pas saouler, réagir sur l'syston ! Police mondaine, la langue mondaine des polices[1431].

Les paliers successifs de la maladie correspondent aux différentes étapes du processus d'écriture novarien dans la mesure où le patient[1432] ne perd le langage que pour mieux le réinventer. En ce que le languisme conduit indubitablement à une perte de ses repères, « ceci rend fou[1433] ». Novarina insiste : celui qui en est atteint « touche quelque chose qui rend fou. La langue rend fou[1434] ». En des termes quelque peu provocateurs, nous pourrions dire qu'alors que le languisme a été intentionnellement contracté par Valère Novarina, les comédien.ne.s en situation de handicap mental de la Compagnie de l'Oiseau-

---

[1427] Valère Novarina, *op. cit.,* p. 51.
[1428] *Id.*
[1429] *Id.*
[1430] *Ibid.*, p. 62. Ce terme revient d'ailleurs plusieurs fois dans la suite de l'ouvrage, notamment p. 102 (« Il se disait atteint de "*languisme*", d'une parole qui lui parlait perpétuellement aux oreilles. Il avait un animal dans son animal, une voix dans le ventre, une voix dedans ») et p. 105 (« […] perdre la langue, nucléaire, jeter sa cervelle, empirer, faire l'expérience, descendre dans le souffle, dans la colonne d'air, descendre dans le trou de la lumière du tube de la colonne d'air, lésions expérimentales, trous de mémoire, vides de sens, vertiges languiers, *languisme*, gendrée perpétuelle, chute du système de reproduction, chute du système d'action, j'écris sans moi, comme une danse sans danse, j'écris renoncé, défait. Défait de ma langue, défait de ma pensée. Sans pensée, sans idée, sans mot, sans souvenir, sans opinion, sans voir et sans entendre. »). Nous soulignons.
[1431] *Ibid.*, p. 51.
[1432] Novarina lui-même emploie ce terme : « son patient se livre à une nécromation du langue » (*Ibid.*, p. 52).
[1433] *Ibid.*, p. 68.
[1434] *Id.*

Mouche en sont comme chroniquement atteints[1435]. Si Valère Novarina cherche à oublier le langage pour en forger un autre, les comédien.ne.s de l'Oiseau-Mouche ne l'ont pour ainsi dire, sinon jamais totalement appris, du moins parfaitement maîtrisé. Ils l'inventent continuellement. Les exercices quotidiens auxquels se soumet Novarina ont pour but de déconditionner son usage du langage, de lui faire retrouver le chemin d'un rapport à la parole dont il s'est manifestement davantage éloigné que les comédien.ne.s de l'Oiseau-Mouche. On ne s'étonnera alors plus des formules comme : « il voulait mener lui-même son esprit à sa fin, empirer toujours. C'est un assassinat. C'est un esprit qui se détruit[1436] », « Frappé d'incapacité, il lançait des morceaux de son rythmé, des *ut*, des slogans, des rengaines stupides, des va-et-vient, des *ut*[1437] » ou encore « il avait utilisé le langage comme un animal, il avait renoncé à sa tête, renoncé à être, par la langue, le maître des choses[1438] ». Novarina cherche à s'abrutir dans la mesure où il s'agit, pour lui, du seul moyen de retrouver un rapport authentique à la parole, dont la soi-disant intelligence qu'il a acquise au fil des années n'a fait que l'éloigner[1439].

Par rapport à d'autres auteurs des années 1970 ayant cherché à renouveler le langage[1440], la spécificité de Novarina est d'être à la fois auteur dramatique et metteur en scène. Sa recherche linguistique visant à réinventer sa langue maternelle est ainsi inextricablement liée au fait qu'il envisage le théâtre non comme une représentation mimétique mais comme une expérience métaphysique. Il n'est à cet égard pas anodin que Novarina se soit intéressé aux artistes bruts lors de la rédaction de sa pièce *Le Babil des classes dangereuses*[1441]. Sans doute est-ce dans la mesure où, pour être indifférents à la maîtrise technique, ces derniers produiraient des œuvres qui ne sont pas du côté d'une reproduction de réalité, et qui échapperaient donc à la *mimésis*. Pourtant, dans une partie significativement intitulée « la nouvelle *mimésis*[1442] » de son ouvrage *La Crise du*

[1435] Ce n'est pourtant pas tout à fait exact puisque le languisme constitue une démarche de désapprentissage volontaire.
[1436] *Ibid.*, p. 98.
[1437] *Ibid.*, p. 103.
[1438] *Id.*
[1439] « L'acteur, il a son orifice pour centre, il le sait. Il peut pas encore le dire, parce que la parole aujourd'hui, dans le théâtre, n'est donnée qu'aux metteurs en scène et aux journalistes et que le public est poliment prié d'laisser son corps accroché dans l'vestiaire, et l'acteur, bien dressé, prié gentiment de ne pas tout foutre la mise en scène en bas, de ne pas troubler le chic déroulement du repas, l'échange joli des signes de connivence entre le metteur et les journaux (on s'envoie des signaux de connivence entre le metteur et les journaux (on s'envoie des signaux de culture réciproque) » (*Ibid.*, p. 20).
[1440] Je pense ici à Louis Wolfson que j'ai eu l'occasion d'étudier dans le cadre d'un précédent travail de recherche (« La production artistique de personnes en situation de handicap psychique ou mental, un statut au croisement d'enjeux esthétiques et sociaux », dans Juliette Drigny, Sandra Pellet et Chloé Thomas (éd.), *Dialogues schizophoniques avec Louis Wolfson*, Paris, Éditions L'Imprimante, 2016).
[1441] « Quand j'ai écrit le *Babil*, j'avais encore quelques livres sur les étagères : des traités de psychiatrie, des thèses sur la pathologie du langage, des histoires du music-hall, des souvenirs de fantaisistes, des vies de brutes, d'assassins, d'artistes bruts. » (*Ibid.*, p. 111-112).
[1442] Nous soulignons.

personnage dans le théâtre moderne, Robert Abirached rappelle que pour Aristote la *mimésis* n'est pas synonyme d'illusion mais va au contraire de p air avec une affirmation de l'artificialité de la représentation. Ce n'est qu'au XVIIIe siècle, avec l'avènement du drame bourgeois, que la *mimésis* est envisagée comme une reproduction la plus fidèle possible de la réalité :

> En entrant dans l'ère bourgeoise, le théâtre veut de plus en plus dissimuler sa nature théâtrale, que revendiquait la mimésis aristotélicienne et que soulignaient tous les modes de jeu qu'elle a suscités dans son histoire, du masque antique à la déclamation des tragédiens du XVIIe siècle. L'auteur des temps nouveaux sera donc invité à annuler le plus possibles les traces de la stylisation dramatique et à mettre en scène le mensonge du théâtre en le maquillant de couleurs empruntées au réel ; pour faire servir la convention (dont nul ne méconnait la nécessité) à des fins illusionnistes, il installera, tout le long de son ouvrage, toute une série d'indices de ressemblance propres à favoriser avant toute chose la complicité de la scène et de la salle[1443].

Novarina voudrait trouver dans son écriture un rapport équivalent à celui que les artistes bruts entretiennent à la peinture[1444]. Il cherche à « produire les maladies de l'acteur, produire la déformation de son corps[1445] » dans la mesure où ces maladies et ces déformations écarteront le théâtre du mimétisme bourgeois. Pour Novarina, des termes comme « maladies », « déformations », « fou » ou « idiotie » sont donc moins médicaux que théâtraux. Il est dès lors possible de penser les pathologies des comédien.ne.s de l'Oiseau-Mouche, et la situation de handicap qui en découle, comme de véritables potentialités artistiques plutôt que comme des défauts qu'il s'agirait sinon de corriger du moins de gommer. Alors que chez Jérôme Bel, le handicap conduit les comédien.ne.s à retrouver l'essence performative du théâtre[1446], chez Cédric Orain, il leur permet d'accomplir ce que Novarina cherche à réaliser dans son écriture : « produire et non représenter. Produire du travail chez l'acteur. La scène n'est pas représentée[1447] ». La pensée de Novarina nous incite donc à reconsidérer la façon dont le théâtre peut prendre en charge le(s) stigmate(s) liés au handicap mental, et particulièrement celui des difficultés d'énonciation (terme alors inapproprié puisqu'ayant déjà, en soi, une connotation péjorative). Plutôt que de cacher ce stigmate (par exemple en ne confiant aucun texte aux comédien.ne.s), ou de l'intégrer à la dramaturgie d'une pièce (par exemple en leur faisant jouer des personnages bègues), il s'agit de le donner à voir et à entendre puisqu'il raconte quelque chose sur l'essence du jeu de l'acteur et sur l'expérience théâtrale.

Dans la partie de s on ouvrage intitulée « le personnage et son double », Robert Abirached revient sur les trois verbes fréquemment employés lorsqu'il

---

[1443] Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978, p. 108.
[1444] « J'ai toujours pratiqué la littérature comme on pratique une cure d'idiotie » (Valère Novarina, *op. cit.,* p. 105).
[1445] *Ibid.*, p. 39.
[1446] Voir le deuxième chapitre de cette partie.
[1447] *Id.*

s'agit de définir la prise en charge du personnage par un.e comédien.n.e : incarner, jouer, interpréter.

> L'incarnation, d'abord. L'acteur donne corps au personnage : ossature, coffre, peau, visage, voix, geste. Il ne s'immerge pas en lui, comme un contenu dans un contenant : il le fait au contraire émerger ici et maintenant, en l'inscrivant dans une image matérielle. […] Voilà donc le premier trajet, du texte à la corporéité, dont tout acteur fait l'expérience et dont il apprend qu'il est antérieur à toute approche psychologique ou intellectuelle. […] Un rôle est de fait de sons et de rythme pré-indiqués, dont l'énonciation et la mise en branle globale libèrent chez le comédien des énergies physiques, en actionnant son appareil vocal et musculaire[1448].

Au début de *Sortir du corps*, François Daujon passe frénétiquement la serpillère sur l'espace de jeu délimité par une guirlande lumineuse au sol, en déroulant dans ce qui semble être un seul souffle la litanie de ceux qu'il veut exclure du théâtre :

> Loin d'ici écrabouilleurs de syllabes, arlequins en bois, pantins stylés, colibris nationaux, confuseurs de voyelles, faux rythmiques, feints ivrognes, diseurs pâteux, doubleurs lourdesques, singes symétriques, instruments de monodie, loin d'ici metteurs en chose, metteurs en ordre, adaptateurs tout-à-la-scène, poseurs de thèses, phraseurs de poses, imbus, férus, sclérotes, doxiens, dogmates, segmentateurs, connotateurs, metteurs en poche, adaptateur en chef, artistes autodéclarés, as de la conférence de presse, médiaturges, médiagogues ; encombreurs de plateau, traducteurs d'adaptations et adaptateurs de traductions, vidéaste de charité, humains professionnels, librettistes sous influence, sécheurs d'âmes, suiveurs de tout, translateurs de tout, improvisateurs de chansons toutes faites, loin d'ici, Monsieur Purgeon ! mettez-les loin d'ici[1449] !`

Il semblait que c'était autant par ses mots que par son action que François Daujon nettoyait la scène, la débarrassant de ces effigies du théâtre dramatique dominant et conventionnel. Le fait de devoir accomplir une action concrète – passer la serpillère – entravait la fluidité de sa parole et lui donnait un rythme particulier. Le drame de la parole avait déjà commencé. Il n'allait cesser de s'amplifier. Quelque temps plus tard, ce n'est en effet plus le fait de devoir passer la serpillère qui vient perturber François Daujon. Son maigre corps se trouve emprisonné entre les bras du musclé Lothar Bonin, traduction concrète – et comique ! – de l'injonction novarienne faite à l'acteur de mettre son corps au travail pour que surgisse une parole déconditionnée de ses usages habituels. « C'est toujours dans le plus empêché que ça pousse[1450] », dit-il dans sa « Lettre aux acteurs ». À la spécificité de la diction de François Daujon (sans doute liée à son handicap, sans que l'accent ne soit jamais particulièrement mis dessus) venait s'ajouter la trace de l'effort fait pour surmonter l'obstacle supplémentaire que représentait la pression exercée par son partenaire de jeu sur son ventre et ses côtes. Le plateau prenait alors des allures de ring et le spectateur assistait au combat entre un acteur et un texte, dont l'issue (fatale) était le surgissement d'une

[1448] Robert Abirached, *op. cit.*, p. 68-69.
[1449] Valère Novarina, *op. cit.,* p. 162.
[1450] *Ibid.*, p. 20.

parole inouïe, en ce qu'elle était prononcée selon un rythme, une diction et des intonations éloignées des conventions théâtrales mises en place depuis le XVIIIe siècle. Sous la direction de Cédric Orain, les comédien.ne.s de l'Oiseau-Mouche donnent ainsi véritablement voix à la parole novarinnienne.

> Faut des acteurs d'intensité, pas des acteurs d'intention. Mettre son corps au travail. Et d'abord, matérialistement, renifler, mâcher, respirer le texte. C'est en partant des lettres, en buttant sur les consonnes, en soufflant les voyelles, en mâchant, en marchant ça très fort ; qu'on trouve comment ça se respire et comment c'est rythmé. Semble même que c'est en se dépensant violemment dans le texte, en y perdant souffle, qu'on trouve son rythme et sa respiration. Lecture profonde, toujours plus basse, plus proche du fond. Tuer, exterminer son corps premier pour trouver l'autre – autre corps, autre respiration, autre économie – qui doit jouer[1451].

Repris par les comédien.ne.s de l'Oiseau-Mouche dans *Sortir du corps,* les conseils que Valère Novarina prodigue aux acteurs dans la lettre qu'il leur écrit ne sont pas sans évoquer les recommandations de Jouvet à ses élèves comédiens : « N'essaie pas […] de faire vivre la phrase par du sentiment d'abord, essaie de la faire vivre par la diction[1452] » , « Quand tu auras une technique absolue de la phrase, tu verras que le sentiment viendra tout seul[1453] » , « (dans la tragédie), tu as une cadence, une musique qui t'amènent directement à la sensation, et de la sensation, tu passes au sentiment[1454] ».

Les spectacles que Madeleine Louarn montent avec l'Atelier Catalyse amènent eux aussi les spectateurs et spectatrices à s'interroger sur les rapports entre comédien.ne, texte et personnage. Dans *Les Oiseaux,* adaptation de la comédie d'Aristophane par Frédéric Vossier, le texte est donné à entendre et à voir d'une manière surprenante. Dans cette œuvre, l'éducatrice spécialisée Erwana Prigent est quelquefois présente directement au plateau pour souffler leurs répliques aux comédien.ne.s qui en ont besoin, tandis qu'un écran est installé au-dessus de la scène, sur lequel le texte est parfois projeté. Si, lors des premières scènes, seuls certains mots du texte apparaissent avec une évidente recherche de stylisation graphique (les noms des différents oiseaux forment ainsi des calligrammes), au fur et à mesure que le spectacle avance, le texte projeté est de plus en plus long et la recherche graphique de moins en moins perceptible. Je me souviens très bien être sortie de la salle en trouvant inadmissible ce dispositif qui tendait à du surtitrage. Je trouvais que cela véhiculait implicitement l'idée que les personnes en situation de handicap mental ne parlaient pas la même langue que nous, et m'inquiétais du risque d'en conclure qu'il existe une différence radicale entre eux et nous. Lors de mon premier entretien avec Madeleine Louarn, je lui ai fait part de mon malaise à leur sujet :

[1451] *Ibid.*, p. 26.
[1452] Louis Jouvet, *Tragédie classique et théâtre au XIXe siècle*, Gallimard, Paris, 1968, p. 257, cité par Robert Abirached, *op. cit.,* p. 69.
[1453] Louis Jouvet, *ibid.,* p. 256, cité par Robert Abirached, *id.*
[1454] Louis Jouvet, *ibid.,* p. 222, cité par Robert Abirached, *id.*

MADELEINE LOUARN Ça a été longtemps une question de savoir s'il fallait mettre le texte ou pas. Parce qu'il y a des gens qui pensent qu'il ne faut pas le faire, d'autres qui pensent que c'est très bien de le faire. Moi je l'ai fait pour les spectateurs. […] Pour moi c'est du soufflage pour spectateurs, c'est au cas où ils n'auraient pas tout suivi.
MARIE ASTIER […] Au début je trouvais ça hyper ingénieux, […] quand il y a les différents noms d'oiseaux qui sont évoqués et qu'il y a des sortes de calligrammes […] On mettait le texte et en même temps il y avait autre chose. […] Mais je trouve qu'au fur et à mesure – si je peux me permettre – du spectacle, ça tendait vers le surtitrage en fait.
MADELEINE LOUARN Ça l'a été par moment mais moi […] ça ne me gêne pas qu'il y en ait du surtitrage parce qu'il y a un vrai problème de diction.
MARIE ASTIER Oui mais du coup, si on radicalise le truc, ça voudrait dire qu'ils parlent une langue étrangère et qu'on a besoin de la surtitrer.
MADELEINE LOUARN Oui mais pourquoi pas ? […] Ce que je veux dire … je ne vois pas en quoi […] je ne sais pas comment expliquer… le fait d'avoir des problèmes de diction ce n'est pas une … je ne sais pas comment dire … Il faudrait donc qu'ils ne parlent pas ?
MARIE ASTIER Non, mais pas surtitrer, parce que du coup je pense que ça met le doigt sur quelque chose qui…
MADELEINE LOUARN […] c'est le deuxième spectacle où on fait ça. Les trois quarts du temps on n'a jamais fait ça. Mais tout le temps tout le monde dit « on ne comprend rien ».
MARIE ASTIER […] mais le spectateur pourrait se remettre en cause. Alors qu'en surtitrant ça fait « bon, ne vous inquiétez pas ».
MADELEINE LOUARN Non, parce qu'ils ne comprennent pas non plus. C'est ça qui est dingue. Ils ne comprennent pas plus, pas beaucoup plus. Un petit peu plus, mais pas beaucoup plus.
MARIE ASTIER En surtitrant ?
MADELEINE LOUARN Ouais […] Ah, je te jure ! […] J'ai vu des tas de fois des gens qui m'ont posé des questions sur la narration des *Oiseaux*. Je me suis dit « ah ouais, d'accord, ils n'ont pas du tout compris ce qui se passait. D'accord. » […] Bon, c'est une question. […] c'est vrai que j'aurais préféré qu'il y ait plus de graphie aussi. Ça s'est pas fait encore pour des questions de travail, de temps, de choix … enfin bon. Voilà. Ça ne s'est pas fait assez, à mon goût, effectivement. Mais, voilà[1455].

Le fait que certain.e.s spectateurs et spectatrices n'aient pas compris la narration des *Oiseaux* est moins lié au handicap des comédien.ne.s qu'à la structure bien particulière de la comédie grecque. Celle-ci est en effet composée de la présentation du héros, généralement par le coryphée (prologue), de l'entrée du chœur en chantant et en dansant (*párodos*), du combat entre le héros et ses adversaires arbitré par le coryphée (*agon),* d'un intermède où le coryphée s'adresse directement au public (*parábasis*) puis de la sortie du chœur qui célèbre le triomphe du héros, dans un cortège festif et joyeux (*éxodos* qui est un *kômos*). Contrairement à ce qui se passe dans le drame tel qu'il a été promu à partir du XVIIIe siècle, la comédie grecque n'est pas fondée sur un principe d'illusion théâtrale. Elle ne cherche pas à faire croire que le comédien est le personnage mais souligne au contraire la distance entre les deux. Plutôt que d'être exclusivement imputés au handicap des comédien.ne.s au plateau – d'être

[1455] Entretien du 5 décembre 2013, *op. cit.*

considérés comme une astuce pour palier leurs défauts de mémoire et de prononciation – le soufflage et le surtitrage qui montrent l'acteur en train de jouer, peuvent être envisagés comme des moyens de renouer avec la théâtralité antique. Dans le cadre des Grandes Dionysies, les citoyens qui devenaient acteurs le temps du concours qui opposait des poètes portaient des masques pour jouer des rôles auxquels il n'était nullement question de les identifier :

> Normalement, en grec, le personnage énonciateur se dit prosôpon, c'est « le masque », d'où sort la voix de l'acteur. Si Aristote n'utilise jamais ce terme de prosôpon (masque, rôle) dans *La Poétique* quand il parle de la tragédie, c'est évidemment parce que le masque réfère aux conditions matérielles de la performance, étrangères à l'art poétique. En particulier, le masque existe indépendamment et souvent antérieurement au texte de théâtre[1456].

Dans *Aristote ou le vampire du théâtre occidental,* Florence Dupont nous rappelle également que la musique jouait un rôle essentiel dans ces concours :

> Une tragédie, ou une comédie, s'insérait toujours dans un concours « musical » opposant trois poètes-compositeurs, qui se dénommaient eux-mêmes « chanteurs » (*aoidoi*). Ce que nous appelons le théâtre était une parmi d'autres de ces performances musicales – souvent des chœurs –offertes aux dieux lors de grandes cérémonies cultuelles. L'adjectif « musical » (*mousikos*) désigne indifféremment ce que nous appelons chant, poésie ou théâtre. C'est pourquoi il convient de parler de concours musicaux et non dramatiques, car cet adjectif est une innovation aristotélicienne, alors que le terme mousikos est absent de la *Poétique*[1457].

La profération du texte par certain.e.s comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse, qui en brisent le rythme habituel, les articulations logiques et la prononciation quotidienne redonne au langage une musicalité qu'il a tendance à perdre – ou que l'on tend à ne plus percevoir – dans son usage courant, institué et normé. Il sonne presque comme une langue étrangère, alors même que la projection du texte à l'écran nous confirme qu'il s'agit bien de notre propre langue : en voyant les mots écrits, nous ne pouvions nier le fait que nous les reconnaissions. Le travail réalisé par Madeleine Louarn avec les comédien·ne·s de l'Atelier Catalyse n'est pas sans écho avec celui que Peter Brook ou Ariane Mnouchkine mènent depuis des années avec des comédien.ne.s africain.e.s ou asiatiques. À propos de ces « comédiens d'origines culturelles et/ou ethniques différentes » Hans-Thies Lehmann parle en effet d'« usages culturels différents dans l'acte de parole[1458] ». Dans un cas comme dans l'autre, « la prononciation du texte par les particularités auditives différentes devient la source d'une musicalité autonome[1459] ». Au même titre que les accents étrangers, les difficultés d'énonciation des comédien.ne.s en situation de handicap mental donnent à entendre la sonorité du signifiant en même temps que le sens du signifié, le *mousikos* en plus du *logos*. Si les

---

[1456] Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007, p. 48-49.
[1457] *Ibid.*, p. 26-27.
[1458] Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, p. 144.
[1459] *Ibid.*

comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse ne prennent pas en charge une traduction mais une adaptation du texte d'Aristophane, ils retrouvent une des composantes essentielles de sa théâtralité.

Le système de surtitrage peut aussi apparaître comme une mise en relief du fait que, si nous parlons bien la même langue que les comédien.ne.s en situation de handicap mental, ces derniers réinventent notre propre langage. Les comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse répondent ainsi aux attentes formulées par Novarina :

> Le bon acteur français doit refaire chaque jour l'acquisition du français, pas trouver cet idiome naturel. Les sons français, les seize voyelles, les dix-neuf consonnes, trente mille syllabes, le plongent dans la stupeur, l'étrangeté, le frappent, hébété. […] L'acteur doit refaire l'enfance du parler. Il doit, tous les jours, réouvrir, réopérer le jour où il a appris la parole[1460].

Au lieu d'être considéré comme un outil qui facilite la compréhension d'un texte et donc la lecture d'une fable, le surtitrage pourrait alors être envisagé comme un moyen de souligner le combat avec les mots que représente, pour n'importe qui, le fait de parler. Il témoignerait non plus de la distance mais au contraire de la proximité entre les spectateurs valides et les comédien.ne.s en situation de handicap mental, en soulignant le fait que nous sommes fondamentalement constitués de cette même matière que sont les mots :

> Acteur, montre-moi la matière physique comme elle est : sortie d'un mot ? Montre le corps sortir par la parole. Montre la parole monter de lui, être comme son alcool qui s'en va ; toutes les paroles monter, qui montent, comme une fumée qui sort des hommes. Car je suis sorti moi-même de la matière parole. Voilà ce que je lui dis. Voilà ce que me dit l'acteur, mangeur de tout, et d'abord de lui-même. Car c'est ainsi que m'apparut toujours l'acteur dans mon enfance, dans un supplice incompréhensible et hilarant[1461].

Ce détour par la pensée novarinienne permet de mieux comprendre pourquoi Madeleine Louarn tient de façon spontanée, radicale et comme intuitive à ce que ses comédien.ne.s prennent en charge un texte, même si celui-ci n'est pas toujours entièrement compris par le public. Elle semble considérer inconsciemment que les exclure du langage reviendrait à les exclure de l'humanité[1462]. Cette intuition n'est pas sans pas sans rappeler la reflexion de Josef Schovanec :

[1460] Valère Novarina, *op. cit.*, p. 191.
[1461] *Ibid.*, p. 183.
[1462] « MARIE ASTIER mais du coup, vous ne voulez pas aller vers quelque chose de plus corporel entre guillemets parce qu'ils ont une présence … / MADELEINE LOUARN bah, c'est ce que tout le monde dit mais moi je revendique à fond, même si …, je revendique le fait qu'ils aient un texte […] je sais que ça limite la question corporelle. Peut-être que je changerai d'avis après. Mais je pense que pour quelqu'un avoir accès à la parole c'est très très très important » (entretien du 5 décembre 2013, *op. cit.*).

> On raconte que, à l'accueil de nombre de monastères bouddhistes, on demande d'abord au postulant s'il est humain ou s'il s'agit d'un esprit. Dans nos cultures occidentales, le critère d'humanité varie. Un consensus semble émerger autour de l'aptitude au langage. Avant d'exiger quoi que ce soit d'un enfant, il faut d'abord s'entendre sur ce que « parler » veut dire. Veut-on émettre des sons comme le font les adultes ? Comme les enfants de son âge le font ou sont censés le faire ? Veut-on qu'il comprenne les choses ? Si oui, lesquelles ? Ces interrogations sont loin d'être oiseuses. Un enfant sachant lire des chartes médiévales en latin et les commenter par écrit, tout en ne sachant pas parler, est-il un attardé mental[1463] ?

En choisissant de monter des pièces antiques avec les comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse, au-delà de la question du handicap, Madeleine Louarn nous renvoie à notre propre relation au langage ainsi qu'à notre éloignement de tout un répertoire de la culture, que nous sommes en train de perdre. En creux, elle interroge la place du verbe dans nos sociétés médiatiques, où le rapport au monde est largemement médiatisé par l'image[1464].

> Il me semble pour ma part que le premier levier qui met en branle l'imaginaire théâtral est le texte. Que parler avec les mots d'un autre, traverser la pensée et la poétique d'un auteur nous permet de franchir un peu des limites de notre propre astreinte, de voir mieux, plus grand que soi. Que l'on peut parier sur la possibilité que des hommes et des femmes handicapés peuvent être acteurs, capables de transformation, de métamorphose parce qu'ils empruntent une parole, la contrarient, l'interrogent et, comme l'écrit Didier Plassard, « nous font souvenir que les paroles qu'ils prononcent – et que toutes les paroles de théâtre avec elles – sont soufflées ». Ils nous donnent à voir ce corps étranger qui agit en nous, ce qu'il y a d'irréductible dans cette difficile conquête de la liberté[1465].

Finalement, Mathieu Braunstein n'a pas tort de rapprocher *Sortir du corps* des *Oiseaux* : pour avoir des postulats très différents, ces deux spectacles ont néanmoins pour point commun de sortir du mimétisme par un travail sur la parole. En faisant incarner des textes de Valère Novarina par les comédien.ne.s de la Compagnie de l'Oiseau-Mouche, Cédric Orain présente la parole comme la

---

[1463] Josef Schovanec, *Je suis à l'Est !, op. cit.*, p. 20. La figure d'Hélène Nicolas, alias « Babouillec autiste sans parole », personnage principal du documentaire *Dernière Nouvelle du Cosmos* réalisé en 2016 par Julie Bertuccelli vient aussitôt à l'esprit. Diagnostiquée autiste « déficitaire à 80% », Hélène Nicolas ne parle pas. Grâce à un système mis au point par sa mère (elle pioche dans une boite compartimentée des lettres en carton qu'elle dispose ensuite sur une page blanche), elle a pourtant écrit *Raison et Acte-dans la douleur du silence* (Rouen, Les éditions Christophe Chomant, 2011) primé par le Centre National du Théâtre et adapté sous le titre « à nos étoiles » (créé au festival Mettre en scène 2011 du Théâtre National de Bretagne dans une mise en scène d'Arnaud Stephan, avec Margot Segreto) et *Algorithme éponyme* (Rouen, Les éditions Christophe Chomant, 2013). Adapté par Pierre Meunier et Marguerite Bordat sous le titre *Forbidden di sporgersi*, ce spectacle a été créé à Clermont-Ferrand en janvier 2015 avant d'être programmé au Festival d'Avignon. Elle a aussi écrit une pièce *Soif de lettres* (Rouen, Les éditions Christophe Chomant, 2015), qui, à notre connaissance, n'a pas encore été montée.

[1464] Il n'est à cet égard pas anodin que, dans son dernier ouvrage, la philosophe Marie-José Mondzain qui s'était jusqu'à majoritairement intéressée à l'image, ait inclus les mots dans la réflexion qu'elle propose (Marie-José Mondzain *Confiscation : des mots, des images et du temps,* Paris, Éditions Les liens qui libèrent, 2017).

[1465] Madeleine Louarn, « Difficile liberté », dossier de présentation de *Tohu-bohu*, p. 17.

matière même de l'acteur et non comme un outil au service de la représentation d'un drame. En ayant recours au surtitrage et au soufflage, Madeleine Louarn souligne la distance qui nous sépare aujourd'hui de la parole antique grecque et de ses conditions de profération sur scène. En ce qu'ils questionnent notre rapport aux mots et la façon dont ils s'inscrivent dans des corps, ces deux spectacles ne sont pas sans écho avec *C.O.R.PuS*[1466].

3.4.3. *C.O.R.PuS* : un spectacle qui interroge le rapport entre langage verbal et langage corporel

Cinq ans après la création de *Sortir du corps,* Cédric Orain est de nouveau amené à travailler avec l'Oiseau-Mouche, dans un cadre quelque peu différent de la première fois. En 2016, la chorégraphe Sarah Nouveau lui demande de l'aide pour la mise en scène de son propre spectacle qui, comme le sien, fait intervenir cinq comédien.ne.s de la Compagnie, deux femmes et trois hommes : Marie-Claire Alpérine, Léa Le Bars, Frédéric Foulon, Florian Caron et Lothar Bonin (qui faisait déjà partie de la distribution de *Sortir du corps).* Avant d'être metteure en scène d'un spectacle produit par l'Oiseau-Mouche, Sarah Nouveau a d'abord été intervenante dans le cadre de la formation artistique dispensée à tou.te.s les comédien.ne.s de la Compagnie : de 2010 à 2013, elle a animé des ateliers d'analyse de spectacles et d'histoire de la danse, ainsi que deux stages de danse thématiques (« danse et ville » et « le duo en danse »). De cette mission pédagogique est née une création artistique. *C.O.R.PuS* garde trace de cet historique et se présente comme une conférence dansée dont les codes vont progressivement être bouleversés – pour ne pas dire renversés.

Au début du spectacle, alors que les comédien.ne.s de l'Oiseau-Mouche se tiennent, assis ou debout, à l'extrémité cour du plateau, Sarah Nouveau entre en scène. Elle est coiffée d'un chignon et porte des lunettes, une robe, une veste et des chaussures à talons qu'elle fait claquer au sol tandis qu'elle va s'asseoir derrière la table installée à jardin face public, où elle commence par remercier « le théâtre qui [les] accueille aujourd'hui ». Elle se présente comme une conférencière venue « [nous] parler d'un moment particulièrement vibrant de l'histoire de la danse ». À peine prend-elle la parole que les comédien.ne.s présent.e.s en scène réagissent ouvertement à ses propos, alors même que ceux-ci ne leur sont manifestement pas adressés. Les grands noms de la danse moderne sont

[1466] Je suis consciente du fait que ce n'est pas de ce spectacle de danse contemporaine que Mathieu Braunstein rapproche *Sortir* et *Les Oiseaux*. Contrairement à celle de Christian Rizzo – que je n'ai vu qu'une fois et dont je ne possède pas de captation – la proposition de Sarah Nouveau – dont j'ai une trace filmée – inclut du texte et présente un certain nombre de ressemblances formelles avec *Disabled Theater.* C'est pourquoi elle me semble plus intéressante à analyser dans le cadre de ce travail.

commentés[1467] tandis que les questions rhétoriques[1468] et les effets d'annonce[1469] sont pris au premier degré. Dès les premières minutes du spectacle deux régimes de discours entrent donc en opposition : les formules outrageusement policées de la conférencière sont complétées par les commentaires beaucoup plus prosaïques des comédien.ne.s. Cette tension initiale n'est pas seulement source de comique, elle cristallise l'enjeu du spectacle. Dans *C.O.R.PuS,* il ne s'agit pas de présenter les grandes théories d'une danse moderne mettant à mal la notion de virtuosité chère à la danse classique, mais de les incarner dans des corps *a priori* non virtuoses. Parce qu'ils sont d'une part comédien.ne.s et non danseurs ou danseuses professionnel.le.s, et d'autre part en situation de handicap, les interprètes au plateau n'ont pas une maîtrise technique telle qu'elle leur permettrait de surmonter, sans effort apparent, les plus grandes difficultés d'exécution d'une chorégraphie donnée. À cet égard, le code graphique du titre du spectacle n'est certainement pas anodin. L'insertion d'une minuscule parmi les majuscules ne laisse-t-elle pas entendre qu'il s'agit de mettre un « corpus » de textes dans nos corps à nous (*us*) ? Que deviennent les danses de Vaslav Nijinsky, de Loïe Fuller, d'Isadora Duncan, de Mary Wigman et de Valeska Gert – dont la conférencière nous dit qu'ils « ont cherché à même leurs corps les balbutiements de ce langage nouveau » – lorsqu'elles sont interprétées par des comédien.ne.s en situation de handicap mental ? *C.O.R.PuS* n'est pas un spectacle qui *présente* la danse moderne, c'est un spectacle qui l'*interroge*. Nous pourrions même dire que *C.O.R.PuS* n'est pas un spectacle qui présente la danse moderne comme un nouveau langage, mais un spectacle qui interroge le rapport entre langage verbal et langage corporel, retrouvant ainsi un des enjeux majeurs de la danse moderne.

Dans *C.O.R.PuS,* il n'est pas question de faire du corps le simple instrument de la parole. Après avoir été fragilisé, le dispositif de la conférence proposé en début de spectacle implose. Tout se passe comme s'il avait été construit pour mieux être détruit. Après avoir proposé au public une re-contextualisation des conditions d'émergence de la danse moderne puis contemporaine, la conférencière prend les comédien.ne.s pour appui d'une démonstration d'inspiration darwinienne : ils et elles sont chargé.e.s d'incarner différents spécimens mentionnés dans « L'expression des émotions chez l'homme et les animaux ». Certains refusent pourtant de se plier scrupuleusement aux consignes : Florian Caron, censé représenter « l'oiseau de paradis », ne « rétracte pas ses ailes » tandis que Lothar Bonin n'est apparemment pas aussi « féroce et puissant » que prévu. Il vient perturber le discours de la conférencière

[1467] « Loïe Fuller, c'est les voiles », entend-on par exemple.
[1468] Lorsque Sarah Nouveau demande « d'où venait cette idée incroyable, exceptionnelle, géniale ? », les comédiens soupirent et haussent les épaules, lorsqu'elle répond « François Delsarte », ils s'exclament « ah oui ».
[1469] L'emphase que met Sarah Nouveau à dire « je vais vous décrire et vous faire toucher cet illisible que vous portez en vous-mêmes » suscite l'étonnement tandis que l'explication du fait qu'il s'agit en fait des mots de François Delsarte lui-même est source d'un ostensible soulagement.

en décidant de faire le « chien poule » et finit par faire mine d'uriner sur sa table, au moment même où celle-ci explique qu'« un dénominateur commun à l'ensemble du règne animal est la notion de territoire : car lorsqu'il sent son espace menacé, tout animal va déployer une agressivité certaine, dont l'intensité varie selon le degré de menace ressenti ». En réaction au geste de Lothar Bonin, elle dit cette phrase en criant, se présentant alors implicitement elle-même comme un animal, comme le sixième spécimen de la série qu'elle a présentée. Dès lors, il n'est pas étonnant qu'elle danse, avec les autres comédien.ne.s au plateau, un extrait de *L'Après-midi d'un faune,* qu'elle présente comme un ballet dans lequel Nijinski a voulu mettre en scène « cette part d'animalité fascinante ».

Pourtant, est-ce vraiment ce que Nijinski a cherché à faire ? L'exclusif recours à des mouvements latéraux suffit-il à traduire l'animalité ? L'animalité que le chorégraphe russe introduit dans sa danse n'est-elle pas de l'ordre d'une animalité fantasmée, celle des nymphes et des satyres qu'il a vus sur des vases grecs – comme nous le rappelle la conférencière ? Dans sa version originale, cette danse est composée de quatre grands moments, que Sarah Nouveau mentionne tout en dansant. Au début, le faune s'ennuie : il fume et mange lascivement. À l'arrivée des nymphes, la surprise puis l'excitation se traduisent par l'ouverture de la bouche puis par la rétroversion du bassin accompagnée d'une levée des pouces, moyen de figurer une érection. Il s'approche alors d'une des nymphes et commence à lui tourner autour. Une de ses jambes se lève, donnant naissance au seul saut de la chorégraphie. La nymphe fait tomber son voile, que le faune ramasse et emporte avec lui. Il le respire puis le place sur sa couche, en substitut de la nymphe qui s'en est allée et avec qui il aurait voulu s'accoupler – les mouvements du bassin qu'il entreprend alors ne laissant guère de doutes à ce sujet. Plus qu'une « part d'animalité fascinante », ce sont les affects que Nijinski introduit sur scène, et que les comédien.ne.s de l'Oiseau-Mouche retrouvent dans leur version de *L'Après-midi d'un faune.* Si, en milieu de scène, Sarah Nouveau et Florian Caron essaient de s'approcher le plus possible des mouvements de la chorégraphie d'origine, les autres danseurs et danseuses au plateau en proposent clairement une variation. En fond de scène, Frédéric Foulon ne cesse de poursuivre Marie-Claire Alpérine qui joue à s'enfuir tout en se laissant attraper, tandis qu'en avant-scène Léa Le Bars essaie de capturer Lothar Bonin, qui est resté à quatre pattes depuis la séquence précédente. Ils lâchent clairement prise avec le vocabulaire et les théories de Nijinski et en proposent une approche anti-formelle, ce qui ne les empêche pas d'en retrouver un des enjeux fondamentaux : la mise en scène du désir. Il n'a pas été question d'apprendre la chorégraphie de Nijinski mais de la ressentir. Ce chorégraphe réputé élitiste, pour qui Stravinsky a composé des ballets, devient dès lors tout à fait accessible. C'est le rapport du public à l'œuvre qui change dès lors que celle-ci est prise en charge par les comédien.ne.s de l'Oiseau-Mouche.

Sitôt posées, les frontières entre « valide » (Sarah Nouvau) et « handicapé.e.s » (les membres de l'Oiseau-Mouche), entre conférencière et

danseurs ou danseuses, entre metteur en scène et interprète, entre corps et texte se trouve brouillées. Dans *C.O.R.PuS,* la conférencière peut prendre en charge certaines chorégraphies des grands danseurs modernes évoqués en introduction, tout comme les comédien.ne.s peuvent prendre en charge leurs mots. Une des particularités du spectacle est en effet de ne pas se contenter de montrer les danses de Vaslav Nijinsky, de Loïe Fuller, d'Isadora Duncan, de Mary Wigman et de Valeska Gert, mais d'également donner à entendre leur parole. « Également », en ce que langage verbal et langage corporel sont présentés comme complémentaires. Vaslav Nijinsky, Loïe Fuller, Isadora Duncan, Mary Wigman et Valeska Gert ne sont pas réduit.e.s à des corps dansants. Ils et elles sont aussi présenté.e.s comme des esprits pensants, dont les écrits peuvent être proférés par des membres de la Compagnie de l'Oiseau-Mouche. Il ne s'agit pas de faire incarner un danseur ou une danseuse par un comédien ou une comédienne en particulier. Tout comme leurs danses, leur parole circule entre toutes les personnes présentes au plateau. À plusieurs reprises, quand la conférencière entreprend de commenter un moment de danse, un.e des comédie.ne.s cite un écrit du chorégraphe en question. Après l'« illustration dansée » de *L'Après-midi d'un faune*, alors que Sarah Nouveau présente Nijinski comme une « personnalité complexe [qui] sombra peu d'années plus tard dans la folie » et évoque le fait qu' « on peut voir les tiraillements dans lesquels il se trouvait dans ses Cahiers », Lothar Bonin la coupe en citant un extrait de ce qu'on finit par comprendre être un extrait de ces fameux Cahiers :

> Non ! non ! je dis que... Darwin, de même que Nietzsche, descendent du singe. Ils imitent ceux qui ont déjà inventé quelque chose. Ils croient qu'ils ont découvert l'Amérique... Darwin n'a pas été le premier à inventer le singe. Le singe descend du singe, et le singe descend de Dieu. Bon, sans aucune bestialité, je suis en même temps homme et Dieu, et si ma forme est de chair c'est que je suis issu de chair… Je suis le sentiment dans la chair, et pas l'intelligence dans la chair. Je suis la chair. Je suis le sentiment. Les savants réfléchiront sur beaucoup de choses, et se casseront la tête, car le fait de penser ne leur donnera aucun résultat. C'est d'avoir trop médité que Nietzsche a perdu la raison. Moi qui m'abstiens de penser, je ne saurais perdre l'esprit. J'ai le crâne dur, solide : dans le ballet de « Schéhérazade » où je représente un nègre mortellement blessé, j'avais à me tenir en équilibre sur la tête et m'en tirais très bien[1470].

Donner cette parole à entendre permet de se rendre compte que les « tiraillements » dans lesquels se trouvait Nijinski sont manifestement liés à l'impasse conceptuelle que représentait pour lui la dichotomie cartésienne entre l'esprit et le corps, et la prétendue supériorité du premier sur le second[1471]. Prise en charge par un comédien en situation de handicap mental, cette citation sonne comme un contrepoint au premier moment du spectacle, rappelant que si Darwin a identifié certains grands principes d'expression chez l'homme et l'animal, il a

[1470] Sarah Nouveau, texte du spectacle, p. 5.
[1471] Sous l'impulsion de Nietzsche, le dualisme a en effet été remis en question au début du XXe siècle par tout le courant de la danse moderne, qui influence Nijinski, à travers sa découverte de Duncan. Voir Roland Huesca, *Danse, art et modernité : au mépris des usages*, Paris, PUF, 2012.

également bâti une théorie de l'évolution fondée sur le principe de sélection naturelle, qui a connu des prolongements éthiquement problématiques en ce qu'elle a servi de socle à l'eugénisme. Dans le cadre d'un spectacle interprété par des comédien.ne.s en situation de handicap mental, il paraît difficile de ne pas introduire une certaine distance avec la parole de Darwin et de la prendre au premier degré.

Nijinski n'est pas le seul danseur dont on entend la voix. Isadora Duncan est également présentée comme une danseuse ayant pris soin de conceptualiser sa pratique et d'expliquer sa démarche. Des extraits de ses *Écrits sur la danse* sont d'abord pris en charge par Florian Caron, qui vient superposer sa voix à celle de Sarah Nouveau. S'engage alors une lutte entre le texte et l'explication de texte – pour ne pas dire la paraphrase, jusqu'à ce que Marie-Claire Alpérine cite elle-aussi une phrase d'Isadora Duncan. Deux contre un : la conférencière est réduite au silence et la faible voix de Florian Caron est désormais audible. Quelques instants plus tard, lorsque Lothar Bonin prend en charge un autre passage du texte d'Isadora Duncan, la conférencière ne manifeste plus aucune opposition : assise au sol avec les autres comédien.ne.s, elle l'écoutera d'autant plus religieusement que le voile blanc qu'il porte sur sa chemise rouge lui donne des allures de prêtre. Le commentaire de la conférencière n'a pas besoin d'être entendu puisque ce qu'elle dit se voit au plateau. Puisqu'Isadora Duncan « imitait le mouvement des vagues et dansait au bord de la mer californienne », les flots se font entendre. En avant-scène face public, Florian Caron commence par se laisser bercer par le rythme des vagues, en même temps qu'il profère la parole de celle dont il entreprend de retrouver la danse. À la fin du texte, il recule vers l'arrière-scène puis tombe et roule au sol, comme s'il était aspiré puis chahuté par le courant. Ainsi balloté par les vagues, le comédien roubaisien se met à chanter « La mer du Nord » de Jacques Brel, se réappropriant ainsi clairement la danse d'Isadora Duncan. Marie-Claire Alpérine, Léa Le Bars, Frédéric Foulon, Lothar Bonin et Sarah Nouveau, jusqu'alors immobiles sur les côtés le rejoignent dans l'espace de jeu, comme si elles et eux aussi s'imaginaient être emporté.e.s par les vagues ou comme si elles et ils cherchaient à en reproduire le mouvement. L'exposition théorique des principes sur lesquels Isadora Duncan fondait sa pratique de la danse (« sa danse était faite de marches, de courses, de sautillés, de grands abandons du buste à la gravité, dans une musicalité toujours traversée d'un élan vital ») cède ainsi la place à une approche très sensible de sa pensée. Plutôt que de reproduire les mouvements d'Isadora Duncan, il s'agit de retrouver ce qui les motivait et donc de renouer avec la recherche entreprise par la danseuse américaine dont la conférencière nous dit que « dans sa quête du spontané, elle voulait revenir aux sources de la danse, pour la renouveler ».

Dans *C.O.R.PuS,* il n'est pas question de soumettre le corps au langage, mais de chercher les impulsions du corps à partir desquelles une danse pourra se développer. Tout comme celle de la conférencière aux expressions livresques, la figure du professeur de danse aux formules toutes faites est tournée en dérision.

Celle-ci n'est pas incarnée par Sarah Nouveau mais par Lothar Bonin. S'il met sur ses épaules le voile blanc de *L'Après-midi d'un faune*, c'est peut-être finalement moins pour ressembler à un prêtre qu'à l'image stéréotypée d'un certain type de professeur de danse. Alors que, sur un air de Chopin[1472], Frédéric Foulon puis Léa Le Bars essaient de danser avec un voile accroché à des bâtons qu'ils tiennent entre leurs mains – voile qui n'est pas sans évoquer ceux avec lesquels dansait Loïe Fuller –, Lothar Bonin est assis derrière la table de la conférencière et ponctue leurs tentatives de commentaires convenus qui ne sont pas sans rappeler la force du lien maître/élève dans le cadre de la formation en danse . « un peu plus grand », « un peu plus espacés, tes gestes », « plus large », « venons-en simplement au fait : je t'ai demandé d'épouser le plateau », « tiens, voilà une autre partenaire. Alors, oui toi là, plus grand, plus grand, plus espacé… », « ah non, on ne quitte pas le plateau » … Frédéric Foulon l'interrompt à plusieurs reprises en citant des extraits d'écrits non pas de Loïe Fuller mais d'Isadora Duncan, son élève. Ces extraits présentent la danse comme le déploiement progressif d'un mouvement intérieur et non comme la recherche d'un résultat rapide et immédiat :

> La vraie Danse est la force de la douceur ; elle est commandée par le rythme même de l'émotion profonde. Or, l'émotion n'arrive pas d'un jet à son état de paroxysme : elle couve d'abord, elle sommeille comme la puissance dans la graine, et elle ne s'épanouit qu'avec une constante lenteur. Les Grecs ont connu la grâce continue d'un mouvement qui monte, qui s'étend et qui finit pour renaître. La Danse : c'est le rythme de tout ce qui s'éteint pour toujours reparaître : c'est la montée du soleil. Il n'est pas de loi pour arriver à sentir ; on sent comme on aime, par instinct et par foi. L'émotion agit comme un moteur ; il faut qu'il soit chaud pour agir, et la chaleur ne se développe point tout à coup : elle suit une progression. La Danse est soumise aux mêmes développements[1473].

La référence aux Grecs crée un écho avec Nijinski : en début de spectacle, les comédien.ne.s se sont efforcé.e.s de retrouver l'émotion ayant présidé à l'écriture chorégraphique de *L'Après-midi d'un faune*. Pourtant, la tentation est grande de chercher sinon à dominer du moins à maîtriser le corps au moyen de la parole. Après Lothar Bonin, c'est Marie-Claire Alpérine qui y cède. Alors que Sarah Nouveau, reprenant son rôle de conférencière, revient en avant-scène et commente la danse de Léa Le Bars et Frédéric Foulon en évoquant la « danse serpentine de Loie Fuller », Frédéric Foulon quitte le plateau. Léa Le Bars n'a pas le temps de faire de même : coupant la parole à Sarah Nouveau, Marie-Claire Alpérine se dirige vers elle, défait son voile, lui fait signe de s'avancer un peu. Au début, sa parole sonne comme une description de la posture de Léa Le Bars : « une femme se tient debout au centre de la scène... les mains derrière le dos. Elle se dresse et déjà sa gestuelle et sa posture possèdent la force d'un puissant manifeste social ». Cependant, elle glisse rapidement vers une incitation à exécuter les mouvements décrits :

[1472] *Mazurka en ut dièse mineur*, op. 30 n°4, par Irakly Avaliani.
[1473] Sarah Nouveau, texte du spectacle, p. 6.

> La vision imaginaire de ses semblables lui renvoie l'image de sa propre condition. Alors ses mains ouvrières la soulèvent de terre et se serrent en poings. Elle harangue cette foule invisible. Sa bouche s'ouvre en un cri d'appel. Elle s'élance à nouveau, accentuant la fougue de ses gestes larges. Dans un face-à-face imaginaire, poings et pieds martèlent l'air, le sol. Leur rythme percussif s'accélère jusqu'au brisement radical d'un enfermement suggéré. Un avenir s'ouvre devant elle. Elle s'y engouffre. Un dernier coup de poing vengeur vient clore la danse[1474].

Le spectateur ou la spectatrice ayant en tête quelques grands repères de l'histoire de la danse aura certainement reconnu *L'Étude Révolutionnaire* d'Isadora Duncan avant que la conférencière n'en mentionne le nom quelques instants après. Si cela permet de ne pas figer Isadora Duncan dans une posture romantique d'attachement à la nature, le décalage entre la parole de Marie-Claire Alpérine et les gestes de Léa, qui essaie tant bien que mal de se plier à l'exercice, souligne ironiquement le fait que des indications abstraites et extérieures ne permettent pas véritablement à l'interprète de danser. Pour prendre en charge cette danse d'Isadora Duncan, en reproduire les mouvements ne suffit pas, sans doute aurait-il fallu retrouver l'imaginaire que la danseuse avait construit autour de sa danse pour pouvoir la vivre.

Manifestement consciente du fait que sa tentative de faire danser *L'Étude Révolutionnaire* d'Isadora Duncan par Léa Le Bars s'est soldée par un échec, Marie-Claire Alpérine essaie une autre technique quelques minutes plus tard. Tandis que Sarah Nouveau présente les enjeux de cette danse, tou.te.s les comédien.ne.s viennent s'installer sur des tabourets répartis en étoile au centre du plateau. Seule la conférencière reste dans l'ombre, à écouter « l'étude d'Alexandre Scriabine nommée *La Pathétique*, […] dans un enregistrement rare, par Scriabine lui-même, datant de 1910 pour le compte de la société Welte-Mignon » et fait mine de ne pas voir l'ennui que provoque sa parole. Après un moment de flottement, Marie-Claire Alpérine propose à tou.te.s ses partenaires un exercice fondé sur un travail de tension puis de détente du corps :

> Je vous propose quelque chose : nous allons partir d'un moment de détente profonde du corps... Il va y avoir une tension dans une partie du corps, petite, infime... Puis cette tension va grandir, va se propager dans l'ensemble du corps jusqu'au visage... Oui ! Très bien ! Et quand cette tension devient extrême, insupportable... Comme pour lui... on se relâche. Et nous allons le faire une deuxième fois.
> Maintenant je vais changer les vitesses : quand je frappe une fois comme ceci, on se tend très rapidement. Quand je frappe deux fois, on se relâche très rapidement. C'est parti[1475] !

Tout le monde joue le jeu, mais Lothar Bonin a du mal à suivre, comme s'il n'arrivait à maîtriser ses impulsions une fois qu'il les avait lancées. À peine l'exercice est-il terminé que Léa Le Bars prend en charge un texte de Mary Wigman. Comme celle de Lothar Bonin, la réaction de Léa Le Bars semble

---

[1474] *Id.*
[1475] *Ibid.*, p. 7.

montrer, en creux, que la parole peut naître du mouvement, et que ce n'est pas forcément le mouvement qui naît d'une parole, comme ce qui s'est passé précédemment lorsqu'il s'agissait d'exécuter une action décrite. Extrait du *Le langage de la danse*, la parole énoncée par Léa Le Bars fait apparaître l'exercice proposé par Marie-Claire Alpérine comme une sorte d'introduction : Mary Wigman est en effet connue pour sa danse d'expression, et les consignes énoncées par Marie-Claire Alpérine ont justement amené les comédien.ne.s à adopter des mimiques non conventionnelles voire des grimaces. Pendant le texte de Léa, un solo et deux duos se mettent en place. À la fin de l'exercice proposé par Marie-Claire Alpérine, Lothar Bonin s'est mis à plat ventre. Florian Caron vient s'allonger puis, dans un travail de poids/contreproids, ils échangent leur place. À ce duo au sol répond un duo assis/debout : placée derrière Frédéric, Marie-Claire Alpérine s'engage dans un subtil travail d'écoute afin de prolonger ses mouvements plus que de les imiter. Pendant ce temps, Léa Le Bars se déplace au sol en effectuant une série de mouvements qui ne sont pas sans évoquer ceux de la danse de la sorcière de Mary Wigman. Tandis que chacun.e des comédien.ne.s fait évoluer sa proposition, Sarah Nouveau revient au centre du plateau et commente : « Observez bien ce pur moment d'expressionnisme : la frontière est mince entre "c'est vraiment n'importe quoi" et "il existe quelque chose" : les danseurs évoluent sur ce fil ténu, n'hésitant pas à aller jusqu'aux tréfonds de l'être. » Elle résume ainsi un des enjeux majeurs de la danse moderne, qui rompt avec les codes classiques : celui des critères de l'œuvre d'art. Elle enchaîne ensuite sur une référence à Valeska Gert, qui, comme Mary Wigman, s'inscrit dans le courant expressionniste et dont les soli de cabarets burlesques pouvaient sans doute être considérés, par certaines personnes de l'époque, comme du « grand n'importe quoi ». Pourtant, pas plus qu'Isadora Duncan n'est enfermée dans son romantisme, Valeska Gert n'est réduite au burlesque. Dans le silence le plus absolu et tandis que tous les regards sont rivés sur elle, Marie-Claire Alpérine prend en charge à la fois le texte et le solo *La Mort*, dans laquelle Valeska Gert met l'accent sur le travail de tension puis détente qui permet de suggérer le passage de la vie à la mort, sur lequel repose toute sa danse :

> Voici comment je représentais la « Mort » : je me tiens immobile dans une longue tunique noire sur le podium crûment éclairé. Mon corps se tend avec lenteur, le combat débute, les poings se serrent, de plus en plus fermement, les épaules se courbent, le visage se tord sous l'effet de la souffrance, du tourment. Cette souffrance devient insupportable, la bouche s'ouvre largement pour un cri muet. Je rejette la tête en arrière, épaules, bras, mains, tout le corps se pétrifie. Je tente de m'en défendre. Absurde. Je me tiens là immobile pendant des secondes, une colonne de souffrance. Puis la vie lentement quitte mon corps, très lentement il se détend. La souffrance faiblit, la bouche s'amollit, les épaules tombent, les bras deviennent flasques, les mains. Je sens la rigidité des spectateurs dans la salle, je veux les consoler, un reflet de vie se glisse sur mon visage, déjà, de très loin, émerge un sourire. Puis voilà qu'il s'affaisse brusquement, les

> joues se relâchent, la tête chute rapidement, une tête de poupée. Fini. En allée. Je suis morte. Silence de mort. Personne n'ose respirer dans la salle. Je suis morte[1476].

Alors que tou.te.s les comédien.ne.s sont silencieux et immobiles à regarder Marie-Claire Alpérine, « morte » debout sur sa chaise, Sarah Nouveau vient se placer au milieu d'eux, sur la pointe des pieds : « Écoutez, c'est là l'espace de la danse, dans le silence. Delsarte n'a-t-il pas dit : « la parole est toujours postérieure au geste ». Et c'est effectivement ce que tout le spectacle semble avoir implicitement montré. Si dans la première partie de *C.O.R.PuS,* les danses de Nijinsky et de Duncan interprétées par les comédien.ne.s de l'Oiseau-Mouche naissent avant tout d'une émotion, dans la deuxième partie du spectacle, celles de Wigman et de Gert sont intimement liées à un travail sur les tonicités corporelles. Dans un cas comme dans l'autre, si le langage peut éventuellement aider à trouver un état de corps, le corps ne lui est jamais complétement soumis.

« Il est temps, maintenant, comme dit Pasolini, de jeter nos corps dans la bataille ». Cette dernière phrase de la conférencière est une possible référence à Raimund Hoghe[1477], qui est pour ainsi dire le seul chorégraphe en situation de handicap reconnu dans le champ de la danse contemporaine. Alors que chaque interprète (Marie-Claire Alpérine, Léa Le Bars, Frédéric Foulon, Florian Caron, Lothar Bonin et Sarah Nouveau) a pris place à un endroit précis du plateau et entreprend un travail personnel d'exploration du mouvement, Florian prononce les derniers mots du spectacle :

> Les attitudes que nous prenons, influent sur notre âme : un simple renversement de tête en arrière fait avec passion, fait accourir en nous un frémissement bachique de joie, d'héroïsme ou de désir. Tous les gestes ont ainsi une signification morale et, par suite, peuvent exprimer directement tous les états différents de l'âme[1478].

Extraits des *Écrits sur la danse* d'Isadora Duncan, ils sonnent comme un manifeste pour une réévaluation du pouvoir du corps. Alors que le spectacle commençait par une référence à un scientifique (Charles Darwin), il s'achève sur les propos d'une danseuse, comme si, entre temps, l'art avait repris ses droits.

Avant qu'on ne lui propose de monter un spectacle avec eux, Jérôme Bel ne connaissait pas les membres du Theater HORA : il leur demande donc leur nom, leur âge et leur profession, reproduisant ainsi les grands lignes d'un protocole mis en place depuis *Véronique Doisneau* (2004). À l'ouverture du spectacle qui porte son nom, la danseuse se présente :

[1476] *Ibid.,* p. 8.
[1477] Raimund Hoghe, « "Jeter son corps dans la bataille "Les handicaps physiques choquent plus que la violence sur scène : un plaidoyer pour l'imperfection » dans "Zeitschrift für Kultur" 765, n° 3/2006, supplement STEPS festival.
[1478] Sarah Nouveau, texte du spectacle, p. 8.

> Je m'appelle Véronique Doisneau. Je suis mariée et j'ai deux enfants, de six et douze ans. J'ai quarante-deux ans et je suis à la retraire dans huit jours. Ce soir, c'est donc mon dernier spectacle à l'Opéra de Paris. Pour ceux qui sont placés loin, on dit que je ressemble à Isabelle Huppert. […] Dans la hiérarchie de l'Opéra de Paris, je suis « sujet ». C'est à dire que je danse aussi bien le corps de Ballet que les rôles de solistes. Je gagne 3 600 € nets par mois, soit environ 23 000 francs[1479].

Elle va ensuite interpréter, seule en scène sur l'immense plateau nu de l'Opéra de Paris, quatre chorégraphies qui ont marqué sa carrière de danseuse. En en chantonnant l'air, elle commence par la deuxième variation du *Pas de Trois des Ombres* dans le troisième acte de *La Bayadère* de Rudolf Noureev puis, dans le silence, elle présente au public un extrait de *Points in Space* de Merce Cunningham. Il s'agit là de deux pièces qu'elle a adoré danser. Elle enchaîne avec le ballet *Gisèle*, qu'elle n'a jamais dansé malgré son envie et son apparente maîtrise de la chorégraphie. N'étant pas ballerine, elle a parfois dû se contenter de mettre en valeur les étoiles comme dans le passage du *Lac des Cygnes*, où les trente-deux danseuses du corps de ballet dansent ensemble, dernière chorégraphie du spectacle. Avec *Véronique Doisneau*, Jérôme Bel a mis en place ce qu'il appelle un « mode opératoire[1480] » qui consiste à alterner les moments de prises de parole personnelles et les moments de danse, à articuler le discursif et le performatif en essayant de les mettre en tension. *Pichet Klunchun and myself* (2005), *Isabelle Torres* (2005), *Lutz Förster* (2009), *Cédric Andrieux* (2009) et *Disabled Theater* (2012) sont construits de la même façon. Pourtant, dans ce dernier spectacle, le rapport de force entre le discours et le geste s'inverse. Dans *Véronique Doisneau, Pichet Klunchun and myself*, *Isabelle Torres, Lutz Förster* et *Isabelle Torres* Jérôme Bel fait parler des danseurs ou des danseuses. Dans *Disabled Theater,* il fait danser des handicapé.e.s – plus que des comédien.ne.s.

> *Véronique* c'était juste après *Show must go on* et c'était : « ah finalement je [ne] vais jouer qu'en France parce que ça partira pas en tournée, donc je peux utiliser le langage ». Donc, je la fais parler et on fait ce solo où elle explique [..] sa vie de danseuse au sein d'une institution […] politiquement problématique. […] Donc je fais cette pièce, ça se passe bien, et ensuite, c'est la boite de Pandore, c'est-à-dire que je fais parler les danseurs et alors là plus rien ne m'arrête. […] Je ne fais que des productions où les danseurs parlent. Du début à la fin. Je les fais parler parce que d'abord ils n'ont pas parlé et […] ils ont des connaissances qui me semblent intéressantes. […] Donc depuis *Véronique* jusqu'aux handicapés tout l'enjeu c'est l'articulation et pas la danse. […] Et là quand je vais à Zürich je me dis « je vais les faire parler de qu'est-ce que c'est qu'être un handicapé ». Bah voilà. Or, ils [n'] arrivent pas à parler. Hyper compliqué, quoi. Et puis je lance la quatrième question : « est-ce que vous pouvez me préparer un solo pour demain ». Aucun problème. […] Et ils viennent et là je vois la danse, je les vois danser, et là je vois que c'est l'endroit où ils communiquent le plus. C'est-à-dire où ils sont le plus éloquents. Si je leur dis de parler sur leur vie, leurs problèmes machin … ça sortira pas. Je vais rien comprendre, enfin je vais rien faire sortir. Par contre, quand ils dansent, tout d'un coup je vois […] comment ils pensent. Pour moi, c'est la danse. Ce qui

[1479] Au minutage 1 :35 de la vidéo disponible sur Youtube.com : https://www.youtube.com/watch?v=OIuWY5PInFs [en ligne, dernière consultation le 19 janvier 2018].
[1480] Jérôme Bel – Boris Charmatz, *Emails 2009-2010*, *op. cit.*, p. 44.

> m'intéresse le plus dans la danse c'est la pensée. […] il y a une singularité de chacun dans leur danse… […] elle [n'] est pas aliénée justement, il me semble. Même s'il y a des influences très fortes de la musique pop de merde mais bon comme nous tous ! Mais c'est là où ils sont le plus éloquents et […] où on les comprend. Moi après quand je les vois danser je vois leur rapport au monde, […] je vois […] leur structure mentale. […] Je vois le cerveau. […] Tout d'un coup la danse, je me dis mais merde mais finalement moi qui l'avais un peu balancée sur le côté… la danse, peut-être qu'elle peut servir à certaines personnes à pouvoir justement s'exprimer quoi[1481].

Contrairement à celles de Véronique Doisneau, de Pichet Klunchun, d'Isabelle Torres, de Lutz Förster et de Cédric Andrieux, les chorégraphies des comédien.ne.s du Theater HORA ne sont pas réinscrites dans l'histoire de la danse. Elles sont uniquement mises en lien avec le handicap des interprètes et ont tendance à en apparaître comme la manifestation ou la traduction. Si pour Jérôme Bel comme pour Sarah Nouveau, les comédien.ne.s du Theater HORA d'une part et de l'Oiseau-Mouche de l'autre proposent des danses riches et puissantes en ce qu'elles sont l'expression d'une émotion, seul *C.O.R.P.uS.* s'attache à légitimer cette conception de la danse en la réinscrivant dans le courant de la danse moderne, précurseur de la danse contemporaine.

Dans *Disabled Theater,* comme dans chacun de ses spectacles, Jérôme Bel instaure un protocole chorégraphique clair, balisé, sans artifice théâtral, au service d'un concept fort. Pour *Véronique Doisneau*, *Pichet Klunchun and myself*, *Isabelle Torres, Lutz Förster* et *Cédric Andrieux,* il a procédé de la même façon. Lors du travail de « répétition » du spectacle, qui consistait à faire plus ample connaissance avec les interprètes en leur posant des questions, il a repéré ce qui lui paraissait particulièrement intéressant dans leurs propositions puis a construit un dispositif dramaturgique et scénographique sobre et efficace, centré sur ce point d'intérêt. Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre de cette partie, *Disabled Theater* est entièrement construit sur le concept de performativité. Lorsqu'il commence un spectacle, Jérôme Bel sait très bien où il veut aller :

> L'autre plaisir, c'est celui d'assister aux représentations réussies de mes spectacles, quand ce que j'ai prévu qu'il arriverait advient. C'est une satisfaction à nulle autre pareille qui me procure un sentiment d'accomplissement profond… pendant les quarante-huit heures qui suivent[1482].

Si le cadre de *Disabled Theater* est très figé (enchaînement rigoureux des sept consignes) dans la mesure où Jérôme Bel cherche précisément à le pousser jusqu'au bout pour l'épuiser, celui de *C.O.R.P.uS.* ne cesse de se fissurer. Tel est le cas dans la mesure où, dans son spectacle, Sarah Nouveau se présente moins comme une chorégraphe revendiquant un geste artistique radical qu'elle ne met ironiquement en scène son expérience de conférencière auprès des comédien.ne.s de l'Oiseau-Mouche. *C.O.R.P.uS.* apparaît comme un moyen – pour elle et pour nous – de s'interroger sur la façon de transmettre l'histoire de la danse. Son

[1481] Jérôme Bel, rencontre du 13 décembre 2013, *op. cit.*
[1482] Jérôme Bel – Boris Charmatz, *op. cit.*, p. 46.

spectacle pose la question de savoir comment tout spectateur et toute spectatrice, tout danseur et toute danseuse et tout.e chorégraphe intègre cette histoire dans sa pratique artistique. Sur un plateau, chaque geste est pour ainsi dire marqué par une histoire de la danse. Si beaucoup d'outils conceptuels ont été mis en place depuis que la danse s'est constituée comme un champ d'études à part entière (soit depuis une trentaine d'années environ), aucun ne semble assez précis ou affuté pour en saisir les multiples enjeux. La danse se retrouve toujours, à un moment donné, confrontée à une impossibilité du discours. Pour l'approcher au mieux il semble qu'il faille l'expérimenter. Dans les formations classiques, comme les Conservatoires, les jeunes danseurs et danseuses suivent des cours pour apprendre à danser selon les techniques développées par Isadora Duncan, Loïe Fuller, Martha Graham, Merce Cunningham… Pour être danseur ou danseuse contemporain.e, il faut avoir exploré tous ces styles.

En demandant aux comédien.ne.s du Theater HORA de présenter, chacun.e son tour, un solo plus ou moins improvisé, Jérôme Bel tend à proposer aux spectateurs et spectatrices une succession de « danses d'handicapés ». En incitant les comédien.ne.s de la Compagnie de l'Oiseau-Mouche à traverser, tou.te.s ensemble, une partie de l'histoire de la danse moderne, Sarah Nouveau tend à les inscrire collectivement dans cette histoire de la danse et paraît à la recherche d'une nouvelle façon de faire des spectacles après la déferlante post-moderne dont fait partie Jérôme Bel. Puisque la danse expérimentale est l'expression des sentiments du danseur ou de la danseuse et s'adresse à ceux du spectateur ou de la spectatrice, elle devrait pouvoir être interprétée et reçue par tout.e.s. Dans le cas de comédien.ne.s en situation de handicap mental, cela se traduit autrement que chez les danseur.s ou danseuses valides. Leur pratique artistique invite à une nouvelle approche du corps dans laquelle les notions de « corporéité » et de « physicalité » demandent à être repensées[1483].

De prime abord le spectacle *C.O.R.P.uS.* de la chorégraphe Sarah Nouveau ressemble étrangement à *Disabled Theater*, monté quatre ans plus tôt par Jérôme Bel. Le parti pris semble être le même : faire danser des comédien.ne.s en situation de handicap mental tandis que le dispositif scénographique est similaire : le plateau est nu, seules des chaises et une table y sont installées. Si les éléments sont les mêmes, leur disposition et la façon dont ils sont occupés varie, et cette variation est lourde de sens. Dans *Disabled Theater*, les onze chaises sont placées face au public, plutôt en fond de scène et sont exclusivement occupées par les comédien.ne.s du Theater HORA. Quant à la table, elle est disposée de profil, à

[1483] Isabelle Ginot, maitre de conférences en danse à l'université Paris 8, consacre une partie de ses recherches à ces questions. Elle revendique une approche esthétique des œuvres dansées par des personnes en situation de handicap par le recours à l'analyse des mouvements dansés – outil que je maîtrise encore trop peu à l'heure actuelle pour pouvoir l'utiliser dans le cadre de cette analyse de spectacle. Voir Ginot Isabelle (dir.), *Penser les somatiques avec Feldenkrais : politiques et esthétiques d'une pratique corporelle*, Lavérune, Édition l'Entretemps, 2014.

cour, et jonchée de matériel informatique et seule Simone Truong y prend place, pour énoncer et traduire les consignes données par Jérôme Bel aux comédien.ne.s, et pour gérer en direct la régie du spectacle. Au début de *C.O.R.P.uS.,* cinq comédien.ne.s de la Compagnie de l'Oiseau-Mouche sont assis sur des chaises placées de profil à cour tandis que Sarah Nouveau vient s'installer derrière la table située en avant-scène face public à jardin, mais elle en est rapidement délogée et, dans la suite du spectacle, elle ira souvent s'asseoir à leurs côtés – avant ou après avoir dansé avec eux. Pour être auditivement présent (Simone Truong répète son nom à chaque nouvelle consigne), Jérôme Bel est physiquement absent d'un spectacle dans lequel la frontière entre personnes valides et personnes en situation de handicap reste fortement marquée. À l'inverse, Sarah Nouveau s'implique dans une proposition artistique qui, de fait, brouille les distinctions entre « valide » et « handicapé », entre metteur en scène et interprète, entre corps et texte. À y regarder de plus près, les enjeux esthétiques, artistiques, mais aussi sociaux et politiques de ces deux spectacles ne sont finalement pas du même ordre : alors que Jérôme Bel fait danser des handicapé.e.s [1484], Sarah Nouveau charge des comédien.ne.s en situation de handicap mental de nous transmettre l'histoire de la danse moderne.

Sarah Nouveau et Jérôme Bel n'envisagent pas le handicap sous l'angle de la déficience ou de la carence, mais sous celui de la potentialité artistique, comme un moyen de repenser et de renouveler la pratique de la danse. Fondées sur un postulat similaire, leurs spectacles ne mobilisent pourtant pas la même esthétique et ne véhiculent pas la même représentation du handicap mental. Si, de prime abord, *C.O.R.P.uS.,* semble étonnamment proche de *Disabled Theater,* cette ressemblance est pour ainsi dire purement formelle. Le fait qu'il s'agisse de deux spectacles dans lesquels dansent des comédien.ne.s en situation de handicap mental ne suffit pas à faire unité. Chez Jérôme Bel le handicap vient perturber la forme de la représentation théâtrale pour amener le spectacle du côté de la performance. Chez Sarah Nouveau, il trouble la forme de la « conférence dansée » et permet de retrouver, autrement qu'avec des danseurs et des danseuses valides, les enjeux esthétiques de la danse moderne. La démarche artistique de Sarah Nouveau est finalement plus proche de celle de Madeleine Louarn que de celle de Jérôme Bel. Elle prend simplement forme dans une création à première vue fort dissemblable. Madeleine Louarn considère en effet que les comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse, avec qui elle travaille depuis plus de trente ans, la ramènent à une sorte de « genèse du théâtre[1485] ». Dans *Tohu-bohu* elle essaie de trouver une forme théâtrale qui permette de rendre compte du fait que « mieux que tout autre, l'acteur handicapé ramène les creux et les incertitudes de la représentation et de ces codes [1486] ». Pour Sarah Nouveau, « la danse moderne affirme la

[1484] Nous avons vu dans le deuxième chapitre de cette partie qu'il employait lui-même ce terme.
[1485] Madeleine Louarn, dossier artistique des *Oiseaux*, p. 13.
[1486] Ibid.

singularité des corps et le lien indissociable entre le corps et l'esprit[1487] » et « créer avec les comédiens de l'Oiseau- Mouche s'inscrit […] au cœur du projet de *C.O.R.P.uS*.[1488] », dans lequel la chorégraphe expérimente une forme dansée qui rend ces enjeux sensibles.

3.4.4. Conclusion

Le point de départ de la collaboration entre Cédric Orain puis Sarah Nouveau et les comédien.ne.s de l'Oiseau-Mouche est sensiblement différent de celui entre Jérôme Bel et les membres du Theater HORA. Pour *Sortir du corps,* Cédric Orain, après avoir convaincu la direction de l'Oiseau-Mouche de la pertinence de son projet[1489], a mené un long travail de recherche et de création avec les cinq comédien.ne.s sélectionné.e.s sur audition – travail dont le documentaire de Maxime Huyghes permet de se rendre compte. Pour *C.O.R.P.uS*. Sarah Nouveau est à l'initiative d'un spectacle qui s'inscrit dans la continuité d'un travail pédagogique mené sur plusieurs années. Pour *Disabled Theater,* Jérôme Bel – qui n'a jusqu'alors jamais travaillé avec des personnes en situation de handicap mental – répond à une commande et monte, en cinq jours, un spectacle qui est le compte rendu d'une première rencontre, de trois heures[1490]. Ces différences initiales conduisent à des partis pris divergents et à des propositions artistiques très diverses.

Dans *Disabled Theater,* le spectateur peut éventuellement sentir que les solos des comédien.ne.s du Theater HORA sont « artistiquement intéressants » – ce fut mon cas – mais aucun outil ne lui est fourni pour lui permettre de comprendre pourquoi. En confiant aux comédien.ne.s de l'Oiseau-Mouche les propos d'un théoricien du théâtre contemporain (*Sortir du corps*) et en proposant au public de réfléchir aux différentes façons dont la danse peut être conçue et définie (*C.O.R.P.uS*.), Cédric Orain et Sarah Nouveau donnent au contraire quelques clefs de lecture permettant de mieux appréhender la pratique artistique de personnes en situation de handicap mental. Il et elle nous incitent à suivre la piste selon laquelle, pour percevoir la pertinence esthétique de leur proposition, il

---

[1487] Sarah Nouveau, dossier pédagogique de *C.O.R.P.uS*, p. 13.
[1488] *Ibid.*
[1489] Voir le premier chapitre de cette partie.
[1490] « En octobre 2010, j'ai envoyé un mail à Jérôme Bel dans lequel je lui demandais s'il pouvait imaginer de créer une pièce avec les acteurs du Theater HORA, une compagnie basée à Zurich et composée d'acteurs professionnels handicapés mentaux. […] Bel, qui à l'époque travaillait avec des danseurs virtuoses, m'a répondu en exprimant sa surprise par rapport à ma proposition. Il a d'abord refusé tout en me demandant des dvds des spectacles des acteurs du HORA. Intrigué par ce qu'il avait vu, il a proposé de rencontrer les acteurs pendant trois heures, puis de les revoir pendant cinq jours. Ce n'est qu'ensuite qu'il a décidé de faire une pièce avec eux. Cette pièce est le compte rendu de cette première rencontre » (Marcel Bugiel, dramaturge du Theater HORA, http://www.jeromebel.fr/spectacles/presentation?spectacle=Disabled%20Theater)

convient de s'extraire des critères de jugement esthétique du théâtre traditionnel et de la danse classique. Dans *Sortir du corps,* spectateurs et spectatrices sont invité.e.s à assister au combat d'un acteur avec les mots. Dans *C.O.R.P.uS*, « ce n'est pas comment les gens bougent qui [l]'intéresse, mais ce qui les bouge[1491] », affirme Sarah Nouveau, empruntant ses propos à Pina Bausch. Dans un cas comme dans l'autre, le résultat importe moins que le processus, l'action effectuée est moins importante que l'intention qui la sous-tend. Sans doute est-ce cet engagement total dans la proposition qui nous touche chez les comédien.ne.s du Theater HORA. Mais, contrairement à ceux mis en place par Cédric Orain et Sarah Nouveau, le dispositif scénique et dramaturgique adopté par Jérôme Bel n'aide pas à rendre consciente cette particularité du jeu – certes liée au handicap mais qui la dépasse. Le risque est alors que certains spectateurs et certaines spectatrices mettent au seul crédit du handicap des comédien.ne.s au plateau l'émotion qu'ils ou elles ont ressentie face à leur proposition artistique.

Dans *Sortir du corps* et dans *C.O.R.P.uS*, les comédien.ne.s en situation de handicap mental de l'Oiseau-Mouche prennent en charge des textes complexes dans leur forme et dans leur contenu et les donnent à entendre de manière inouïe, car totalement inhabituelle par rapport à des comédien.ne.s dit.e.s valides. Incorporés dans leurs corps réputés handicapés, les textes de Valère Novarina d'une part, et ceux des chorégraphes phares de l'histoire de la danse, de l'autre, résonnent différemment. Il ne s'agit pas d'illustrer les pensées des auteur.e.s mais d'en retrouver les enjeux profonds. En ce qu'il oblige à sortir d'un paradigme strictement mimétique, le handicap des comédien.ne.s au plateau met à mal nos critères de jugement esthétique et impose de les repenser. Leur pratique peut ainsi être rapprochée de celle des comédien.ne.s amateur.

[1491] Sarah Nouveau, dossier pédagogique de *C.O.R.P.uS.*, p. 13.

3.5. COMEDIEN.NE.S EN SITUATION DE HANDICAP MENTAL ET COMEDIEN.NE.S AMATEUR : POUR UN CHANGEMENT DE PARADIGME

3.5.1. Introduction

Comparer la façon dont Jérôme Bel, Madeleine Louarn, Cédric Orain et Sarah Nouveau travaillent avec des comédien.ne.s en situation de handicap mental conduit à mettre en question l'appellation « théâtre handicapé », nomination sous laquelle on rassemble parfois toutes les démarches artistiques faisant intervenir des interprètes en situation de handicap. Le handicap ne fait pas unité et il y a presque autant de démarches artistiques qu'il y a de projets. Un point commun se dégage néanmoins de tous les spectacles analysés dans les chapitres précédents : la présence au plateau de comédien.ne.s en situation de handicap mental remet en cause la notion de représentation telle qu'elle s'est forgée au XVIIIe siècle lorsque l'ascension de la bourgeoisie a renforcé le rôle de l'imitation dans les arts, en transformant la notion de *mimèsis*. Celle-ci n'est alors plus envisagée comme la représentation des actions humaines dans leur exemplarité et donc à distance du réel, mais comme une représentation en référence à ce réel, comme un reflet de la société[1492].

Composé de deux parties, ce chapitre cherche à dépasser le constat de la mise en difficulté - voire en échec – de nos (traditionnels) critères de jugement esthétiques pour tâcher de comprendre ce qui se joue concrètement au plateau, lorsque celui-ci est occupé par des comédien.ne.s en situation de handicap mental. La première partie tente ainsi de définir ce qu'on nomme la « présence théâtrale », terme – pour ne pas dire concept – fréquemment convoqué par les metteur.e.s en scène travaillant avec des comédien.ne.s en situation de handicap mental et par les journalistes qui critiquent leurs spectacles. Il n'y a pas plus de définition univoque de la présence qu'il n'y en a du handicap[1493]. Analyser ce que les metteur.e.s en scène disent de la « présence » de leurs comédien.ne.s permet de s'apercevoir que chacun.e la définit implicitement en fonction de sa propre

[1492] « Jusqu'au XVIIIe siècle, il est du moins constant que le théâtre représente les actions des hommes dans leur exemplarité ; qu'il se situe à distance du réel, mais toujours en référence à lui ; qu'il ne produit pas des images insignifiantes, mais appelées, diversement, à modifier le regard des spectateurs sur la vie, les choses et les gens ; que le rôle préexiste à l'acteur qui l'exprime, et que le jeu lui-même se déploie dans un espace toujours plus ou mois figuré et dans une temporalité plus ou moins aribtraire. […] L'avénement progressif de la bourgeoisie, loin de ruiner l'idée de l'imitation dans les arts et singulièrement au théâtre, aboutit à première vue à la renforcer définitivement ; mais, en la tournant vers la description de l'individu et en la chargeant de tendre un miroir à la société, les dramaturges de l'âge moderne pervertissent la notion aristotélicienne alors même qu'ils croient l'accorder aux temps nouveaux » (Robert Abirached, *op. cit.* p. 11).
[1493] Voir l'introduction générale de ce travail.

vision du théâtre et du jeu de l'acteur. Afin de mieux cerner ce que les metteur.e.s en scène travaillant avec des comédien.ne.s en situation de handicap mental attendent de leur présence au plateau, il est intéressant de rapprocher leur jeu de celui des comédien.ne.s amateur. La deuxième partie de ce chapitre montre ainsi que, dans un cas comme dans l'autre mais pour des raisons différentes, la distance entre le comédien ou la comédienne et le personnage est visible. Pour comprendre la valeur esthétique de leur proposition artistique, il est alors nécessaire de sortir du paradigme du drame bourgeois fondé sur l'illusionnisme, notamment au profit d'esthétiques s'inscrivant dans l'héritage du théâtre épique de Brecht ou dans le courant, plus récent, du théâtre performatif.

Avant d'entrer dans le cœur de ce chapitre, une précision orthographique s'impose. Dans l'introduction de son ouvrage sur le théâtre amateur, Marie-Madeleine Mervant-Roux revient sur la variété des solutions adoptées concernant les règles d'accord du mot « amateur ». Tout comme elle, nous avons fait le choix de « non accord et [de] la résitance à la transformation en adjectif qui lui est sous-jacente ». Il s'agit là d'« un refus de la structure binaire "amateurisme/professionnalisme", laquelle tient souvent lieu de définition – puisqu'on en déduit sans effort qu'amateurisme = non-professionnalisme[1494] ». Que les lecteurs et lectrices ne s'étonnent donc pas de formules comme « comédiennes amateur », « amateur » signifiant alors « en amateur ».

3.5.2. Présence de comédien.ne et idéologie de metteur.e en scène

« Les comédiens de la Compagnie Catalyse de Morlaix ont une présence théâtrale hors du commun[1495] », « un véritable engagement du corps en scène, grâce au travail du chorégraphe Bernardo Montet, qui a su saisir l'essence de ces présences particulières, et en faire des danses étranges et magnifiques[1496]… », « sept formidables comédiens qui, d'année en année, grandissent dans leur qualité de présence, dans l'affirmation de leur personnalité, allant même jusqu'à l'improvisation[1497] », « leur présence au plateau participe d'une intensité qui tient au travail autant qu'au plaisir d'être-là[1498] ». Qu'il s'agisse du *Jeu du Songe*, des

[1494] Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique, op. cit.,* « du subsanstif à l'adjectif : l'histoire d'une mutation » dans l'introduction, p. 10.
[1495] Réné Solis, « Fonderie du Mans, Madeleine Louarn tronque "Songe d'une nuit d'été" », Libération, 12/03/1999.
[1496] Isabelle Nivet, « "Les Oiseaux". La belle réussite de Madeleine Louarn », Le Télégramme, 10/11/2012.
[1497] Isabelle Nivet, « CDDB. "Tohu-Buhu", encore ce soir ! », Le Télégramme, 10/10/2014.
[1498] Yannick Butel, « Ludwig le simple et ses frères et sœurs… », publié le mardi 12 juillet 2016 sur Intense-scene.net : http://insense-scenes.net/spip.php?article437, [en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

Oiseaux, de *Tohu-bohu* ou de *Ludwig, un roi sur la lune*, la « présence » – que, Josette Féral considère comme un « des aspects du théâtre […] oubliés ou insuffisamment développés […] parce que nous n'avons pas les outils pour les appréhender[1499] » – est sans cesse mobilisée pour rendre compte du jeu des comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse. Quand les mots manquent pour parler de la prestation singulière d'un acteur ou d'une actrice, on parle de « présence ». « Et le mot lâché s'entend comme une totalité, un absolu rétif à tout autre explication, à toute autre surenchère de sens. Ainsi le spectateur qui décrète la Présence s'interdit toute parole à venir. Il accepte d'être muet pour avoir tout dit[1500] », affirme Yannick Butel dans l'ouvrage qu'il consacre à cette notion. A-t-il vraiment tout dit ? Ne s'est-il pas plutôt réfugié derrière un concept bien pratique pour ne pas avoir à approfondir la question du jeu des comédien.ne.s, en particulier ceux en situation de handicap mental ? La « présence » n'est-elle pas une sorte de mythe du théâtre contemporain, qui pourrait s'ajouter à ceux qu'a analysés Isabelle Barbéris ?

Dans son ouvrage *Théâtres contemporains. Mythes et idéologie,* elle convoque la figure du philosophe Henri Gouhier « dont la pensée est aujourd'hui quelque peu oubliée » et rappelle qu'il « s'est fait le défenseur d'un théâtre de l'existence et de la présence en procédant à une relecture chrétienne de l'incarnation scénique, comme moment de positivité par rapport au texte dramatique : ce dernier répondrait à une eschatologie de l'incarnation. Il désignerait une absence convoquant une présence scénique[1501] ». Cette lecture mystique de la présence théâtrale se retrouve par moment chez Yannick Butel. Au début de son ouvrage, il signale le « paradoxe à vouloir développer ce sentiment et ce jugement, cette Présence qui, ressentie, se suffit à elle seule, ne souffre *a priori* aucun prolongement, et se regarde comme un seuil dans le discours critique[1502] » avant de succomber, au fil des pages, à une sorte de tentation mystique qui l'amène par exemple à affirmer que « l'état de Présence est cet état inaugural qui vient dans le cours du théâtre, pendant le théâtre, où le sujet découvre qu'il est celui qui sait sans pouvoir agir […], ce qui est dit soulève le sujet et se regarde comme l'origine de l'onde qui le modifie, l'origine du monde qui apparaît[1503] ». Cette formule correspond sans doute à une volonté de transmettre aux lecteurs et lectrices une expérience de théâtre vécue tellement intensément qu'elle se rapproche de l'expérience mystique : dans les deux cas le sujet se retrouve en position passive (« qu'il est celui qui sait sans pouvoir agir », « soulève le sujet », « le modifie ») face à quelque chose de grand (comme en témoigne la majuscule mise au mot « Présence ») et de l'ordre de l'apparition (« découvre », « apparaît »). Or, comme

[1499] Josette Féral, *Théorie et pratique du théâtre*, Montpellier, L'Entretemps Éditions, 2011, p. 47.
[1500] Yannick Butel, *Essai sur la présence au théâtre*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 7.
[1501] Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologie*, Paris, PUF, 2010, p. 52.
[1502] Yannick Butel, *op. cit.*, p. 7.
[1503] *Ibid.*, p. 99.

toute expérience de théâtre est toujours très personnelle et difficile à traduire, surtout quand elle est intense, la définition que donne Yannick Butel de la présence ne peut être qu'abstraite. Nous comprenons maintenant mieux la remarque de Josette Féral : les études théâtrales manquent d'outils efficaces et de concepts clairs pour appréhender la notion de présence, alors même que celle-ci est constitutive du théâtre contemporain. Pour Isabelle Barbéris, « face à un monde de plus en plus froid et virtuel, substituant la gestion à l'organisation et les procédures aux échanges intersubjectifs, les arts de la scène privilégient des formes misant sur l'énergie, la présence, le rythme, le jeu et le temps-réel[1504] ». Rapprocher le concept de « présence » de ceux d'« énergie », de « rythme », de « jeu » et de « temps-réel » aide à le penser mais ne saurait suffire à le caractériser précisément.

Pour essayer de cerner ce qu'est la « présence », Josette Féral a mené un travail d'interviews avec différents metteurs en scène français et nord-américains [1505]. Le flottement (Lassalle parle d'« indéfinissable » mais aussi d'« absence » et de « distraction », Lepage de « charisme », Vincent de « cohérence », Wilson de « confiance »), voire le mysticisme de certaines réponses (Lassalle évoque « le feu sacré » et « l'état de grâce » et Sireuil le « magnétisme » et l'« aura ») ainsi que leur diversité montrent bien que nous sommes face à un concept fluctuant, difficile à fixer et à délimiter. Les propos tenus par les différents metteurs en scène sur la « présence » laissent entendre qu'ils la considèrent tous comme renvoyant à « l'être-là » et à l'« être présent » (*being*) de l'acteur[1506]. Elle témoigne d'un rapport à la fois à l'espace (l'être-là) et au temps (être présent). Sans doute Yannick Butel fait-il référence à ce rapport à l'espace quand il parle « du mouvement d'un élément projeté dans un espace – tant celui de la scène, de la salle que celui de l'imaginaire du spectateur – où cet élément rencontre une opposition, une résistance[1507] » et à ce rapport au temps quand il évoque « l'instant où au théâtre, *le temps sort de ses gonds*, (ce qui est encore une autre façon de nommer la Présence)[1508] ».

Si la présence peut être définie comme le rapport particulier que le comédien ou la comédienne entretient au temps et à l'espace, ce rapport est envisagé de façon très différente selon les artistes et peut impliquer, ou non, l'idée de performance physique. « L'acteur athlétique n'est pas un modèle sur les scènes

---

[1504] Isabelle Barbéris, *op. cit.*, p. 37.
[1505] Josette Féral, *op. cit.*, p. 132-138.
[1506] « Ainsi, la définition minimale de la performance par Richard Schechner consiste à distinguer *being* (l'existence d'un corps ou d'une chose elle-même) et *doing* (l'activité de cette chose et de ce corps qui existent), de la *performance* qui est *showing doing* (ce qui fait que cette activité est soulignée, organisée, vue, privilégiée), tandis que l'étude des arts de la performance, des *Performing Arts*, est d'expliquer cette activité particulière (*explaining showing doing*) » (Richard Schechner, *op. cit.,* introduction de Christian Biet, p. 8).
[1507] Yannick Butel, *op. cit.*, p. 60.
[1508] *Id.*

françaises » et les metteurs en scène français auraient « peur de l'acteur gymnaste se laissant tenter par le geste facile, ayant un corps trop maîtrisé qui ne laisse place ni à la surprise ni à la vulnérabilité[1509] ». Une ligne de tension partage les deux côtés de l'Atlantique : celle de savoir si la présence est du côté de la maîtrise ou, au contraire, de celui du lâcher-prise. En d'autres termes, même si la présence désigne ce qui est ressenti par le spectateur (ce qui explique que certains auteurs, dont Yannick Butel parlent d'« effet de présence »), celle-ci est-elle active – de l'ordre d'une action menée par un.e comédien.ne, dont il est à l'origine – ou bien passive – de l'ordre d'une réaction subie par l'acteur, qui lui échappe à lui-même ? La réponse charrie avec elle toute une vision de l'art du théâtre en général et de celui de l'acteur en particulier.

Pour Yannick Butel la présence peut naître de la maîtrise des outils théâtraux. Pour lui, « il y a une […] façon de travailler la vitesse, le ralenti, la suspension qui aboutit également à l'effet de Présence, à cette violence de la sensation ». Il prend comme exemple *Holocauste* de Claude Régy « dont le geste théâtral privilégie le développement, l'allongement, l'amplification, la dilatation, l'étirement de la vitesse du temps, de la lumière, du geste, de la parole, du souffle des mots[1510] » et le travail de Jean-François Peyret où il décèle « un bégaiement qui s'applique à la parole, au geste, au mouvement, à la musique, à l'image de l'acteur et à la vidéo et qui conduit la scène à être un espace de bégaiement, à inventer un théâtre dont l'Etreté serait le bégaiement[1511] ». La présence semble alors pouvoir s'acquérir. La direction d'un.e metteur.e en scène, tout comme les *trainings*, ces exercices physiques que certain.e.s d'entre eux et elles proposent à leurs comédien.ne.s, pourraient ainsi donner de la présence à un acteur ou une actrice. Le fait que certain.e.s considèrent que la présence est le résultat d'un travail des outils théâtraux quand d'autres pensent qu'il émane du comédien ou de la comédienne, presque malgré lui ou elle, ne fait que refléter la vision du théâtre des énonciateurs de tels propos. Le grand apport de l'étude menée par Josette Féral est bien de montrer que définir la présence revient à formuler, en creux, sinon une vision du théâtre, du moins une recherche théâtrale particulière. De manière certes schématique, un.e metteur.e en scène pour qui la présence est du côté de la maîtrise situe sa recherche théâtrale du côté de la netteté, de la précision et de l'exactitude alors qu'un metteur en scène pour qui la présence est davantage du côté du lâcher-prise, s'attache au flou, à l'imprévisible, au surprenant. À cet égard, les *trainings* peuvent être appréhendés dans deux sens différents. Ils peuvent être des « entrainements » qui permettent aux acteurs et actrices de mieux connaître leurs corps et ses potentialités pour pouvoir être à l'aise sur le plateau, mais ils peuvent aussi être des « échauffements » au cours desquels l'acteur se fatigue voire s'épuise, perd ses repères et se retrouve dans un état de vulnérabilité proche de celui des comédien.ne.s en situation de handicap

[1509] Josette Féral, *op. cit.*, p. 132.
[1510] Yannick Butel, *op. cit.*, p. 89.
[1511] *Id.*

mental, d'autant plus à l'écoute à ce qui se passe autour d'eux que la compréhension de cet environnement leur échappe en partie.

Cette ambivalence du *training* est particulièrement sensible dans le parcours théâtral de Pippo Delbono. Dans *Le Corps de l'acteur : Ou la nécessité de trouver un autre langage, six entretiens romains avec Hervé Pons,* Pippo Delbono présente Bobó[1512] comme celui qui a permis à son travail artistique de prendre un tournant radical[1513], en ce qu'il apporte des réponses à une quête entamée en 1993, avec *Henri V*. Lors de ce spectacle comprenant un chœur muet entièrement composé de stagiaires recrutés dans les lieux de représentation, Pippo Delbono, qui vient de découvrir sa séropositivité, est physiquement affaibli. Cet affaiblissement de ses capacités physiques et ce travail mené avec des acteurs non professionnels pousse Pippo Delbono à s'interroger sur ce qu'il appelle « une autre "méthode" d'être en scène » et « la rencontre avec Bobó est comme la finalité de ce processus[1514] ». Autrement dit, si c'est lors de l'expérience d'*Henri V* que Pippo Delbono prend conscience des limites du *training*[1515], il faudra attendre la rencontre avec Bobó pour qu'il commence à entrevoir véritablement une solution. Lors de la création d'*Henri V,* Pippo Delbono s'est retrouvé face à des gens qui, tout comme lui à cette époque, ne maîtrisaient pas parfaitement leurs corps et avec lesquels il était impossible de mener le travail rigoureux du *training* tel qu'il l'effectuait avec les comédien.ne.s de sa compagnie. Contraint et forcé de travailler autrement qu'il n'en avait l'habitude depuis son passage à l'*Odin Teatret*, Pippo Delbono se rend compte que cela est possible. Fort de cette constatation, il se rend à l'hôpital psychiatrique d'Aversa où il laisse rapidement Pepe Robledo s'occuper du *training* avec les acteurs professionnels pour se tourner vers les trois malades qui observaient le stage. Il lui « était impossible de remonter sur un plateau et de [s]e remettre à travailler normalement, avec des acteurs et des danseurs, comme s'il ne s'était rien passé[1516]. » Pippo Delbono « avai[t] besoin de trouver autre chose : Bobó était là[1517] ».

> Voir Bobó, son petit corps et toute cette poésie qui en émanait m'a bouleversé […] j'ai vu dans ce petit corps, avec ces genoux fragiles, une beauté inédite, d'une force intense, qui s'est imposée à mon travail[1518].

Les termes employés par Pippo Delbono pour parler de sa rencontre avec Bobó sont loin d'être neutres. Pippo Delbono perçoit chez Bobó une fragilité qui est poésie à l'état pur. Comme le formule Sylvie Paligot-Grimal, « à travers ce

---

[1512] Son comédien microcéphale sourd-muet.
[1513] Pippo Delbono, *Le Corps de l'acteur : Ou la nécessité de trouver un autre langage, six entretiens romains avec Hervé Pons*, Arles, Actes Sud, 2004 : « j'ai trouvé grâce à Bobó ce que je cherchais depuis longtemps dans mon travail », p. 49.
[1514] *Ibid.*, p. 48.
[1515] « Travailler avec ces individus différents m'a amené à concevoir autrement le training. » (*Id.*).
[1516] Pippo Delbono, *Mon théâtre*, Arles, Actes Sud, 2004, p. 118.
[1517] *Ibid.*, p. 119.
[1518] Pippo Delbono, *Le Corps de l'acteur…*, *op. cit.*, p. 48.

petit homme, Pippo Delbono accède à une autre image du corps, une autre projection dans les corps. Corps imparfaits qui parlent pour eux-mêmes[1519] ». À la suite de cette rencontre, Pippo Delbono n'abandonne pas le *training* mais le fait évoluer dans un sens moins technique. « [S]on théâtre se conçoit toujours sur les mêmes bases, mais travailler avec quelqu'un comme Bobó remet forcément tout en cause[1520] ». Il passe d'un *training* que nous avons appelé « entrainement » à un *training* que nous avons appelé « échauffement ». Il ne s'agit plus de reproduire des mouvements mais d'éprouver les sensations et les émotions liées à ces mouvements. Grâce à Bobó, Pippo Delbono renoue en partie avec la liberté, le laisser-aller et la spontanéité qui caractérisaient les recherches de son début de carrière, avant que celles-ci ne se soient rigidifiées dans une méthode[1521].

Bernardo Montet et Jérôme Bel, chorégraphes ayant travaillé respectivement avec l'Atelier Catalyse et le Theater HORA, considèrent eux-aussi que le handicap mental de ces comédien.ne.s influence ce que l'on pourrait appeler leur mode d'être au monde :

> Le fait de ne pas pouvoir projeter fait qu'ils sont dans le présent et cela donne une densité, un engagement sur le plateau[1522].

> Le théâtre est une chose complexe c'est-à-dire je suis sur une table et je fais croire que je suis sur un char et que je m'envole vers… c'est ça le théâtre. C'est de faire croire à quelque chose. Et bien ça […] c'est très compliqué cognitivement en fait. Et eux, […] leur altération fait qu'ils n'arrivent pas à avoir cette complexité-là. […] Et c'est ça évidemment qui était la réponse à ma question à moi, face à leur théâtre, c'est-à-dire que je voyais une pure présence[1523].

La façon dont Bernardo Montet et Jérôme Bel analysent la présence en scène des comédien.ne.s en situation de handicap mental qu'ils connaissent n'est pas sans rappeler les propos que tient le neurologue Olivier Sacks à propos de son patient Jimmie G. lorsqu'il le voit hors consultation, en train de prier à la chapelle :

> Je fus impressionné et profondément ému, car je vis alors chez cet homme une intensité et une stabilité de concentration et d'attention que je n'avais encore jamais remarquées et dont je ne le croyais pas capable. Je l'observai : il était agenouillé, en train de communier : je ne pouvais douter un instant de la plénitude et de la totalité de la communion, du parfait accord entre son esprit et celui de la messe. Il participait à la

---

[1519] Sylvie Paligot-Grimal, *Pippo Delbono les figures de l'« entre-deux »,* mémoire de Master 1 en Études théâtrales sous la direction de Myriam Tanant Université Paris III, 2007, p. 34.
[1520] Pippo Delbono, *Le corps de l'acteur…, op. cit.*, p. 37.
[1521] « Après mon 1er spectacle, *Il Tempo degli assassini*, j'en ai fait beaucoup d'autres, j'ai acquis au fil de ces pièces une grande technicité, une maîtrise de plateau, j'ai élaboré une direction d'acteur… et un jour, à l'occasion d'un stage en hôpital psychiatrique, j'ai rencontré Bobo, et là, j'ai tout envoyé balader ! » (*Ibid.*).
[1522] Bernardo Montet, propos recueillis par Nathalie Yokel et publié dans le numéro de novembre 2012 du journal La Terrasse.
[1523] Jérôme Bel, rencontre du 13 décembre 2013, *op. cit.*

> sainte communion avec une intensité plénière et sereine, dans un état de concentration et d'attention totales. À ce moment-là, le phénomène d'oubli, le syndrome de Korsakov disparaissait et n'était plus même concevable, car, cessant d'être à la merci d'un mécanisme défaillant ou défectueux, celui de phrases ou de souvenirs dépourvus de signification, il se trouvait absorbé dans un acte engageant tout son être, qui portait du sens et de l'émotion en une unité et une continuité organique unité et continuité si consistante qu'elles ne laissaient place à aucune fissure[1524].

D'après Bernardo Montet, les comédien.ne.s de Catalyse ne peuvent pas envisager le futur et donc anticiper leurs mouvements. D'après Jérôme Bel, les comédien.ne.s du Theater HORA ne saisissent pas cognitivement ce que signifie devoir faire croire quelque chose à quelqu'un, principe constitutif de l'illusion. Ils et elles restent donc concentré.e.s sur l'action en train d'être réalisée. D'après Oliver Sacks, Jimmie G. se plonge d'autant plus pleinement dans les moments de communion qu'il y trouve un sens profond – contrairement aux autres moments de sa vie d'amnésique. Sur scène ou à l'église, les comédien.ne.s de Catalyse, celles et ceux du Theater HORA et Jimmie G. accordent une attention totale à ce qu'ils font au moment où ils le font, manifestement liée au fait qu'ils et elles n'arrivent pas à se représenter (dans) un autre espace-temps que le leur. Cet état de concentration, également recherché dans les pratiques méditatives, les rend à la fois terriblement présent.e.s et étrangement absents. Présent.e.s à ce qu'ils et elles font, ils et elles sont pour ainsi dire absent.e.s à nous, spectateurs et spectatrices. Peut-être est-ce cette tension entre présence et absence qui est à l'origine de ce que l'on appelle « l'effet de présence », qui semble alors proche de l'« aura », dont Walter Benjamin fait de la non-reproductibilité le critère essentiel[1525]. Dans *Sur un théâtre de marionnettes,* Kleist raconte ainsi l'histoire d'un jeune homme qui perd progressivement son aura :

> Je me baignais […], il y a environ trois ans de cela, en compagnie d'un jeune homme dont la silhouette rayonnait alors à l'époque d'une grâce merveilleuse. […] Il s'avérait que nous avions vu peu de temps auparavant à Paris cet éphèbe qui se retire une épine du pied ; le moulage de la statue est connu et est exposé dans la plupart des collections allemandes. Un regard jeté dans le grand miroir au moment où il posait son pied sur un tabouret pour l'essuyer le lui rappela ; il sourit et me dit quelle découverte il venait de faire. À vrai dire, j'avais au même instant fait le même rapprochement, pourtant, était-ce pour mettre à l'épreuve l'assurance de la grâce qui l'habitait, était-ce pour corriger un peu sa vanité d'un geste salutaire : je me mis à rire et répondis qu'il devait avoir des visions ! Il rougit et leva le pied une deuxième fois pour me le montrer ; cependant, comme on pouvait facilement le prévoir, la tentative échoua. Déconcerté, il leva le pied une troisième, fois et une quatrième, il le leva encore dix fois : en vain ! Il était incapable de reproduire le même mouvement, que dis-je ? Les mouvements qu'il exécutait avaient en eux quelque chose de si comiques que je devais retenir mes rires avec beaucoup de peine. À compter de ce jour, pour ainsi dire de ce moment, un changement incompréhensible s'opéra chez ce jeune homme. Il commença à se tenir des journées entières devant le miroir et ses charmes le quittèrent inéluctablement, l'un après l'autre. Une puissance invisible et inexplicable semblait, tel un filet de fer, entraver le libre jeu

[1524] Oliver Sacks, *L'Homme qui prenait sa femme pour un chapeau, op. cit.*, p. 58.
[1525] Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique,* Paris, Denoëll, Gonthier, 1983.

> de ses gestes et lorsqu'une année se fut écoulée, on ne décela plus en lui aucune trace de cette grâce qui avait ravi autrefois les yeux son entourage[1526].

Autrefois uniquement concentré sur l'action qu'il faisait (ôter une épine de son pied), le jeune homme se préoccupe toujours davantage de l'effet de ses gestes sur les autres, qu'il cherche alors à reproduire pour leur plaire et pour flatter son amour propre. Jadis centré sur lui, il se décentre progressivement vers les autres, mettant ainsi à mal la tension constitutive de l'aura. Contrairement aux marionnettes, il se met à faire des manières[1527]. Il perd l'innocence[1528] au profit d'une virtuosité qu'il n'arrive pourtant pas à atteindre.

Lorsqu'elle parle de la présence en scène des comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse, Madeleine Louarn la situe du côté de la fragilité plutôt que de la performance :

> Leur présence, leurs corps opaques portant traces des blessures, témoignent de la réactivation incessante de leurs propres limites. Chaque pas, chaque mot, chaque geste est marqué du sceau de la non-évidence. De même, la conscience incertaine donne une perception du temps très instinctive et concrète qui est un atout remarquable pour un acteur. L'imperfection même du jeu, l'aspect râpeux de leur présence, l'incertitude de la faible mémoire, restitue le danger, le risque qu'un acteur prend lorsqu'il s'expose au public. Il permet de donner à voir un théâtre où la question du temps, de ce temps unique qu'est l'événement de la représentation, se perçoit dans sa pleine dimension[1529].

En associant la présence aux « limites », à « l'imperfection », « la non-évidence », à « la conscience incertaine » et à l'« incertitude » même, Madeleine Louarn ne la situe clairement pas du côté d'une technique acquise aux prix de nombreux efforts, mais de celui d'une fragilité innée. À cause de leur handicap, les comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse contrôlent mal leur corps, se repèrent mal dans l'espace et dans le temps. Cette vulnérabilité qui entoure « chaque pas, chaque mot, chaque geste » est considérée comme « un atout remarquable pour un acteur » par Madeleine Louarn, dans la mesure où elle permet justement d'échapper à la reproductibilité. La déficience qui peut les desservir dans la vie sociale peut les servir sur un plateau de théâtre, précisément en ce qu'elle renforce leur présence théâtrale.

[1526] Heinrich Von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes* suivi de *Sur l'élaboration progressive des idées par la parole,* traduit de l'allemand par Brice Germain, Paris, Éd. Sillage, 2012, p. 17-19.

[1527] Dans le récit de Kleist, son interlocuteur lui explique en effet que, par rapport à un danseur ou à une danseuse, une marionnette a « en premier lieu un avantage négatif, […] à savoir que jamais elle ne ferait de manières. Car l'affectation apparaît, comme vous le savez, quand l'âme (*vis motrix*) se situe dans un autre point que le centre de gravité du mouvement. » (*ibid.,* p. 14).

[1528] C'est d'ailleurs ce que dit Kleist lui-même : « un jeune homme de ma connaissance, avait, par une simple remarque, sous mes yeux pourrait-on dire, perdu son innocence et par la suite n'en retrouva plus jamais le paradis, malgré tous les efforts possibles et imaginables » (*ibid.,* p. 17).

[1529] Madeleine Louarn, dossier de présentation des *Oiseaux*, p. 13.

Dans la quatrième partie de *L'Empereur c'est moi*, intitulé « Le théâtre et la trangression », Hugo Horiot fait lui aussi de la présence la qualité première d'un.e comédien.ne et ébauche une comparaison avec les marionnettes :

> Imaginez sur scène un comédien et une marionnette, c'est la marionnette qui l'emportera toujours. Si un chat traverse le plateau, l'attention du monde entier sera rivée sur lui. Les acteurs n'ont plus qu'à aller se rhabiller. Pourquoi ? Parce que le chat ni la marionnette n'ont besoin de jouer. Le comédien est fragile. Comme les hommes, il doit jouer s'il veut exister. Il n'a pas d'autre choix. Et pourtant, ne rêve-t-il pas d'arriver au degré de présence, de tension et de grâce que le chat atteint sans le moindre effort[1530] ?

Les propos de Madeleine Louarn comme ceux d'Hugo Horiot confirment une hypothèse que nous avons déjà soulevée lors des analyses de spectacles développés dans les chapitres précédents et sur laquelle nous aimerions revenir à présent : au-delà d'une définition « en plein », le concept de présence intéresse certain.e.s metteur.e.s en scène par sa définition « en creux » : le fait qu'il brouille l'illusion mimétique à la source de toute représentation théâtrale, dans l'acception pour ainsi dire classique du terme. La présence en scène de comédien.ne.s en situation de handicap mental peut ainsi être rapprochée de celles des enfants.

> […] le recours scénique à l'enfant devient aussi un procédé récurrent. […] Tchekhov mettait en garde contre la présence sur le plateau « d'un chien et d'un enfant » parce que, disait-il, aucun acteur ne peut résister à l'attirance « naturelle » qu'ils exercent sur le public. Eux, ils échappent au jeu, à la fiction et apportent cette pincée de vérité étrangère à tout comédien, frappé du soupçon qui accompagne sa prestation.[1531].

À la suite de Georges Banu qui parle de « l'alliage impur de l'être-enfant et des obligations de l'acte scénique », nous pourrions parler – dans une formule quelque peu provocatrice – de l'alliage impur de l'être-handicapé et des obligations de l'acte scénique. Selon Josette Féral, pour qu'il y ait représentation, il faut qu'il y ait une série de clivages : « espace quotidien-espace de la représentation, réel-fiction, symbolique-pulsionnel[1532] ». En ce qu'ils et elles semblent nécessairement remettre en cause ces conditions d'émergence de la représentation théâtrale, la présence en scène de comédien.ne.s en situation de handicap mental peut être considérée comme un des moyens employés par les praticien.ne.s de la scène contemporaine pour bouleverser des formes (et des modalités) de représentation devenues traditionnelles.

> Le premier clivage qu'effectue le regard du spectateur sépare l'action ou le sujet observé de l'espace quotidien qui l'entoure. Il isole ainsi l'action de son environnement et, ce faisant, l'intègre dans un espace autre où peut surgir la représentation. Nous savons que,

[1530] Hugo Horiot, *op. cit.,* p. 140.
[1531] Georges Banu, *Miniatures théoriques : repères pour un paysage de la scène moderne*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 62-63.
[1532] Josette Féral, *op. cit.*, p. 106.

> sans cette rupture dans l'espace, l'action (alors indissociable du réel) ne pourrait laisser place à la fiction[1533].

Notre recherche d'une définition du terme de « présence », nous a amenée à conclure qu'il s'agissait avant tout et pour tous, mais plus particulièrement pour les metteur.e.s en scène et chorégraphes travaillant avec des comédien.ne.s en situation de handicap mental – d'un rapport particulier au temps et à l'espace. Il y a présence (ou effet de présence) quand ce rapport est autre que celui que les spectateurs, dans leur majorité, expérimentent dans leur vie quotidienne. Vanter la présence d'un.e comédien.ne revenait à louer sa capacité à ne pas pouvoir se projeter, à être incapable de faire croire quelque chose au public mais de le croire lui-même dans l'instant où il le fait, autrement dit à être totalement dans le *hic et nunc* de la représentation théâtrale. La présence ne semblait alors que renforcer la représentation théâtrale.

> Le second clivage a lieu au cœur même de l'espace de représentation et oppose de nouveau réalité et fiction mais à un autre niveau, celui de l'illusion. En effet, chaque événement en représentation est inscrit à la fois dans la réalité (par la matérialité des corps ou celle des objets toujours présente, par celle aussi de l'action en train de se dérouler) et dans la fiction (les actions et les événements simulés renvoient sinon à une fiction du moins à une illusion)[1534].

Ce second clivage repose sur un équilibre précaire et certain.e.s metteur.e.s en scène s'amusent à le perturber, en se servant de moyens qu'ils regroupent sous le concept de présence. Dans le cas de comédien.ne.s en situation de handicap la matérialité de leurs corps est forte (en ce que certains portent des marques de leur déficience), l'action en train de se dérouler est parfois tellement intense (de par l'effort de concentration que demande le fait de se souvenir d'un texte pour certains ou de se déplacer au bon endroit sur le plateau pour d'autres) que le caractère fictif de ce qui est présenté s'estompe quelque peu. Dès lors, le premier clivage évoqué se trouve remis en cause, par une sorte d'effet collatéral : tout se passe comme si ces comédien.ne.s apportaient avec eux leur espace quotidien sur un plateau normalement dédié à la représentation, comme s'ils étaient indissociables d'un autre espace. Grâce au clivage entre réalité et fiction « le spectateur perçoit que l'événement dont il est le témoin appartient à un espace autre que celui du quotidien[1535] ». Dans le cas précis du jeu des comédien.ne.s en situation de handicap mental, le support de cet événement (les corps) ainsi que les moyens mis en œuvre pour que cet évènement advienne (concentration intense et bien réelle) sont tels que la frontière avec l'espace du quotidien devient floue. Il n'est alors pas si évident que « les signes dans cet espace prennent un sens différent, puisqu'ils appartiennent à cette structure secondaire qu'est la fiction en train de se construire[1536] ».

[1533] *Ibid.*, p. 103.
[1534] *Ibid.*, p. 104.
[1535] *Ibid.,* p. 103.
[1536] *Ibid.*, p. 103-104.

À ces deux premiers clivages s'en ajoute un troisième qui « concerne plus particulièrement l'acteur » et les « forces contraires toujours présentes dans le jeu théâtral : celles qui font se confronter l'ordre et le désordre, l'instinctif et le symbolique ». « Celui-ci touche à la mise en lumière de l'équilibre fragile que ce dernier doit établir en lui entre les forces du pulsionnel et celles du symbolique[1537] ». Cet équilibre serait d'autant plus fragile chez des comédien.ne.s en situation de handicap mental, chez qui le pulsionnel serait difficilement contrôlable. Ils maîtriseraient mal leurs émotions (à cause de leur pathologie elle-même ou de la prise de certains médicaments qui lui est associée) et pourraient facilement se laisser emporter plus que nécessaire dans la situation créée sur le plateau. Une fois de plus, le « dosage harmonieux » serait difficile à trouver et la réalité de la déficience menacerait toujours de venir troubler l'ordre de la fiction théâtrale. Tout comme les enfants, les comédien.ne.s en situation de handicap mental serait dans un « équilibre imparfait […] qui séduit [1538] », tout particulièrement, sans doute, en contexte post moderne[1539].

3.5.3. Pour une revalorisation de la pratique théâtrale des comédien.ne.s en situation de handicap mental et des comédien.ne.s amateur

Notons que, lorsqu'elle définit les conditions nécessaires à l'émergence d'une représentation théâtrale, Josette Féral place sa réflexion dans le champ du théâtre professionnel. Or, les trois clivages qu'elle mentionne sont rarement parfaitement nets dans le théâtre amateur. Celui entre espace quotidien et espace de la représentation est brouillé par le fait que les spectacles de théâtre amateur ont souvent lieu dans des salles qui ne sont pas exclusivement destinées à recevoir des productions théâtrales. Celui entre réel et fiction est rendu flou par le fait que les comédien.ne.s amateur assument rarement des rôles de pure composition tandis que l'équilibre entre symbolique et pulsionnel est souvent plus difficile à trouver pour un.e comédien.ne amateur qui maîtrise moins bien

[1537] *Ibid.*, p. 105.
[1538] Georges Banu, *op. cit.*, p. 64.
[1539] « À la danse correspond expressément ce qui vaut pour le théâtre postdramatique en général : elle ne formule pas un sens mais articule une *énergie* ; elle ne représente pas d'illustrations mais un agir. […] Sa "propriété propre" est *terra incognita* – soit que dans la cruauté rituelle on rechercha les extrêmes du supportable, soit que du corps même le côté inquiétant et étranger soit remonté à la surface (à fleur de peau) : gesticulation impulsive, turbulence et tumulte, tics hystériques, dislocation autistique de la forme, perte d'équilibre, chute et déformation. Tout comme la nouvelle danse privilégie la discontinuité, les différents membres (*articuli*) du corps l'emportent sur la forme et la totalité corporelle. L'abandon du corps « idéal » dans les démarches de William Forsythe, Meg Stuart ou Wim Vandekeybus saute aux yeux. […] Des postures nouvelles qui n'excluent ni les chutes, les dégringolades, des gestes comme les haussements d'épaules, l'introduction du langage et de la voix, une intensité nouvelle dans les attouchements entre les corps » (Hans-Thies Lehmann, *op. cit.,* p. 264-265).

son jeu qu'un.e comédien.ne professionnel.le. Pour être pensée, la pratique théâtrale des comédien.ne.s professionnel.le.s en situation de handicap mental ne gagnerait-elle pas à être rapprochée de la pratique amateur ? Non pas dans un sens péjoratif pour sous-entendre que leurs productions théâtrales seraient de mauvaise qualité mais réellement en termes d'implications esthétiques. De la même manière que « faire du théâtre en amateur, ce n'est […] pas faire le même théâtre que le professionnel, gratuitement et plus gauchement[1540] », faire du théâtre avec des comédien.ne.s en situation de handicap mental, ce n'est pas faire le même théâtre qu'avec des comédien.ne.s dits « valides » plus gauchement et maladroitement. Ces deux types de pratiques ne sont « ni en-dessous ni au-dessus de la profession[1541] : [elles sont] ailleurs[1542] ». Elles peuvent être rapprochées en ce qu'elles entrent en contraste avec un certain type de théâtre mais elles ont également leurs spécificités. Lorsqu'elle a commencé à étudier la pratique théâtrale amateur, Marie-Madeleine Mervant-Roux s'est rendu compte que celle-ci était presque exclusivement appréhendée selon la dichotomie « théâtre amateur/théâtre professionnel ». Lors d'un entretien, Thierry Seguin, l'administrateur du Théâtre de l'Entresort, a évoqué les difficultés qu'il a eues à faire programmer les spectacles de l'Atelier Catalyse au moment de la professionnalisation de l'activité, et a spontanément mentionné le clivage entre amateurs et professionnels :

> Dans les premiers temps, c'est pas simple de faire admettre un acteur handicapé sur scène. Et d'ailleurs, je me rappelle à l'époque, il y a quinze ans ou vingt ans, les débats c'était […] : qu'est-ce qu'on fait ? […] Comment on les présente ? Parce que c'est pas des acteurs professionnels... Et à l'époque, je crois que le théâtre public français, il avait besoin d'affirmer que les lieux de théâtre financés par l'État, c'était des lieux professionnels. Parce qu'il y avait une sorte de rivalité très forte qui existait entre les pratiques amateurs et les pratiques professionnelles. Donc nous on arrivait dans un entre-deux, on était pris dans ce débat qui était très fort à l'époque […] Moi je me rappelle avoir travaillé au TNB et avoir souvent eu à dialoguer de ça et dire « ouais, ouais, mais attendez, pourquoi est-ce que la compagnie qui fait du théâtre amateur, elle a pas le droit d'être programmée ? » Donc, il y avait des questions sur les hiérarchies esthétiques, et nous on arrivait dans ce conflit-là. Ça a été le premier débat. C'est-à-dire que les premières équipes, […] qui nous ont programmés se sont posé cette question-là puis se sont dit « bon, de toute façon, on n'arrivera pas à la trancher alors nous on dit […] qu'on les accueille parce que c'est bien, c'est tout, parce que esthétiquement c'est bien et c'est cette esthétique qu'on veut défendre »[1543].

Lorsque j'ai consulté les (rares) articles critiques consacrés à des spectacles joués par des comédien.ne.s en situation de handicap mental, je me suis apercçue que leurs auteurs ne pouvaient s'empêcher de les comparer plus ou moins

[1540] Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *op. cit.*, p. 15.
[1541] Nous entendons ici « la profession » comme la pratique théâtrale des comédiens professionnels valides.
[1542] Gaëlle Mandrillon, citant Armand Dreyfus dans « Le spectacle de Chédigny, ou la constitution d'un micro-monde de l'art », dans Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *op. cit.*, p. 149.
[1543] Thierry Seguin, entretien du 6 décembre 2013, *op. cit.* La restranscription de l'intégralité de cet entretien est disponible en annexe.

explicitement à des spectacles montés par des comédien.ne.s valides. En les étudiant de cette façon, ces articles nous paraissent négliger l'esthétique propre à ces spectacles. Nous aussi aimerions sortir de cette dichotomie et trouver une « unité conceptuelle[1544] » de la pratique théâtrale des personnes en situation de handicap mental, « revaloriser son statut[1545] ».

Les comédien.ne.s professionnel.le.s en situation de handicap mental semblent tout d'abord avoir la même fonction – voire mission – que celle que Copeau et Vitez attribuent aux comédien.ne.s amateurs, dont Maryline Romain et Jean-Louis Wilhelm développent la pensée dans le chapitre intitulé « L'amateurisme comme référence critique de "professionnalisme"[1546] ». Pour Copeau, « la tâche la plus utile et la plus immédiate que puissent accomplir les théâtres, c'est de travailler au *rafraîchissement* de la scène en y appelant les non-professionnels. Qu'on nous traitre d'amateurs, cela n'a pas d'importance. […] Il n'y a pas de nom plus beau[1547] ». En ce qu'elle n'est pas soumise aux mêmes impératifs de rentabilité que la pratique professionnelle, la pratique amateur peut davantage être synonyme d'une profonde recherche théâtrale, pouvant se développer dans le temps. L'expérience des Copiaux en Bourgogne en 1924-1925 en est l'exemple emblématique. La pratique théâtrale des comédien.ne.s en situation de handicap mental implique elle aussi un autre rapport au temps. Alors que le temps de répétition avec des comédien.ne.s professionnel.le.s valides se compte généralement – sauf exception – en mois, semaines, voire jours, Madeleine Louarn travaille en moyenne un an avec les comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse avant de monter un spectacle. Pour elle, « l'une des difficultés du handicap c'est le temps » et pour travailler avec des troupes de comédien.ne.s en situation de handicap mental en France où « le metteur en scène est décisif, […] il faut trouver des metteurs en scène qui ont le temps[1548] ». Cette différence de temporalité rend les collaborations difficiles entre les comédien.ne.s en situation de handicap de l'Atelier Catalyse et les comédien.ne.s dit.e.s valides de la Compagnie de l'Entresort. À propos du *Jeu du Songe*, qui rassemblait les deux troupes, l'administrateur Thierry Seguin se rappelle ne pas s'être « donné assez le temps de ce laboratoire-là ». Il rêve de « s'adresse[r] aux pouvoirs publics, à des producteurs » pour leur soumettre un projet de spectacle « mixte » et leur proposer de « crée[r] une sorte d'académie autour de ça » et de « recrute[r] des

[1544] Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *op. cit.*, p. 8.
[1545] Gaëlle Mandrillon, à propos du travail mené par le sociologue interactionniste Robert A. Stebbins, parle d'une « nouvelle analyse de l'amateur [qui] est une invitation à revaloriser son statut », dans Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *op. cit.*, p. 148.
[1546] *Ibid.*, p. 235-282. Leurs articles sont respectivement intitulés « Léon Chancerel le passeur du Vieux-Colombier » (p. 245-254) et « Le travail de l'en-dehors et le bruit des tubes Antoine Vitez "dilettante" » (p. 261-270).
[1547] Jacques Copeau, « L'esprit des petits théâtres », dans Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault, n°4, Paris, Julliard, 1er trimestre 1954, p. 14. Cité par Maryline Romain dans « Léon Chancerel, passeur du Vieux-Colombier » dans Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *op. cit.*, p. 246.
[1548] Madeleine Louarn, entretien du 05 décembre 2013, *op. cit.*

gens à Contrat Durée Déterminée d'un an[1549] » pour remédier au problème du manque de disponibilité des comédien.ne.s valides, qui sont toujours engagé.e.s sur plusieurs projets à la fois. Les conditions particulières de répétition qu'impose le handicap des comédien.ne.s professionnel.le.s d'une troupe comme Catalyse ont pour ainsi dire la même fonction que le caractère non lucratif de la pratique théâtrale amateur, en ce qu'elles permettent d'« échappe[r] à l'exploitation quotidienne et aux lois de la rentabilité » et seraient, par là même, « en mesure de *régénérer* le théâtre[1550] ».

Si Copeau rejette surtout l'idée de rentabilité de la production attachée à la pratique professionnelle, Vitez attaque la maîtrise parfaite, l'excellence artistique exacerbée et revendiquée par les professionnel.le.s de la profession, pour reprendre l'expression de Jean-Luc Godard. Vitez ressent « une certaine exaspération par rapport à la compétence qui prétend tout régler, et évidemment par rapport aux professionnels de la compétence[1551] », dans la mesure où elle conduit bien souvent les pratiques théâtrales à être coupées de la vie sociale et de ses préoccupations. Chaque théâtre devrait être doté d'une école, non pas en tant que lieu d'acquisition de compétences mais en tant que sas entre le théâtre et la société, la vie, en tant que « vigie d'alerte empêchant de faire du théâtre à discrétion, entre soi, c'est-à-dire "sans savoir de quelle étoffe est faite la vie des gens, à côté de nous"[1552] ». Les comédien.ne.s amateur en choisissant de faire du théâtre une activité de loisir, ne cherchent pas à acquérir un niveau de compétence comparable à celui des comédien.ne.s professionnel.lle.s. Les comédien.ne.s professionnel.le.s en situation de handicap mental, de par leur déficience, acquièrent une compétence qui n'est pas du même ordre que celle des comédien.ne.s professionnel.le.s valides. Puisqu'ils et elles ne se définissent pas uniquement par leur statut de comédien.ne, il est impossible de faire abstraction de la position sociale des comédien.ne.s amateur ou en situation de handicap lorsqu'ils ou elles jouent. Celle-ci est inscrite dans leur façon même de jouer. Ils inscrivent alors la vie dans l'art, et revitalise le théâtre selon le vœu de Vitez.

Marie-Madeleine Mervant-Roux note que « le monde de l'art s'étant parallèlement laissé gagner, comme l'ensemble de la société, par les valeurs du professionnalisme – dont on sait qu'elles ne coïncident pas avec les valeurs artistiques –, la notion de "théâtre amateur" [est] dévoyée[1553] ». Il en est de même pour celle de « théâtre handicap ». Madeleine Louarn m'a ainsi confié que « comme le théâtre avec des handicapés est forcément discrédité, de fait on a plus

[1549] Thierry Seguin, entretien du 06 décembre 2013, *op. cit.*
[1550] Maryline Romain, *op. cit.*, p. 246.
[1551] Antoine Vitez, entretien avec Jean Lebrun, France-Culture, Culture Matin, 21 mars 1990, cité par dans Jean-Louis Wilhelm dans « Le travail de l'en-dehors et le bruit des tubes, Antoine Vitez "dilettante" », dans Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *op. cit.*, p. 262.
[1552] *Ibid.*, p. 263.
[1553] Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *op. cit.*, Introduction, p. 12.

de légitimité si on a un spectacle avec des acteurs normaux qui est reconnu[1554] ». Dans le milieu élitiste du théâtre contemporain, il est souvent mal vu de faire du « théâtre social[1555] ». Pierre Voltz note ainsi la distinction, au sein du discours sur l'art entre « deux catégories de théâtre : un "théâtre d'art", que la pureté et l'exigence de la démarche personnelle du créateur permettraient de considérer comme le "théâtre proprement dit", artistique par principe, et un théâtre baptisé "social", qui serait le lieu de toutes les facilités puisqu'il se préoccupe d'autre chose que de l'art[1556] ». Dire qu'ils font du théâtre non pas avec des personnes en difficulté sociale (ou du moins avec des personnes dont le statut social n'est pas d'être comédien) mais avec des personnes ayant une forte présence, est un moyen pour les metteurs en scène de légitimer leur travail sur le plan esthétique. La « présence » serait alors si difficile à définir dans la mesure où elle apparaît comme une tentative de circonscrire dans un vocabulaire esthétique ou esthétisant ce qui relève du monde social. La présence serait un mot qui tente de « réconcilier, dans la pratique et, par là, dans l'opinion, le "social" et "l'artistique"[1557] », selon le vœu de Pierre Voltz.

Dans l'article qu'il publie dans l'ouvrage de Marie-Madeleine Mervant Roux sur le théâtre amateur[1558], Olivier Neveux emploie des formulations que l'on retrouve – ou que l'on pourrait retrouver – dans la bouche ou sous la plume de nombreux artistes de la scène contemporaine française lorsqu'ils évoquent la présence : « Faiblesse de l'interprétation *versus* authenticité dans le jeu. […] La maladresse *révèle* ce que l'assurance seule ne pourrait faire entendre. Le jeu est ici comme à découvert, et ses imperfections sont autant de preuves (involontaires) de la distance qu'il entretient avec le monde et l'enracinement de ces acteurs dans le réel[1559] ». L'authenticité du jeu fait directement écho à ce que Bernardo Montet qualifiait d'« engagement sur le plateau[1560] » de la part des comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse tandis que le terme d'imperfection est employé par Madeleine Louarn qui évoque « l'imperfection même du jeu, l'aspect râpeux de leur présence, l'incertitude de la faible mémoire[1561] ». En opposant faiblesse d'interprétation et authenticité du jeu, maladresse et assurance, les propos d'Olivier Neveux révèlent la même méfiance à l'égard d'un certain

[1554] Maleine Louarn, entretien du le 5 décembre 2013, *op. cit.*
[1555] Gilles Jacinto, « Le théâtre appliqué : introduction historique, théorique et critique » dans Monique Martinez Thomas *Le théâtre appliqué : enjeux épistémologiques et études de cas,* Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman Éditeur, 2017, p. 15-37.
[1556] Pierre Voltz, « Une autre place pour le public : *Le Jeu de Jeanne* à Domremy » dans Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *op. cit.*, p. 217.
[1557] *Id.*
[1558] Olivier Neveux, « Une figure tierce : l'acteur militant » dans Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *op. cit.*, p. 271-282.
[1559] *Ibid.*, p. 280.
[1560] Bernardo Montet, propos recueillis par Nathalie Yokel et publié dans le numéro de novembre 2012 du journal La Terrasse.
[1561] Madeleine Louarn, dossier de présentation des *Oiseaux*, p. 13.

professionnalisme que ceux de Copeau, Vitez et Lasalle[1562]. Cette méfiance va de pair avec l'affirmation sous-jacente d'une nécessité de changer de critères de jugement face à un spectacle qui échappe au cadre des productions professionnelles classiques. Olivier Neveux cite alors un extrait de ce qui apparaît comme un manifeste de théâtre amateur, signé du metteur en scène André Benedetto :

> Il ne s'agit donc pas de disparaître derrière une technique ni derrière le pantin qu'on actionne […]. Chacun a implicitement la mission de rester soi-même […]. Les acteurs de la nouvelle compagnie jouent « sans jouer », représentent sans faire illusion ; c'est sans doute ce que la presse bourgeoise persiste à nommer amateurisme[1563].

Pour Olivier Neveux la dépréciation du théâtre amateur « provient d'une "particularité" propre au jeu même des comédiens chez Benedetto : une certaine distance instaurée entre la figure représentée et le comédien[1564] ». La dépréciation du théâtre amateur repose sur le présupposé selon lequel un « bon » spectacle ne doit en aucun cas rompre le pacte d'illusion mimétique. En travaillant presque exclusivement avec des non professionnel.le.s, Robert Bresson s'inscrit à rebours d'une telle conception de l'art. S'il filme des *modèles*, c'est précisément pour extraire le *cinématographe* de l'impasse de reproduction mimétique dans laquelle s'engouffre le *cinéma* qui travaille avec des *acteurs*. Cette distinction sémantique, sur laquelle le réalisateur ne cesse de revenir dans ses *Notes sur le cinématographe*, est loin d'être anodine : elle lui sert à afficher sa volonté de faire des films d'un type nouveau et à sous-entendre que ces derniers nécessitent des outils critiques inédits :

> Deux sortes de films : ceux qui emploient les moyens du théâtre (acteurs, mise en scène, etc.) et se servent de la caméra afin de reproduire ; ceux qui emploient les moyens du cinématographe et se servent de la caméra afin de créer[1565].

C'est bien parce que tous trois ne réduisent pas l'art théâtral ou cinématographique à sa seule fonction de reproduction (sous-entendue illusionniste) du réel qu'Oliver Neveux, André Benetto et Robert Bresson revalorisent le jeu des comédien.ne.s amateur par rapport à celui des comédien.ne.s professionnels. Le parfait écho de leur propos témoigne du fait qu'ils sont sur exactement la même longueur d'ondes. À « l'assurance des acteurs[1566] » Robert Bresson oppose ainsi « le charme des modèles[1567] » et considère que la façon qu'ils ont « d'être des personnes de [s]on film, c'est d'être

---

[1562] Dans l'intervivew qu'il a accordé à Josette Féral, Jacques Lassalle a explique en effet qu'il préfère les acteurs présents aux acteurs compétents, et associe ce terme à l'indéfinissable, à l'absence ou encore à la distraction, qualités qui ne sont pas l'apanage des acteurs professionnels « classiques ». (Josette Féral, *op. cit.,* p. 133-136).
[1563] F. Kourilsky, « La Nouvelle Compagnie d'Avignon Présentation », dans Travail théâtral, n°V, p. 8, cité par Olivier Neveux, *op. cit.*, p. 280.
[1564] Olivier Neveux, *op. cit.*, p. 280.
[1565] Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 11-12.
[1566] *Ibid.*, p. 99.
[1567] *Id.*

eux-mêmes, de rester ce qu'ils sont[1568] ». Puisqu'« il ne s'agit pas de jouer "simple", ou de jouer "intérieur", mais de ne pas jouer du tout[1569] », il explique à ses modèles : « il ne faut jouer ni un autre, ni soi-même. Il ne faut jouer *personne*[1570] ». Il s'agit alors davantage d'engager un dialogue avec le réel, plutôt que de chercher à en être le reflet.

Les comédien.ne.s amateur ou en situation de handicap mental font vaciller les bases du théâtre dramatique traditionnel, lequel repose entièrement sur le principe de l'illusion mimétique, en vertu d'un pacte implicite passé avec le spectateur selon lequel la « re-présentation » (secondaire) cherche à se faire passer comme présentation (primaire) :

> Ce théâtre a pour fondement théorique, pour reprendre les termes de Peter Szondi […] d'être « absolu » […] : l'acteur s'y dissimule derrière le personnage qu'il crée, tend vers une représentation close sur elle-même, les praticiens font en sorte que l'espace dramatique soit crédible et que le lieu scénique tende à être oublié par le spectateur, enfin l'auteur cherche à exclure tous les signes qui pourraient manifester son intervention. Le théâtre dramatique récuse ainsi tout signe visible de son caractère de (re-)présentation (secondaire) pour se revendiquer comme « primaire »[1571].

Le « réel auquel renvoient *directement* les acteurs » est favorisé par rapport au réel auquel renvoie « l'identité acteur[1572] ». Dans un cas comme dans l'autre la réalité prend, pour une durée plus ou moins longue, le pas sur la fiction en ce que le comédien ou la comédienne apparaît, plus ou moins subrepticement, derrière son personnage. Les membres du public, qui connaissent les comédien.ne.s amateur en dehors de leur pratique théâtrale établissent des liens entre ce qu'ils voient d'elles et eux sur scène et ce qu'ils savent d'elles et eux dans la vie. On s'amusera ainsi d'un syndicaliste jouant le rôle d'un patron. Quant aux comédien.ne.s professionnel.le.s en situation de handicap mental, leur déficience est souvent associée à des stigmates physiques et/ou comportementaux tels que la réalité a tendance à prendre le pas sur la fiction. Ils accomplissent naturellement la mission définie par André Benedetto, qu'Olivier Neveux lit comme un « procès mené à l'encontre d'une certaine théâtralité[1573] ». La réalité de la déficience mentale ou de l'appartenance sociale empêchant une identification parfaite entre comédien.ne et personnage, c'est le principe même de la représentation théâtrale, fondée sur l'illusion mimétique, que les comédien.ne.s en situation de handicap mental ou amateur remettent immanquablement en question. Dès le premier chapitre de sa *Théorie du drame moderne*, Peter Szondi consacre quelques lignes à la question du jeu de l'acteur :

[1568] *Ibid.*, p. 87.
[1569] *Ibid.*, p. 103.
[1570] *Ibid.*, p. 67.
[1571] Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, *op. cit.*, p. 233-234.
[1572] Olivier Neveux, *op. cit.*, p. 281.
[1573] *Ibid.*

> Dans le drame, l'art du comédien tend lui aussi vers ce caractère absolu. La relation entre le comédien et le rôle ne doit en aucun cas être visible, il faut au contraire que le comédien et le personnage du drame s'unissent pour former un être humain dramatique[1574].

Comme nous l'avons vu en introduction de ce travail, les premières compagnies professionnelles composées de comédien.ne.s en situation de handicap mental se constituent et commencent à se produire au moment où le paradigme biomédical du handicap cède progressivement la place à un paradigme social[1575]. Or, cette période correspond également à un changement de paradigme théâtral. Dans les années 2000, au moment où les spectacles de la Compagnie Delbono, de l'Atelier Catalyse ou du Theater HORA sont programmés aux festivals d'Automne ou d'Avignon, Hans-Thies Lehmann conceptualise la notion de « théâtre postdramatique ». Afin de comprendre les enjeux de la pratique théâtrale des comédien.ne.s professionnel.le.s en situation de handicap mental, comme celle des comédien.ne.s amateur, il semble donc qu'il faille se garder de réduire le théâtre à sa forme dramatique. Cette réduction est pourtant fréquente, comme le notent Christian Biet et Christophe Triau :

> L'adjectif « dramatique », dans le langage courant, apparaît maintenant comme un synonyme de « théâtral », et […] ne désigne plus strictement une esthétique théâtrale bien définie. Or, […] cette esthétique, si elle s'est imposée dans l'imaginaire commun, n'en est pas moins particulière : c'est une certaine conception de la mimésis théâtrale, née avec l'Âge moderne, qui s'appuie sur les distinctions et les définitions de la *Poétique* d'Aristote, et qui sera notamment reformulée par Hegel (*Esthétique*, 1832)[1576].

En étant en décalage avec la forme dramatique du théâtre, le handicap mental aurait ce précieux pouvoir de forcer les metteur.e.s en scène et les spectateurs et spectatrices à s'interroger sur ce qu'ils et elles entendent par et attendent du « théâtre ». Afin de percevoir la richesse esthétique et la pertinence théâtrale des créations impliquant des comédien.ne.s en situation de handicap mental, il est nécessaire de les appréhender selon d'autres critères que ceux du paradigme illusionniste. Ce n'est en effet qu'à l'aune d'un tel paradigme que la fusion entre le comédien et son rôle, permettant l'identification du spectateur au personnage, est valorisée. Dès lors que le spectacle présenté s'en extrait, ce critère de jugement n'est plus adapté.

> Tout comme les artisans du *Songe d'une nuit d'été*, (ces acteurs amateurs qui, par leur jubilation et leurs maladresses à se métamorphoser, nous font comprendre les enjeux essentiels de la poétique théâtrale), les acteurs de Catalyse nous invitent à mesurer toute la distance qui les sépare d'une possible « symbolisation » (la « *mimésis* » d'Aristote) afin de mieux nous montrer les chemins qu'ils empruntent pour y parvenir[1577].

[1574] Peter Szondi, *op. cit.*, p. 15-16.
[1575] Voir l'introduction générale de ce travail.
[1576] Christian Biet et Christophe Triau, *op. cit.*, p. 234.
[1577] Dossier de diffusion de *Tohu-bohu*, p. 9.

En 1999, Madeleine Louarn monte *Le Jeu du Songe* – d'après *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare – dans une distribution bien particulière : la troupe des artisans de Quince est interprétée par les comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse[1578] tandis que les autres personnages de la pièce (du moins ceux qui restent dans cette version raccourcie[1579]) sont joués par des comédien.ne.s « valides » de la compagnie du Théâtre de l'Entresort[1580]. Une des raisons d'une telle distribution pourrait être la parenté des comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse avec les personnages d'artisans de la pièce de Shakespeare. En effet - et comme nous avons déjà eu l'occasion de le mentionner dans le cadre de ce travail – lorsque l'Atelier Catalyse a été mis en place en 1984 par l'ESAT des Genêts d'Or, il s'agissait d'une activité de loisir : à cette époque les membres de l'Atelier Catalyse travaillent aux espaces verts, à la sous-traitance ou encore à la pâtisserie durant la journée et faisait du théâtre avec leur éducatrice spécialisée Madeleine Louarn certains soirs de la semaine et pendant les week-ends. Leur rythme de vie était ainsi assez proche de celle d'un Quince, d'un Bottom ou d'un Flûte. Même après 1994 et la professionnalisation de l'Atelier, ils sont employés par Madeleine Louarn en tant qu' « ouvriers ESAT », statut administratif qui témoigne de la spécificité de leurs conditions de travail et qui porte la marque de leur lien avec les artisans shakespearien. Pourtant, en 1999, l'Atelier Catalyse – contrairement à la troupe des artisans de Quince – n'est plus une troupe de théâtre amateur. Le théâtre est devenu leur métier : puisqu'il s'agit de leur source de revenu, ils y consacrent leurs journées entières et devraient avoir acquis les connaissances, techniques et maîtrises qui font défaut aux artisans de Shakespeare… et qui provoquent le rire du public. Ajoutons à cela que la professionnalisation de l'Atelier va de pair avec une volonté de diffusion de leurs spectacles au sein du réseau artistique professionnel et constatons qu'en 1999, l'Atelier Catalyse n'a justement plus grand-chose à voir avec une troupe de théâtre amateur obligée de répéter dans la forêt[1581]. Dès lors, expliquer le choix de distribution de Madeleine Louarn par la parenté des comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse avec les personnages d'artisans de la pièce de Shakespeare peut apparaître comme un leurre rassurant.

Osons dire qu'ils ont été choisis dans la mesure où ils seraient sans doute plus crédibles dans les rôles d' « un groupe d'artisans grossiers, de ces balourds / ayant leur gagne-pain aux échoppes d'Athènes[1582] » que dans ceux d'amoureux et d'amoureuses. En distribuant des comédien.ne.s dits en situation de handicap

---

[1578] Claudine Cariou, Christian Lizet, Anne Menguy, Jean-Claude Pouliquen et Jacques Priser.

[1579] Les personnages de Titania, d'Obéron, de Puck et des autres esprits de la forêt ont été supprimé dans *Le Jeu du Songe*.

[1580] Claude Guillot, Sébastien Eveno, Nicolas Boyer, Régine Trotel, Marion Rouxin, Suzanne Tande et Olivier Gelpe.

[1581] Voir les cartes de diffusion des spectacles, en annexe.

[1582] William Shakespeare, *Songe d'une nuit d'été,* Acte III, scène 2, traduit de l'anglais par J. Malapate, dans *Œuvres compètes, édition bilingue comédies I,* Paris, Ed. Robert Laffont, coll . « bouquins », 2009, p. 709.

mental dans les rôles de grossiers artisans et des comédien.ne.s dits valides dans des rôles de riches jeunes premiers et premières, Madeleine Louarn ne fait, pour ainsi dire, que reproduire une discrimination à l'œuvre dans nos sociétés. La question qui se pose alors est celle sinon de la valeur du moins du statut de cette reproduction. Une première hypothèse serait celle d'une reproduction (presque) inconsciente, dictée par les impératifs implicites qui régissent le monde du spectacle (nous retrouvons ici l'épineuse question du système conventionnel des « emplois »). Une deuxième hypothèse serait celle d'une reproduction consciente, la représentation théâtrale étant alors un moyen de dénonciation sociale. La troisième dépasserait les deux premières en montrant qu'au-delà de leur fonction comique indéniable, les artisans, dans la pièce même de Shakespeare, peuvent être considérés à la fois comme les représentants (et les défenseurs) d'une nouvelle théâtralité et comme les révélateurs des dysfonctionnements de la société athénienne[1583]. Les comédien.ne.s en situation de handicap mental de l'Atelier Catalyse jouant les artisans de Shakespeare peuvent alors être considéré.e.s comme meilleur.e.s que certain.e.s comédien.ne.s valides jouant des amant.e.s. Tel est par exemple le jugement émis par le critique Réné Solis, selon qui « les comédiens qui interprètent les amoureux, issus d'une autre compagnie, le Théâtre de l'Entresort, n'ont pas la présence et le métier de leurs partenaires[1584] ». Dans ce spectacle, les rapports de force entre personnes « valides » et « en situation de handicap », entre « professionnels » et « amateurs », se trouve bouleversés.

3.5.4. Conclusion

En voyant les spectacles interprétés par des comédien.ne.s en situation de handicap mental, j'ai souvent eu l'impression de voir des comédien.ne.s « avan[cer] à l'intérieur d'un rôle jusqu'à briser le personnage par tous côtés[1585] », pour reprendre la formule employée par Valère Novarina à propos du jeu de Louis de Funès. Chez celui qui fût comédien de théâtre avant d'être acteur de cinéma, Novarina appréciait sa façon de ne pas totalement incarner le personnage qu'il interprétait, de subtilement montrer le rôle comme tel. De la même manière, les comédien.ne.s en situation de handicap, comme les comédien.ne.s amateur, ouvrent nécessairement une brèche dans la représentation théâtrale entendue comme « une reproduction sur le mode du calque[1586] ». Comme Louis de Funès, ils ne re-présentent jamais strictement un personnage en ce que leur jeu n'est jamais parfaitement conforme à l'image que nous nous en faisions. Nous ne reconnaissons pas entièrement ce que nous sommes pourtant censés reconnaître.

[1583] Nous nous référons notamment à l'article « "Le Songe d'une nuit d'été" : une troupe emblématique » de Patricia Parker et Isabelle Schwartz-Gastine dans Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir), *op. cit.*, p. 24-45.
[1584] Réné Solis, « Fonderie du Mans, Madeleine Louarn tronque "Songe d'une nuit d'été" », Libération, 12/03/1999.
[1585] Valère Novarina, *Le théâtre des paroles*, *op. cit.*, p. 171.
[1586] Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, *op. cit.*, p. 112.

Le handicap nuit à la parfaite concordance entre comédien et personnage, fragilisant ainsi l'identification entre les deux[1587]. Le premier ne s'efface pas derrière le deuxième. Tout comme Novarina devant Louis de Funès, le public de spectacles interprétés par des comédien.ne.s en situation de handicap mental voit des comédien.ne.s en train d'interpréter un rôle. « [C'est] toujours quelqu'un qui [veut] faire autre chose à l'intérieur d'un corps qui appar[ait][1588] ».

Pour parler en termes brechtiens, le handicap introduit un effet d'étrangéisation. Tout se passe comme si les membres de l'Oiseau-Mouche, de l'Atelier Catalyse ou du Theater HORA ne pouvaient être réduits à leurs personnages mais restaient toujours distincts d'eux, dans une position de surplomb qui n'est pas sans rappeler la posture épique que Brecht attendait de ses comédien.ne.s. Dans ce théâtre fondé sur la remise en cause de la *mimésis* et de la *catharsis* aristotéliciennes – ou du moins sur la façon dont le théâtre bourgeois s'est, depuis le XVIIIe siècle, emparé de ces concepts – l'identification alterne avec la distanciation *(Verfremdungseffekt)*. Brecht introduit des instances narratives dans l'écriture de ses pièces et érige la « scène de rue », où un témoin rend compte d'un accident qui vient de se produire aux curieux qui s'approchent, comme modèle pour le jeu d'acteurs. L'action dramatique est annoncée par des panneaux ou des *songs* tandis que son déroulement est interrompu par des commentaires. Les comédien.ne.s ne sont pas tenu.e.s de s'impliquer émotionnellement tout au long du spectacle. Pour les spectateurs et les spectatrices, ces différents procédés épiques ménagent des moments de prise de distance par rapport à la fiction, sur laquelle ils et elles peuvent alors avoir un point de vue critique. Chez Brecht, la non-concordance entre comédien.ne et personnage a une valeur à la fois esthétique et politique[1589].

Cette fissure de la représentation théâtrale lié au handicap des comédien.ne.s au plateau est néanmoins plus ou moins profonde en fonction des spectacles, ou plutôt en fonction des metteur.e.s en scène. Contrairement à Jérôme Bel, Madeleine Louarn ne dénigre pas la représentation théâtrale mais cherche à en repenser les modalités. Elle s'oppose à un certain mode de représentation hérité de la tradition naturaliste. Chez elle, « il n'y a pas de rôles en termes d'interprétation traditionnelle[1590] » en ce qu'elle ne situe pas son travail du côté de « la construction du personnage tel que Stanislavski pourrait nous l'avoir appris[1591] », ni de celui du « mécanisme tchékhovien ou d'Ibsen de progression ou d'intériorité » mais plus du côté du quelque chose de « très grec[1592] » où les

[1587] Mais favorisant sans doute celle entre le spectateur ou la spectatrice et le comédien ou la comédienne, si on considère qu'une identification est impossible sans une distance minimale.
[1588] Valère Novarina, *id.*
[1589] Voir notamment Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1997 et *Théâtre épique, théâtre dialectique*, Paris, L'Arche, 1999.
[1590] Madeleine Louarn, entretien du 5 décembre 2013, *op. cit.*
[1591] *Id.*
[1592] *Id.*

comédiens « sont en soi […] comme une matière [1593] ». Chez elle, les comédien.ne.s « reste(nt] des figures[1594] ».

> L'intérêt de ce terme est de se trouver au croisement de deux grands champs sémantiques. D'une part, celui du visible : « figure » désigne une « forme envisagée de l'extérieur » - ce qui, au théâtre, invite à opérer un déplacement important. La figure pose la question du personnage comme forme d'apparition avant de le considérer comme une entité substantielle ; elle en fait un enjeu de figuration plutôt qu'un objet herméneutique. D'autre part, celui de la technique, au sens très général de conventions ou de codes d'écriture. On parle de figures en rhétorique, mais aussi en géométrie, en danse et, plus globalement, dans tout ce qui a trait à l'acrobatie (cirque, gymnastique, sports de glisse). Parler dans ce contexte de figure, c'est toujours pointer la question du corps (et/ou du langage) mis en jeu dans un espace selon un protocole donné[1595].

Dès lors que Madeleine Louarn cherche à combiner un travail de représentation tandis que Jérôme Bel cherche, de façon radicale, à s'en extraire, ils n'ont pas la même conception du personnage et du texte. Chez Jérôme Bel, qui situe sa démarche artistique en dehors de toute fiction, les comédien.ne.s ne construisent pas d'autre personnage que le leur. Dans son spectacle, pas de coulisses[1596], ce « *no man's land* frontalier où le comédien engage la séparation de soi pour s'approprier l'autre, le personnage[1597] », pas de costumes non plus – « sur le programme […] il n'y a pas de costumes donc ils sont habillés par eux-mêmes [1598] ». Dans *Disabled Theater,* Jérôme Bel fait danser les membres du Theater HORA afin qu'ils racontent mieux ce qu'ils sont. Dans *Tohu-bohu,* Madeleine Louarn fait parler ceux de l'Atelier Catalyse – dans leurs propres termes et *via* les mots d'un auteur – afin de montrer leur parcours de comédien.ne.s, mais dans une œuvre hétérogène également fictionnelle. Dans *C.O.R.PuS,* Sarah Nouveau, donne à voir la façon dont les comédien.ne.s de l'Oiseau-Mouche incarnent et s'approprient aussi bien les chorégraphies que les mots des grands noms de la danse moderne, remettant ainsi en cause la séparation cartésienne entre le corps et l'esprit.

[1593] *Id.*
[1594] *Id.*
[1595] Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, *op. cit.*, p. 11.
[1596] S'ils entrent et sortent de scène pour répondre à la première consigne, tous les comédiens restent ensuite assis sur des chaises durant le reste de la représentation.
[1597] Georges Banu, *op. cit.,* p. 24.
[1598] Jérôme Bel, rencontre du 13 décembre 2013, *op. cit.*

3.6. CONCLUSION

Est-il possible de transformer en indifférence esthétique la différence médico-sociale que représente le handicap mental des comédien.ne.s au plateau afin de pouvoir rendre compte de la proposition artistique dans laquelle ils et elles sont impliqué.e.s ? Dans sa *Critique de la faculté de juger,* Emmanuel Kant parle en effet du « caractère "désintéressé" du jugement de goût[1599] », expression sur laquelle Alain Renaut prend le temps de revenir dans ses « Notes », afin de lever les contresens dont elle a fait l'objet :

> Il s'agit simplement d'attirer l'attention sur le fait que, dans la satisfaction prise au Beau, nous ne sommes pas intéressés à l'existence de l'objet lui-même : […] il s'agit […] de laisser paraître l'objet et d'éprouver, à la « faveur » de son apparition, le plaisir que cette apparition même, hors de tout calcul technique combinant les moyens et les fins, nous procure. Le désintérêt ne renvoie donc ici à nulle indifférence vis-à-vis de l'objet : c'est uniquement son existence comme moyen et comme fin (: en tant que dimension d'un calcul) qui nous indiffère, mais cette absence d'intérêt pour l'existence instrumentale de l'objet n'empêche pas le jugement de goût […] d'être « intéressant » — au sens où il produit par lui-même un intérêt qui ne lui préexiste pas[1600].

Ces explications permettent de mieux comprendre pourquoi Benjamin Wihstutz considère l'indifférence esthétique kantienne comme une condition d'émancipation des « acteurs socialement marginalisés – des personnes sans abri, réfugiées ou présentant un handicap[1601] ». Il s'agit de faire en sorte qu'une réalité (médico-)sociale ne fasse pas écran à la réception esthétique d'une œuvre. Tout au long de cette partie, nous avons cherché à déterminer quels critères de jugement esthétique pouvaient être mobilisés afin de rendre compte des propositions artistiques de personnes en situation de handicap mental. Cette problématique de la valeur est étroitement liée à des questions de place : celle des artistes en situation de handicap mental (leur part dans la production des œuvres, et la diffusion ou non de celles-ci dans les mêmes réseaux que celles des personnes considérées comme valides) et celle des spectateurs et spectatrices de leurs propositions artistiques (qui sont parfois créées en fonction d'un public précis).

En établissant des parallèles entre le champ des arts plastiques et celui de l'art dramatique, le premier chapitre a interrogé la différence entre « art thérapie »

[1599] Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790), éd. et trad. Alain Renaut, Paris, GF Flammarion, 2015, p. 182-183. En allemand Kant parle de « *ohne alles Interesse* ».

[1600] *Ibid.,* p. 496-497

[1601] Benjamin Wihstutz, « La théâtralisation de l'imparfait. *Disabled Theater* et *Gala* de Jérôme Bel », *Fabula-LhT*, n° 19, « Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé », octobre 2017, URL : http://www.fabula.org/lht/19/wihstutz.html/ [dernière consultation le 23 décembre 2017]. « Dans la perspective esthétique, l'émancipation consiste […] dans la mise à distance de toutes les déterminations sociales, c'est-à-dire dans la possibilité de transformer la différence sociale en indifférence esthétique ».

et « production d'artistes en situation de handicap mental ». Dans le premier cas, la pratique artistique est assumée comme un moyen d'améliorer l'état de santé d'un.e patient.e. Dans le deuxième cas, seule la fin – l'œuvre créée – est censée importer. Le recours à des catégories comme « art différencié » ou « art en marge » est néanmoins nécessaire pour que ces productions soient présentées dans le champ non pas médico-sanitaire mais artistique et culturel. La tendance à l'essentialisation de la différence dont témoignent ces formules est parfois contrebalancée par une présentation des œuvres appartenant à ces catégories selon les mêmes modalités et en mobilisant les mêmes concepts que pour l'art contemporain. Le risque est alors celui de l'assimilation. Qu'il s'agisse d'œuvres plastiques ou de spectacles vivants, l'équilibre entre visibilisation et stigmatisation est difficile à trouver lorsque les créateurs et créatrices ou les interprètes sont en situation de handicap mental.

Le deuxième chapitre a ainsi montré l'ambiguïté de la proposition artistique de Jérôme Bel. Dans *Disabled Theater* le handicap des comédien.ne.s du Theater HORA est présenté comme étant à l'origine du caractère performatif d'un spectacle qui a alors toute sa place dans la programmation de nombreux Festivals d'Art contemporain – et non dans celle, limitée, des festivals inclusifs. Comparer *Disabled Theater* à d'autres spectacles précédemment mis en scène par Jérôme Bel et confronter les discours tenus par le chorégraphe à ceux des comédien.ne.s, nous a néanmoins amenée à tempérer cette revendication de « performativité ». *Disabled Theater* est moins un spectacle performatif qui fait de l'acte théâtral une performance au présent, que la représentation d'un spectacle performatif, mettant en scène la spontanéité et l'authenticité. Ce constat d'ordre esthétique n'est pas sans incidence politique. Le chorégraphe fait jouer aux comédien.ne.s du Theater HORA leur rôle d' « handicapés mentaux » et aux spectateurs et spectatrices, qu'ils présupposent valides, celui de la « société non inclusive ». C'est finalement moins la place accordée au handicap que celle assignée à chacun et à l'ensemble des acteurs – au sens large du terme – du spectacle qui est problématique dans *Disabled Theater,* comme dans *Exhibit B* de Brett Bailey. Le rapprochement de ces deux propositions artistiques met en lumière la nécessité de s'intéresser, au-delà de la représentation des personnes discriminé.e.s, aux conditions et aux modalités artistiques, esthétiques et politiques, de cette représentation.

Le troisième chapitre a souligné que si la tension entre réel et imaginaire – à la base de toute représentation théâtrale – est occultée chez Jérôme Bel, elle est au contraire assumée chez Madeleine Louarn. Dans *Tohu-bohu,* les comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse sont parfois interprètes de personnages fictifs et parfois en posture d'acteurs et d'actrices jouant leur propres personnages. Contrairement aux prises de parole des comédien.ne.s du Theater HORA dans *Disabled Theater*, ces récits personnels sont de vrais moments d'improvisation : le texte n'est pas fixé et chacun.e est invité.e à prendre en compte des réactions du public. Par la construction dramaturgique de son spectacle, Madeleine Louarn propose une

(re)présentation moins figée des comédien.ne.s sur scène et du public dans la salle. *Disabled Theater* questionne la place des personnes en situation de handicap mental dans la cité, alors que *Tohu-bohu* interroge la place de l'Homme dans l'univers. Le spectacle de Jérôme Bel est implicitement construit sur – et contribue à entériner – une frontière entre « eux » et « nous », que le spectacle de Madeleine Louarn n'envisage pas du tout. Pour reprendre la formule de Jean Vanier et Julia Kristeva citée dans la première partie de ce travail, dans *Tohu-bohu* « le handicap nous confronte à la mort physique et psychique, à la mortalité qui est à l'œuvre en nous[1602] ». *Tohu-bohu* sonde ainsi la notion d'identité, quand *Ludwig, un roi sur la lune* propose une réflexion sur la folie. Dans ce spectacle, Madeleine Louarn ne donne pas un cours d'histoire mais propose une rêverie. La frontière entre les spectateurs et spectatrices et le personnage principal est ainsi abolie puisqu'il s'agit de partager les visions de Ludwig. Par le théâtre, Madeleine Louarn déconstruit un certain imaginaire de la folie, en ce qu'elle présente ce roi réputé fou et interné pour paranoïa comme quelqu'un qui n'arrivait pas à trouver sa place dans le monde.

Le quatrième chapitre s'est attaché à l'articulation du corporel et du verbal dans les spectacles interprétés par des comédien.ne.s en situation de handicap mental, et plus particulièrement ceux de la Compagnie de l'Oiseau-Mouche. Dans *Sortir du corps* comme dans *C.O.R.PuS* la question n'est plus celle de la place des personnes en situation de handicap mental dans la société ni celle de l'Homme dans l'univers, mais celle des mots dans le corps. Ces deux spectacles abordent, chacun à leur manière, la problématique du rapport au langage. Dans le montage de textes de Valère Novarina effectué par Cédric Orain, la parole est présentée comme un corps étranger qui agit en chacun.e de nous. Les difficultés d'énonciation de certain.e.s comédien.ne.s en situation de handicap mental, comparables à celles que peut rencontrer n'importe qui dès lors qu'il s'agit de parler une langue étrangère, font ressortir la musicalité du texte énoncé. *Sortir du corps* ne trace pas de ligne de démarcation entre « public valide » et « comédien.ne.s en situation de handicap mental », mais donne à entendre et à voir que nous sommes tou.te.s du verbe fait chair. Dans la « conférence dansée » de Sarah Nouveau, la danse moderne est présentée comme un nouveau langage qu'il s'agit de s'approprier. Les comédien.ne.s ne cherchent pas à reproduire des mouvements mais à retrouver ce qui les motivait. Il n'est pas question de soumettre le corps au langage mais de retrouver des impulsions, d'où peuvent naitre un geste ou une parole. *C.O.R.PuS* brouille ainsi les frontières entre corps et texte, entre comédien.ne.s et danseurs ou danseuses, entre metteure en scène et interprètes, entre personnes valides et personnes en situation de handicap. Cette façon de prendre en charge des œuvres de chorégraphes réputés élitistes les rend accessibles.

[1602] Jean Vanier, Julia Kristeva, *op. cit.,* p. 12.

Le cinquième chapitre a montré comment, dans chacun des spectacles analysés dans la troisième partie de ce travail, les stigmates du handicap deviennent des traces de stylisation dramatique. Ils signent ainsi un retour à la *mimésis* telle qu'elle pouvait être envisagée par Aristote, c'est-à-dire comme un artifice de re présentation. Tout comme pour qualifier l'effet produit par l'irruption en scène de marionnettes ou d'animaux, le concept de « présence » est abondamment mobilisé pour rendre compte de la prestation de comédien.ne.s en situation de handicap mental, de comédien.ne.s amateur ou encore d'enfants. Ce terme cherche à traduire l'impression selon laquelle ces acteurs et actrices échappent au « jeu » entendu comme la recherche d'effets mimétiques : ils et elles « représentent » mais sans faire illusion. Ils et elles ne cherchent pas à faire passer une représentation secondaire pour une présentation primaire. Ce qui n'empêche pas le public de mettre en branle son imaginaire à partir de ce qui lui est proposé sur scène, voire d'y projeter de la fiction. Le handicap des comédien.ne.s au plateau tend ainsi à affirmer le caractère théâtral de la proposition artistique dans laquelle ils jouent et, ainsi, à (re)donner ainsi toute leur place de spectateur ou de spectatrice de théâtre aux membres du public.

CONCLUSION

Cette thèse est partie du constat d'une montée en visibilité des personnes dites « en situation de handicap mental » sur la scène contemporaine française et des vives réactions – d'approbation ou de désapprobation – provoquées par ces spectacles, qui me semblaient masquer la question des conditions de représentation du handicap. La méthodologie mise en place, qui a consisté à utiliser des outils propres aux études théâtrales (notamment à la dramaturgie, à la mise en scène et au jeu d'acteurs) en les croisant avec ceux d'autres champs disciplinaires tels l'histoire, la sociologie et la philosophie m'a permis d'aborder les liens entre théâtre et handicap selon une approche originale qui s'inspire davantage des *disability studies* que des travaux en art thérapie, et correspondait à ce que je voulais chercher et espérais trouver. Cette thèse n'articule pas « état de santé » et « pratique artistique » d'un.e patient.e, mais « visibilité » et « représentation » de ce que l'on nomme aujourd'hui handicap. Motivée, à l'origine, par une expérience de spectatrice puis aiguisée par des convictions militantes, cette thèse montre comment, chacune à sa manière, différentes propositions artistiques travaillent et sont travaillées par la question de la représentation du handicap mental.

Ce travail a ainsi montré comment le processus de visibilisation de la folie progressivement mis en place par l'institution asilaire a rendu possible l'émergence de diverses pathologies mentales. Au Moyen Âge, la folie est une catégorie ontologique. Elle est l'opposée fondamentale de la raison et est parfois envisagée comme une connexion avec des forces supérieures. Ceux qui sont fous le sont par nature. Ils n'en sont pas moins membres de la société. Leur visibilité au sein de l'espace social n'est pas exacerbée : ils sont libres d'y circuler, même si l'on préfère les voir hors de l'enceinte des cités. À l'âge classique, la folie cède peu à peu la place à la déraison, catégorie à la fois morale et politique qui désigne le fait – considéré comme criminel – de s'être éloigné du chemin de la raison. Les fous se voient alors assigner une place spécifique – au sens propre comme au sens figuré : ils sont enfermés avec les libertins, les débauchés et les homosexuels. Ce que Foucault nomme le « grand renfermement » constitue le point de départ de la médicalisation de la folie. Après avoir été isolés des autres citoyens en étant regroupés avec l'ensemble des déraisonnables, les fous sont progressivement séparés des autres, au sein de lieux d'internement qui, de strictement correctionnaires, deviennent peu à peu thérapeutiques. Ce long processus de distinction aboutit à l'émergence de catégories médicales et à la naissance de la clinique, que Foucault définit comme une méthodologie du voir. Tout comme les « monstres » ou les « *freaks* » n'existent que dans le cadre forain qui les rend visibles comme tels, les fous ne deviennent des malades que lorsqu'ils sont pris dans les rets de la clinique. Les observations scientifiques ne sont pas plus du côté de la présentation que ne le sont les exhibitions foraines. Dans les deux cas, les corps sont représentés selon des codes précis. Tout comme les phénomènes de foire, les cas pathologiques sont réduits au silence et soumis à un regard qui se focalise sur les signes ou les symptômes d'une anormalité tout à la fois morale,

sociale et médicale. Le terme de « patient » est à cet égard significatif. L'observé est passif tandis que l'observant, c'est-à-dire le médecin, est actif. Derrière les jeux de regards se cachent des enjeux de pouvoir.

J'ai donc cherché à analyser comment en (re)donnant voix aux personnes (re)présentées, on est passé, entre la fin du XIXe siècle et le début du XXIe siècle, de la *mise en visibilité de l'anormalité* à la *mise en audibilité du handicap mental.*

Les registres exotique ou emphatique des exhibitions foraines ou des *freak shows* correspondent à deux modalités de présentation des corps monstrueux qui tâchent, chacune à sa manière, de « préparer le regard du spectateur au choc perceptif que provoque le face à face avec les figures extrêmes de l'anormal[1603] ». La question du regard est également au centre des diverses pratiques théâtrales qui, à partir du XVIIIe siècle, commencent à émerger dans différents lieux d'internement. Dans les cures par la réalisation théâtrale organisées à l'Hôtel-Dieu, les malades voient leur délire représenté par des comédien.ne.s. En supprimant les chaînes des aliénés, Pinel réorganise le dispositif spéculaire de Bicêtre : chacun observe le comportement de l'autre afin de corriger le sien, pour qu'il corresponde au rôle social attendu de lui. Si le marquis de Sade donne effectivement des répliques à apprendre aux interné.e.s de Charenton qu'il distribue dans ses pièces, le public se presse à ces soirées non pour écouter un texte ni pour apprécier les vertus thérapeutiques de la démarche initiée par Coulmier ou le talent des comédien.ne.s, mais pour voir les stigmates de la folie de certain.e.s d'entre eux. Quant aux leçons du mardi données par Charcot quelques décennies plus tard à la Salpêtrière, elles offrent aux regards des observateurs et observatrices présent.e.s de véritables crises d'hystéries, déclenchées par la mise sous hypnose des patientes. Il faudra attendre Freud et Breuer pour que l'hypnose soient utilisée comme un moyen pour les patientes de formuler des souvenirs traumatiques afin de s'en libérer. Dans le psychodrame, thérapie inventée par Jacob-Lévy Moreno une cinquantaine d'années plus tard, c'est l'improvisation théâtrale qui permet à la parole des patient.e.s d'émerger. Relayant les exhibitions foraines de « monstres » et « *freaks* », la prise en charge médicale de celles et ceux qui deviennent progressivement des malades à soigner commence par suivre les mêmes modalités de mise en scène. La seule différence c'est que ce ne sont plus des forains mais des médecins qui organisent des jeux de regards transformant des individus singuliers en phénomènes à observer. Ce n'est que progressivement que l'écoute accompagne le voir et que l'expérience personnelle de la maladie trouve sa place dans le protocole de soin.

L'évolution épistémique dans la manière d'appréhender les différences physiques, intellectuelles, mentales ou cognitives des personnes s'accompagne ainsi d'une évolution des formes esthétiques de la représentation. Au fur et à

[1603] Jean-Jacques Courtine, « Le corps anormal, histoire et anthropologie culturelles de la difformité », *op. cit.*, p. 221.

mesure que le champ du handicap se constitue non comme une anormalité inhérente à un individu mais comme le rapport, non nécessairement figé, qu'une personne entretient avec un environnement spécifique[1604], les modalités de représentation se font plus narratives. Pour représenter le handicap mental, la scène contemporaine française s'empare de romans (*Le Bizarre incident du chien pendant la nuit*) ou de récits (*L'Empereur c'est moi* et *Rendez-vous gare de l'Est)*, formes privilégiées d'expression du handicap dès lors que celui-ci est envisagé comme un expérience singulière du monde. Le handicap mental amène ainsi la scène contemporaine à aller au-delà de la représentation de l'intime : à travers le discours d'un(e) personn(ag)e en situation de handicap mental, c'est l'ensemble d'un rapport au monde qu'il s'agit de représenter.

Autrefois *objet de spectacularisation,* ce qui est devenu le handicap mental est désormais *sujet de discours*. Il ne s'agit plus de *donner à voir* mais de *donner voix,* sans pour autant nécessairement passer par le langage articulé. Dans *Rendez-vous gare de l'Est,* la comédienne Émilie Incerti Formentini se fait médium, voire caisse de résonnance d'une parole intime sur la bipolarité. Dans *L'Empereur c'est moi,* le récit qu'Hugo Horiot a fait de son passé d'enfant puis d'adolescent autiste est pris en charge en « langue oralisée » par le comédien lui-même et en langue des signes française par la comédienne Clémence Colin. Ces deux spectacles donnent voix à l'expérience intime du handicap, sans que cette parole soit (exclusivement) portée par la personne concernée, comme pour contourner le risque de voyeurisme associé à la concordance du voir et de l'entendre. Dans *Le Bizarre Incident du chien pendant la nuit,* Philippe Adrien cherche à traduire théâtralement certains passages du roman de Mark Haddon en insérant, entre les moments de narration, des séquences sonores et chorégraphiques. Si sa mise en scène est beaucoup plus spectaculaire que celles de Guillaume Vincent et Vincent Poirier, elle témoigne pourtant de la même volonté de donner accès à un « point de vue handicapé ».

La question de la représentation du handicap mental suppose donc de se poser celle de l'articulation des trois éléments constitutifs de tout spectacle de théâtre que sont le texte, le corps et l'image mais aussi celle de la place des spectateurs et spectatrices. Si les exhibitions foraines puis médicales des XVIIIe et XIXe siècles agencent la mise en visibilité de l'anormalité en prenant appui sur l'imaginaire de la frontière entre le « normal » et le « monstrueux » ou le « pathologique », les propositions artistiques des XXe et XXIe siècles semblent chercher à brouiller cette frontière en proposent aux spectateurs et spectatrices une expérience du décentrement, qui passe par l'écoute d'une parole singulière. Philippe Adrien, Guillaume Vincent et Vincent Poirier n'organisent pas de choc perceptif mais donnent à entendre un discours qui oblige à sortir des cadres de

[1604] L'évolution de ce rapport est d'abord conditionnée par un changement chez la personne concernée (principe de réadaptation qui régit la première moitié du XXe siècle), avant que ne soit envisagée la possibilité de modifier l'environnement dans lequel cette dernière évolue (principe d'accessibilité qui émerge dans la deuxième moitié du XXe siècle). Voir l'introduction générale de ce travail.

pensée habituels, voire à repenser les normes établies. Le dispositif théâtral mis en place par ces metteurs en scène incite les membres du public à *écouter* une parole qu'ils *entendent* parfois dans la vie sociale, mais à laquelle ils accordent rarement une véritable attention. Ils sont alors amenés à constater que les situations relatées sont parfois étonnamment proches de celles qu'ils ont déjà vécues. Le théâtre est alors *theatron*, dans la définition précise qu'en donne Florence Dupont : « [l]e terme de *theatron* est formé sur *théaomai*. La racine *théa-* signifie non pas "voir", mais "être en présence de, assister à" sans distinguer la vue et l'ouïe.[1605] ». Aussi nous paraîtrait-il intéressant que la représentation du handicap mental soit davantage prise en compte[1606] dans des recherches sur le son et l'écoute au théâtre, comme celles entreprises par Marie-Madeleine Mervant-Roux et Jean-Marc Larrue[1607].

Que devient cette question lorsqu'un ou des corps aux stigmates visibles entre(nt) en scène ? Comment appréhender la représentation du handicap mental lorsque celle-ci est associée à la présence en scène de comédien.ne.s profesionnel.le.s identifié.e.s comme « en situation de handicap mental » ?

Sont-ils et elles, comme l'analyse George Banu à propos des chiens ou des enfants, « l'équivalent d'un *ready-made* vivant : un matériau organique déplacé, intégré dans un ensemble auquel il reste étranger [1608] » ? En contexte postmoderne, le risque semble grand de les cantonner à cette fonction scénique, de les enfermer dans ce rôle, qui n'est pourtant que l'un de ceux qu'ils et elles peuvent endosser. Comment faire en sorte qu'ils et elles échappent à ce (nouveau) statut d'objets pour devenir sujets ? L'exemple de *Disabled Theater* a montré que ce n'est pas forcément en faisant prendre en charge aux comédien.ne.s en situation de handicap mental leur propre parole au plateau qu'on les fait devenir sujets de discours. Ils et elles peuvent très bien être réifié.e.s par une idéalisation du handicap – ou plutôt par une idéalisation de ce que le handicap ferait à la scène contemporaine. Comme l'enfant, le comédien ou la

---

[1605] Florence Dupont, « Le théâtralisable en Grèce et à Rome » dans *Fabula-LhT*, n° 19, « Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé », octobre 2017, URL : http://www.fabula.org/lht/19/dupont.html, dernière consultation le 20 janvier 2018.

[1606] Signalons ici la thèse d'Agnès Curel, *Une voix en métamorphose : boniment et bonimenteur dans les spectacles populaires en France (XIXe-XXe siècles)*, thèse de doctorat en Études théâtrales sous la direction de Marie-Madeleine Mervant-Roux, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, en préparation depuis 2013.

[1607] Citons ainsi Marie-Madeleine Mervant-Roux, Jean-Marc Larrue (dir.) « Le son du théâtre. 1. Le passé audible » dans *Théâtre/Public* n° 197, novembre 2010 ; Marie-Madeleine Mervant-Roux, Jean-Marc Larrue, Chantal Guinebault-Szlamowicz, « Le son du théâtre. 2. Dire l'acoustique » dans *Théâtre/Public* n° 199, mars 2011 ; Marie-Madeleine Mervant-Roux, Jean-Marc Larrue, Jeanne Bovet (dir.), « Le son du théâtre. 3. Voix Words Words Words » dans *Théâtre/Public* n° 201, octobre 201 ; Marie-Madeleine Mervant-Roux et Jean-Marc Larrue (dir.), « Écouter la scène contemporaine » dans *L'Annuaire théâtral* n° 56-57, Montréal, mars 2016 et Marie-Madeleine Mervant-Roux, Jean-Marc Larrue, *Le son du théâtre - XIXe-XXIe siècle. Histoire intermédiale d'un lieu d'écoute moderne*, Paris, CNRS éditions, 2016.

[1608] George Banu, *op. cit.,* p. 62-63.

comédienne en situation de handicap « produi[rai]t cette hétérogénéité chère à l'artiste moderne sans cesse préoccupé par le désir de briser l'ordre de la représentation, scénique ou plastique. [Il ou elle] perturbe, dérange, déroute.[1609] »

L'entretien qu'Émilie Chaudet et Alice Ramond ont mené avec Matthias Brücker, comédien du Theater HORA, dans le cadre de la reprise de *Disabled Theater* au Centre Pompidou en octobre 2012 [1610] montre que celui-ci a parfaitement conscience des enjeux liés à la représentation du handicap mental. Il déclare notamment que sur scène, il « veu[t] être lui-même et pas jouer un personnage » mais qu''il n'« aime pas qu'on parle du handicap dans la pièce de Jérôme ». Il affirme ainsi qu'il ne se réduit pas à sa pathologie et regrette que le chorégraphe n'ait pas clairement choisi de mettre en avant d'autres aspects de sa personnalité. Il reproche à Jérôme Bel d'avoir fait de son handicap une identité alors qu'il le considère lui-même comme une simple condition. « Ça lui est égal ce qu'on a. Il y a des gens qui ont un syndrome de Down, il y a des gens qui sont dans une chaise roulante ou qui ne peuvent pas voir, mais c'est égal en fait. Il ne veut pas qu'on le dise. Parce que c'est pas important », traduit l'interprète. En creux, Matthias Brücker remet en cause la construction dramaturgique du spectacle, fondée sur une distinction entre spectateurs et spectatrices valides et comédien.ne.s « handicapé.e.s mentaux », comme les appelle Jérôme Bel. Ce comédien du Theater HORA qui, avant d'être distribué dans *Disabled Theater,* a joué dans nombre de pièces du répertoire classique et contemporain[1611], envisage la scène comme le lieu d'une fictionnalisation qui dit quelque chose de lui : « Moi je suis juste sur scène, je vis sur scène, je vis les histoires sur scène », « avec la danse je peux exprimer mon histoire », « je transforme mon histoire dans la danse ».

Monter des spectacles qui, à travers le handicap des comédien.ne.s de l'Atelier Catalyse, interrogent la notion d'identité, c'est précisément la démarche de Madeleine Louarn. La metteure en scène refuse de s'inscrire dans le courant postdramatique. Dans ses spectacles, les comédien.ne.s prennent en charge des textes et jouent des rôles. Ils et elles ont parfaitement conscience de cette démarche et de son importance. Lors de l'entretien que j'ai mené avec elle[1612], Anne Menguy m'a dit que, dans *Les Oiseaux,* elle aimait « bien jouer la huppe devant du public et Prométhée et l'inspecteur et Majesté ». Lorsque je leur ai demandé pourquoi elles avaient choisi de faire du théâtre, Claudine Cariou m'a répondu que c'était « pour jouer devant le public et voir […] comment [elle était] sur la scène, devant les gens », tandis que Christelle Podeur m'a confié qu'elle aimait « beaucoup jouer devant le public » pour leur « donner des émotions différentes » et « leur donner du plaisir ». Pour Jean-Claude Pouliquen, le théâtre

[1609] *Ibid*, p. 63.
[1610] La retranscription intégrale de cet entretien est disponible en annexe.
[1611] L'ensemble des pièces produites par le Theater HORA est disponible en annexe.
[1612] Les restrancription de l'intégralité de ces entretiens est disponible en annexe.

est un moyen de se dépasser : « Même si c'est dur, j'aime bien le théâtre […]. Même si c'est dur, même si on n'arrive pas, on essaye, ce n'est pas bon, on recommence, […] on essaye de faire de notre mieux. […] Même si on n'arrive pas, on essaye quand même. Même si c'est embêtant, si c'est chiant, on recommence. Là j'ai fait mal, je recommence. Bah, c'est comme ça, c'est comme ça. » On croirait entendre Beckett et son « rater mieux ». Quant à Tristan Cantin, il aime le métier de comédien de théâtre pour « passer sur scène, c'est tout ». Avoir « [s]a tronche sur l'affiche, [il s']en fiche ». Pour lui, la scène est clairement un espace où il peut devenir quelqu'un d'autre, en prenant en charge une fiction. C'est pour cela qu'il accorde une telle importance aux costumes et aux accessoires :

> On peut mettre des costumes. Parce que avant je faisais du théâtre amateur, je mettais n'importe quoi … je mettais pas de costumes… je mettais… nos propres habits. […] J'appelle pas ça du théâtre […] pour moi […] il faut mettre un costume, n'importe quoi, une perruque tu vois, avoir une costumière, une maquilleuse, un éclairage […] quelqu'un qui fait du son et tout ça. C'est comme ici, comme du théâtre professionnel. […] Comme ça je sais qui je joue en fait […]. T'as un texte où on marque les rôles et le rôle consiste à savoir qui il est […]. Moi, je savais pas au départ quand j'ai reçu mon texte, je ne savais pas qui j'étais. Quand je reçois *Les Oiseaux* je ne sais pas les oiseaux comment ils sont et tout ça…. S'ils ont des plumes ou pas de plumes, s'ils sont nus s'ils sont pas nus, voilà[1613].

En faisant le choix de la fiction, Madeleine Louarn réhabilite le plaisir physique, intellectuel et social du théâtre, auquel prennent part les comédien.ne.s avec qui elle travaille.

Si confier un texte d'auteur.e à des comédien.ne.s en situation de handicap mental est un moyen de les rendre sujets de discours, on comprend mieux pourquoi l'Oiseau-Mouche insiste sur cet aspect du travail dans la présentation de la Compagnie. Certains spectacles montés par les artistes associés invitent cependant à ne pas dissocier le corps de l'esprit – un enjeu majeur dans le cas particulier du handicap mental. Dans *Sortir du corps,* Cédric Orain insiste sur l'ancrage corporel de la parole, qui lui donne alors un sens inouï. Dans *C.O.R.PuS,* c'est à travers la prise en charge de textes et de chorégraphies de danseurs et danseuses emblématiques de la danse moderne que les comédien.ne.s de l'Oiseau-Mouche racontent quelque chose d'eux-mêmes, et de nous.

Dans mes analyses des spectacles interprétés par des compagnies de théâtre exclusivement composées de comédien.ne.s professionnel.le.s en situation de handicap mental, j'ai tâché d'examiner l'effet que produit sur le public cette

[1613] Entretien avec Tristan Cantin, réalisé le 5 décembre 2013 dans les locaux des Génêts d'Or, disponible en annexe. Notons que Sylvain Robic accorde lui aussi une grande importance aux costumes dans la mesure où ils sont synomymes de fictionnalisation. Lorsque je lui ai demandé ce qui lui plaisait dans son rôle d'Oiseau il m'a répondu : « Bah… les costumes et tout ça… la veste rouge, l'écharpe et la perruque, ça me change ! ».

présence en scène de la réalité du handicap, et des différents stigmates qui peuvent y être associés. Qu'il s'agisse des spectacles de Jérôme Bel, de Cédric Orain, de Sarah Nouveau ou de Madeleine Louarn, les comédien.ne.s ne sont présenté.e.s, d'un bout à l'autre du spectacle, comme radicalement différent.e.s des spectateurs et spectatrices dans la salle. Soit cette distinction est posée pour mieux être brouillée, soit elle n'est même pas envisagée. Quoi qu'il en soit, les personnes sur scène ne sont jamais montrées comme des « erreurs de la nature », bien distinctes de celles et ceux qui les regardent. Ces spectacles contemporains prennent donc leurs distances avec l'héritage forain et sa tradition d'exhibition des « monstres ». La représentation du handicap mental des comédien.ne.s du Theater HORA, de l'Atelier Catalyse ou de la Compagnie de l'Oiseau-Mouche s'inscrit dans des démarches esthétiques variées. Si certaines cherchent à s'inscrire dans le courant général du spectacle postdramatique, voire dans celui plus précis du théâtre performatif, d'autres se rattachent davantage à une forme néo-symboliste, elles ont néanmoins toutes comme point commun de s'extraire du cadre illusionniste de la représentation, tel qu'il a été forgé au XVIIIe avec l'avènement du drame bourgeois, pour lui préférer une certaine stylisation.

J'ai entamé mes recherches guidée par l'intuition selon laquelle le handicap mental a quelque chose d'essentiel – au sens propre du terme – à dire et à montrer au théâtre. Compte tenu de la méthodologie que j'ai adoptée, ce travail me semble souligner que le handicap mental incite à (re)considérer la représentation théâtrale comme le fruit d'une tension dialectique entre réel et imaginaire. Les esthétiques théâtrales et leur rapport au texte varient en fonction de l'importance accordée à l'un ou à l'autre. La dramaticité du théâtre traditionnel fonctionne sur le trio « texte, affabulation, personnage ». Même si le monde recréé sur scène ressemble parfois à s'y méprendre au monde réel, ce qui est représenté au plateau est un microcosme textuel, qui fonctionne selon des conventions spatio-temporelles qui lui sont propres. À l'opposé, le courant performatif doit son nom à sa prise en compte de l'acte théâtral comme performance au présent. Si le texte n'est pas forcément absent des propositions artistiques se revendiquant de ce courant, ses théoriciens et ses praticiens prennent néanmoins leurs distances par rapport à un texte créateur d'illusion. Ils cherchent à créer des spectacles ancrés dans le réel, en prenant appui sur le socle ternaire « scène, performance, acteur ». Contrairement à ce que les débats opposant le « dramatique » au « postdramatique » pourraient laisser penser, il ne s'agit pas là des deux seules possibilités offertes à la représentation théâtrale, mais des deux extrêmes d'un spectre sur lequel j'ai situé les spectacles étudiés. De la sorte, j'ai pu analyser les modalités existantes de la représentation du handicap mental et leurs enjeux spécifiques, esthétiques et sociaux[1614]. Si elle examine la

[1614] « À moins de congédier la possibilité de présences imaginaires, il est nécessaire, dans cette perspective, de repenser la dialectique propre à la représentation théâtrale hors des oppositions dualistes texte-affabulation-personnage *versus* scène-performance-acteur. » (Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, *op. cit.*, p. 114).

question du handicap, cette thèse s'inscrit donc pleinement dans le champ des arts du spectacle. Le prisme du handicap m'a permis d'approfondir certains enjeux majeurs des études théâtrales, voire de déconstruire quelques mythes du théâtre contemporain. Je pense par exemple à l'assimilation entre *mimésis* et illusionnisme alors que pour Aristote la représentation artistique du réel implique forcément une distance ; et plus généralement à la confusion entre « théâtral » et « dramatique » dont nous fait prendre conscience la pratique théâtrale des comédien.ne.s en situation de handicap mental. Je pense également à la prétention du théâtre performatif à mettre en scène la « spontanéité » et l' « authenticité » pour mieux cultiver l'ambiguïté entre présentation de comédien.ne.s et représentation de personnages ; et plus généralement au consensus qui entoure le concept de « présence » et tend à en faire une condition *sine qua non* du théâtre postdramatique, alors que ce terme recouvre des définitions variées en fonction des metteur.e.s en scène et donc s'inscrit dans des démarches diverses, qu'elles soient post-épiques, métaphysiques ou néo-symbolistes.

Au terme de cette thèse, je pense pouvoir dire qu'elle remplit l'objectif principal que je m'étais fixé : faire entrer des productions mettant en scène le handicap mental dans le champ des études en arts du spectacle et ainsi contribuer à leur légitimation artistique en les sortant d'une interprétation exclusivement thérapeutique ou sociologique. Au fur et à mesure de mes recherches, je me suis cependant rendu compte que celles-ci avaient également pour but implicite la constitution d'un modèle esthético-politique de la pratique artistique avec des personnes en situation de handicap mental – modèle susceptible d'être décliné pour toute personne discriminée. Étudier comment l'anormalité a été pensée et donnée à voir au fil du temps m'a conduite à mettre à mal l'équation : visibilité = tolérance, ouverture d'esprit, bienveillance / invisibilité = négation, isolement, oppression. Elle m'a permis de poser les fondements de la construction de ce modèle esthético-politique, envisagé comme un idéal vers lequel tendre. Celui-ci prend appui sur des questions telles que les suivantes : comment faire un spectacle *avec* des personnes en situation de handicap mental et non pas *sur* elles, c'est-à-dire un spectacle qui associe les personnes concernées au processus de création, et qui ne détermine pas à l'avance les actions qu'elles seront capables ou incapables d'accomplir ? Comment faire un spectacle qui soit *pour* elles mais aussi pour tou.te.s les autres, c'est-à-dire un spectacle qui ne présuppose pas son public, qui n'anticipe pas, qui seront les spectateurs et les spectatrices dans la salle et quelles seront leurs réactions ? Comment faire un spectacle qui, dans ses partis pris esthétiques tout comme dans ses modalités de diffusion, pense la place à accorder à la spécificité des interprètes au plateau ? Le handicap mental radicalise ainsi des questions esthétiques, éthiques et politique sous-jacentes à toute démarche artistique, en particulier celle de la légitimité et de l'auctorialité.

Au-delà de la question de l'articulation entre visibilité et représentation, cette thèse pose donc implicitement celle du lien entre représentation et

représentativité. Malgré une nette augmentation, au cours des dernières années, des productions artistiques émanant de personnes discriminées (pièces de théâtre jouées par des personnes en situation de handicap, mais aussi films LGBTQIA+, spectacles dansés par celles et ceux que l'on appelle les « jeunes de banlieue » …), celles-ci ne sont pourtant que très peu diffusées. Faut-il pour autant considérer comme une victoire le simple fait que ces propositions artistiques accèdent au réseau professionnel, et être indulgent avec leur forme et leur contenu ? Ne doit-on pas, au contraire, être d'autant plus exigeant que celles-ci sont pour ainsi dire porteuses et donc responsables de l'image de toute une communauté ?

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS DES SPECTACLES

CORPUS PRINCIPAL

Spectacles interprétés par des comédien.ne.s dit.e.s en situation de handicap mental

Atelier Catalyse

Les Oiseaux, créé en novembre 2012 en résidence au CDDB – Théâtre de Lorient, Centre Dramatique National, d'après la pièce d'Aristophane ; mise en scène : Madeleine Louarn, chorégraphie : Bernardo Montet, adaptation : Fréderic Vossier, collaboration artistique : Jean-François Auguste.

Tohu bohu, créé en octobre 2014 en résidence au CDDB – Théâtre de Lorient, Centre Dramatique National, d'après des écrits de Daniil Harms traduits par André Markowicz, des extraits de l'adaptation d'*Alice ou le monde des merveilles* d'après l'œuvre de Lewis Caroll traduite par Elen Riot et de l'adaptation du *Pain des âmes* d'après les Contes de Luzel, traduite par Françoise Morvan ; mise en scène : Madeleine Louarn, dramaturgie : Patrick Amar, assistante à la mise en scène : Tünde Deak.

Ludwig, un roi sur la lune, créé en juillet 2016 en résidence au Quartz – Scène nationale de Brest, texte : Frédéric Vossier ; mise en scène : Madeleine Louarn, musique : Rodolphe Burger, chorégraphie : Loïc Touzé et Agnieszka Ryszkiewicz.

Compagnie de l'Oiseau-Mouche

Sortir du corps, créé en octobre 2011 au Garage (Roubaix) d'après des textes de Valère Novarina ; mise en scène : Cédric Orain.

C.O.R.P.u.S., créé en décembre 2015 dans le cadre des Belles Sorties de Lille Métropole ; conception : Sarah Nouveau, collaboration à la mise en scène : Cédric Orain.

Theater HORA

Disabled Theater, créé en mai 2012 au Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles) ; conception : Jérôme Bel, assisté de Maxime Kurvers.

Spectacles interprétés par des comédien.ne.s considéré.e.s comme valides

L'Empereur c'est moi !, créé au Trident, Scène Nationale de Cherbourg-Octeville, en février 2015, texte : Hugo Horiot ; mise en scène : Vincent Poirier, assisté de Camille Regnault, adaptation et dramaturgie : Nicolas Rivals.

Le Bizarre Incident du chien pendant la nuit, créé en septembre 2015 au Théâtre de la Tempête (Paris), d'après le roman de Mark Haddon, adaptation : Simon Stephens, texte français Dominique Hollier ; mise en scène : Philippe Adrien.

Rendez-vous gare de l'Est, crée en novembre 2012 à la Comédie de Reims – Centre dramatique national ; texte et mise en scène : Guillaume Vincent.

CORPUS SECONDAIRE

7.3, pièce écrite et mise en scène par Lars Noren au Riksteatern (Suède) en 1999.

Exhibit B, installation de Brett Bailey présentée pour la première fois au Kunsten Festival des Arts (Bruxelles) et au Berliner Festspiele (Berlin) en septembre 2012.

Freie Republik HORA, « laboratoire pour le développement de metteur en scène, chorégraphes et performers en situation de handicap mental » ; direction artistique : Michael Elber et Nele Jahnke.

L'Astronaute, créé en novembre 2011 au TJP de Strasbourg, d'après *Le Bizarre Incident du chien pendant la nuit* de Mark Haddon ; mise en scène : Eric de Dadelsen.

The show must go on, créé en janvier 2001 au Théâtre de la Ville (Paris) ; conception et mise en scène : Jérôme Bel.

Véronique Doisneau, créé en septembre 2004, à l'Opéra de Paris, Palais Garnier ; conception : Jérôme Bel.

AUTRES SPECTACLES INTERPRETES PAR DES COMEDIEN.NE.S DIT.E.S EN SITUATION DE HANDICAP MENTAL

Compagnie de l'Oiseau-Mouche

Pourvu qu'on ait l'ivresse ; conception et réalisation : Latifa Laâbissi et Nadia Lauro, créé en janvier 2016 au Théâtre de l'Oiseau-Mouche (Roubaix).

Un stoïque soldat de plomb, d'après le conte d'Hans Christian Andersen ; adaptation et mise en scène : Florence Lavaud, créé en janvier 2014 au Théâtre de l'Oiseau-Mouche (Roubaix).

De quoi tenir jusqu'à l'ombre ; conception : Cristian Rizzo, créé en janvier 2013 au Théâtre de l'Oiseau-Mouche (Roubaix).

Théâtre du Cristal et Théâtre Eurydice

Les missions d'un mendiant d'après *Avis aux intéressés, Un tabouret à trois pieds, La Visite* et *Je dis je* de Daniel Keene ; mise en scène : Olivier Couder et Richard Leteurtre, création 2015.

Blanche Neige, adapté du conte de Grimm par Gilles Roland-Manuel ; mise en scène : Olivier Couder, chorégraphie : Kaori Ito, création 2012.

Catalina in fine de Fabrice Melquiot ; mise en scène : Olivier Couder, création 2011.

Peer Gynt d'Henrik Ibsen, traduction française de Marie Cardinal ; mise en scène : Richard Leteurtre, création 2010.

Compagnie Delbono

Orchidées, création janvier 2014.

Dopo la battaglia, création 2011.

La Menzogna, création 2008.

Questio buio feroce, création 2006.

Il Silenzio, création 2000.

AUTRES SPECTACLES INTERPRETES PAR DES COMEDIEN.NE.S CONSIDERE.E.S COMME VALIDES

El Otro, d'après *El infarto del alma* de Paz Errázuriz et Damiela Eltit, mise en scène : Luis Guenel de la compagnie Teatro niño proletario, création 2012 (au Chili).

Le dernier des romantiques, texte de Théophile Dubus, mis en scène : Mélanie Charvy, création 2017.

Les Idiots, d'après le film de L ars Von Trier, mise en scène : Kirill Serebrennikov, création 2014.

Les Papotins…ou La tache de Mariotte..., d'après le journal *Le Papotin*, Adaptation et mise en scène : Eric Petitjean, création 2012.

The Valley of Astonishment ; texte et mise en scène : Peter Brook et Marie-Hélène Estienne, création 2014.

Des fleurs pour Algernon, adapté du roman de Daniel Keyes ; mise en scène : Anne Kessler, création 2012.

Face de cuillère, de Lee Hall (traduction française de Fabrice Melquiot) ; mise en scène : Alain Batis, création 2008.

Kliniken de Lars Norén (traduction française d'Arnaud Roig-Mora, Jean-Louis Martinelli et Camilla Bouchet) ; mise en scène : Jean-Louis Martinelli, création 2007.

FILMOGRAPHIE

CORPUS PRINCIPAL

BROWNING Tod, *Freaks*, 1932.

FORMAN Miloš, *Vol au- dessus d'un nid de coucou* [*One Flew Over the Cuckoo's Nest*], 1975 (États-Unis), 1976 (France).

GRAY Amandine, *Ouvrir la voix*, 2017.

KNAUF Daniel, *La Caravane de l'étrange* [*Carnivàle*], 2003 (Etats-Unis), 2004 (France).

LEVINSON Barry, *Rain Man*, 1988 (États-Unis), 1989 (France).

LYNCH David, *Elephant man*, 1980.

WINOCOUR Alice, *Augustine,* 2012.

AUTRES FILMS

ARCHAMBAULT Louise, *Gabrielle*, 2013.

BARASSAT Philippe, *Indésirables*, 2015.

BERTUCELLI Julie, *Dernières nouvelles du cosmos,* 2016.

BONNAIRE Sandrine, *Elle s'appelle Sabine*, 2008.

CASSAVETES John, *Un enfant attend* [*A Child is Waiting*], 1963 (États-Unis), 1979 (France).

CHAZELLE Damien, *Whiplash*, 2014.

DE FREITAS Stéphane, LY Ladj, *À voix haute, la force de la parole,* 2017.

DELBONO Pippo, *Grido*, 2009.

DUPONTEL Albert, *Au revoir là-haut,* 2017.

PHILIBERT Nicolas, *La Moindre des choses,* 1996.

GRAND CORPS MALADE, *Patients*, 2017.

JORDAN Glenn, *Son-Rise : A Miracle of Love*, 1979 (États-Unis). Visionnable (en VO-sous-titrée en portugais) sur Youtube.fr : https://www.youtube.com/watch?v=9auYQOlUKo4 [en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

KÄUTNER Helmut, *Louis II de Bavière* [*Ludwig II : Glanz und Ende eines Königs*], 1955.

KORMAN Asaf, *Chelli,* 2015.

LENI Paul, *L'Homme qui rit* [*The Man Who laughs*], 1928 (États-Unis), 2002 en (France).

MONNIER Mathilde, URREA Valérie, *Bruit blanc : autour de Marie-France* 1998. Visionnable sur Numéridanse.tv : http://www.numeridanse.tv/fr/video/253_bruit-blanc-autour-de-marie-France [en ligne, dernière consultation le 13 janvier 2018].

NAHARRO Antonio, PASTOR Álvaro, *Yo tambien* 2009 (Espagne), 2010 (France).

NELSON Jessie, *Sam, je suis Sam* [*I Am Sam*], 2001 (États-Unis), 2002 (France).

SYBERBERG Hans-Jürgen, *Ludwig, requiem pour un r oi vierge* [*Ludwig – Requiem für einen jungfräulichen König*], 1972 (Allemagne), 1973 (France).

VAN DORMAEL Jaco, *Le Huitième jour*, 1996.

VICTOR Renaud, *Ce gamin-là,* 1976, Visionnable sur Youtube.com : https://www.youtube.com/watch?v=i20VWKO9Sdk [en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

VISCONTI Luchino, *Ludwig : Le crépuscule des Dieux* [*Ludwig*], 1972 (Allemagne), 1973 (France).

VON TRIER Lars, *Les Idiots* [*Idioterne*], 1998.

WOLFF Sacha, *Julien/Hugo,* 2014.

ZEMECKIS Robert, *Forrest Gump*, 1994.

ZORATTI Carlo, *Pourvu qu'on m'aime* [*The Special Need*], 2013 (Suisse), 2016 (France).

RESSOURCES SUR LE CORPUS

CORPUS PRINCIPAL

Atelier Catalyse

Site du Théâtre de l'Entresort : http://www.entresort.net/catalyse/ [en ligne, dernière consultation le 23 décembre 2017].

Site de l'ESAT/Foyers de Morlaix | Les Genêts d'or : http://www.lesgenetsdor.org/etablissement/esatfoyers-de-morlaix [en ligne, dernière consultation le 23 décembre 2017].

CANTIN Tristan, comédien, entretien du 5 décembre 2013 à Morlaix.

CARIOU Claudine, comédienne, entretien du 5 décembre 2013 à Morlaix.

LOUARN Madeleine, metteure en scène, entretien du 5 décembre 2013 à Morlaix.

MENGUY Anne, comédienne, entretien du 5 décembre 2013 à Morlaix.

PODEUR Christelle, comédienne entretien du 5 décembre 2013 à Morlaix.

POULIQUEN Jean-Claude, comédien, entretien du 5 décembre 2013 à Morlaix.

PRIGENT Erwana, éducatrice spécialisée, entretien du 4 décembre 2013 à Morlaix.

ROBIC Sylvain, comédien, entretien du 5 décembre 2013 à Morlaix.

ROLLAND Joël, directeur du l'ESAT des Genêts d'Or, entretien du 2 décembre 2013 à Morlaix.

SEGUIN Thierry, administrateur, entretien du 6 décembre 2013 à Morlaix.

Les Oiseaux

Texte du spectacle, mis à notre disposition par le Théâtre de l'Entresort.

Dossier artistique.

Dossier de presse.

Présentation du spectacle sur le site du Nouveau Théâtre d'Anger : http://www.nta-angers.fr/archives/saison-2012-2013/les-spectacles/les-oiseaux,1300.html, [en ligne, dernière consultation le 29 décembre 2017].

Présentation du spectacle sur le site du Théâtre de L orient : http://www.letheatredelorient.fr/en/archives/saisons/27709/saison_2012-2013.html, [en ligne, dernière consultation le 4 mai 2014].

BRAUNSTEIN Mathieu « Retour à la force primaire du geste et du verbe, avec trois spectacles dont les acteurs sont handicapés mentaux » dans *Télérama*, mars 2012.

NIVET Isabelle, « "Les Oiseaux". La belle réussite de Madeleine Louarn », dans *Le Télégramme,* le 10 novembre 2012.

GAYOT Joëlle, émission « La Dispute » (France Culture), le 03 décembre 2012.

Tohu-bohu

Captation du spectacle, disponible en ligne sur Vimeo : https://vimeo.com/112226726 [en ligne, dernière consultation le 21 janvier 2018].

Version n°7 du déroulé de *Tohu Bohu* (26 septembre 2014).

Dossier de diffusion du spectacle.

NIVET Isabelle, « CDDB. "Tohu-bohu", encore ce s oir ! », dans *Le Télégramme*, le 10 octobre 2014.

Propos enregistrés et retranscrits par Marie Astier, lors d'une répétition de *Tohu-bohu* (avant la répétition publique) avec l'ensemble de l'équipe du spectacle, le 25 septembre 2014 à Lorient (CDDB).

Propos enregistrés et retranscrits par Marie Astier tenus par Madeleine Louarn lors de la répétition publique du spectacle *Tohu-bohu*, le 25 septembre 2014 à Lorient (CDDB).

Propos enregistrés et retranscrits par Marie Astier, lors de l a répétition précédent la deuxième représentation du spectacle *Tohu Bohu*, entre Madeleine Louarn et les comédiens de l'Atelier Catalyse, le 9 novembre 2014 à Lorient (CDDB).

Ludwig, un roi sur la lune

Captation du spectacle.

VOSSIER Frédéric, *Ludwig, un r oi sur la lune,* Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2016.

Dossier de diffusion du spectacle.

Programme de la 70e édition du Festival d'Avignon.

BAPTISTE Raphaël, « Un voyage théâtral au pays des songes et de l'amour... », publié le jeudi 14 juillet 2016 sur Alchimieduverbe.com : https://alchimieduverbe.com/2016/07/14/ludwig-un-roi-sur-la-lune-de-frederic-vossier-dans-une-mise-en-scene-de-madeleine-louarn-par-le-theatre-de-lentresort/, [en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

BERENGER Ondine, « Fantasme lunaire », publié le lundi 11 j uillet 2016 sur Theatreactu.com :

http://theatreactu.com/avignon-in-ludwig-un-roi-sur-la-lune-de-frederic-vossier-mise-en-scene-madeleine-louarn-a-lautre-scene-de-vedene/, [en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

BUTEL Yannick, « Ludwig le simple et ses frères et sœurs… », publié le mardi 12 juillet 2016 sur Intense-scene.net : http://insense-scenes.net/spip.php?article437, [en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

MAGENHAM Alexis, « « Une douceur mélancolique », publié le dimanche 10 juillet 2016 sur Blogsaturne.fr : http://www.blogsaturne.fr/2016/07/ludwig-un-roi-sur-la-lune-madeleine-louarn.html, [en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

PANEGY Rick, « Il suffit d'y croire », publié le lundi 11 juillet 2016 sur Iogazette.fr : http://www.iogazette.fr/critiques/regards/2016/suffit-dy-croire/, [en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

PASCAUD Fabienne, « Quand la différence se fait cérémonie baroque », publié le dimanche 10 juillet 2016 sur Telerama.fr : http://www.telerama.fr/scenes/festival-d-avignon-quand-la-difference-se-fait-ceremonie-baroque,145036.php, [en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

POUJOULAT Anne-Christine, « Consécration de 30 ans de travail avec des handicapés », publié le mercredi 06 juillet 2016 sur Leparisien.fr : http://www.leparisien.fr/flash-actualite-culture/ludwig-a-avignon-consecration-de-30-ans-de-travail-avec-des-handicapes-09-07-2016-5954717.php, [en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

ROUSSEL Frédérique, « Un univers obsessionnel et lapidaire », publié le mardi 12 juillet 2016 sur Next.liberation.fr : http://next.liberation.fr/theatre/2016/07/12/ludwig-comme-un-wagner-de-deja-vu_1465810, [en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

SALEM Lola, « Chevalier perché », publié le lundi 11 juillet 2016 sur Iogaztte.fr : http://www.iogazette.fr/critiques/regards/2016/chevalier-perche/, [en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

VALLET Julien, « L'homme qui ne voulut pas être roi », publié le samedi 09 juillet 2016 sur Rhinoceros.eu : http://rhinoceros.eu/2016/07/ludwig-un-roi-sur-la-lune-de-frederic-vossier-par-madeleine-louarn-lhomme-qui-ne-voulut-pas-etre-roi/, [en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

VOLLE Hadrien, « Ode onirique à la différence », publié le lundi 11 juillet 2016 sur Sceneweb.fr : http://www.sceneweb.fr/ludwig-de-frederic-vossier-mise-en-scene-madeleine-louarn/, [en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

Autres

ADLER Laure, Rodolphe Burger et Madeleine Louarn, dans l'émission « L'heure bleue » sur France Inter, le 26 janvier 2017 : [disponible en ligne, https://www.franceinter.fr/emissions/l-heure-bleue/l-heure-bleue-26-janvier-2017, en ligne, dernière consultation le 23 décembre 2017].

FABRE Clarisse, « Madeleine Louarn, la vie hors des rails », publié le 28 juin 2016 sur LeMonde.fr : http://www.lemonde.fr/festival-d-avignon/article/2016/06/28/madeleine-louarn-la-vie-horsdes-rails_4960094_4406278.html, [en ligne, dernière consultation le 23 décembre 2017].

GAYOT Joëlle, « Madeleine Louarn, syndicaliste et metteur en scène engagée », publié le 8 juillet 2016 sur Télérama.fr : http://www.telerama.fr/scenes/madeleine-louarn-syndicaliste-et-metteur-en-scene-engagee,144807.php, [en ligne, dernière consultation le 23 décembre 2017].

MONTET Bernardo, propos recueillis par Nathalie Yokel, *La Terrasse,* novembre 2012.

NIVET Isabelle, « Madeleine Louarn. Le handicap mis en scène », publié le 9 octobre 2014 sur Letelegramme.fr : http://www.letelegramme.fr/morbihan/lorient/madeleine-louarn-le-handicap-mis-en-scene-09-10-2014-10379240.php, [en ligne, dernière consultation le 14 janvier 2018].

QUIGNON Jean-Philippe, « Catalyse : lever de rideau sur six acteurs formidables » dans *Le Télégramme,* 21 mars 2002, article disponible sur Entresort.net : http://www.entresort.net/wp-content/uploads/2015/04/Catalyse-2002.pdf, [en ligne, dernière consultation le 14 janvier 2018].

SOLIS Réné, « Fonderie du Mans, Madeleine Louarn tronque "Songe d'une nuit d'été" », dans *Libération*, le 12 mars 1999.

Compagnie de l'Oiseau-Mouche

Site de la Compagnie de l'Oiseau-Mouche : http://oiseau-mouche.org/loiseau-mouche/ [en ligne, dernière consultation le 23 décembre 2017].

Sortir du corps

Site internet de Maxime Huygue, présentation du film documentaire *L'Artiste des mots,* sur : http://www.maximehuyghe.com/fr/films/lartiste-des-mots/ [en ligne, dernière consultation le 23 décembre 2017].

NOVARINA Valère, *Lettre aux acteurs*, *Pour Louis de Funès* (dans *Le Théâtre des paroles*, Paris, Éditions P.O.L, 1989) et *L'Opérette imaginaire*, Paris, Éditions P.O.L, 1998.

Site de la Maison des métallos, présentation du spectacle : http://www.maisondesmetallos.org/2012/12/21/sortir-du-corps [en ligne, dernière consultation le 23 décembre 2017].

BRAUNSTEIN Mathieu « Retour à la force primaire du geste et du verbe, avec trois spectacles dont les acteurs sont handicapés mentaux » dans *Télérama*, mars 2012.

C.O.R.P.uS

Captation du spectacle.

Texte du spectacle.

Dossier pédagogique du spectacle.

Bande annonce du spectacle, disponible sur Youtube : https://www.youtube.com/watch?v=P923l7IOvLU [en ligne, dernière consultation le 29 décembre 2017].

Theater HORA

Site internet du Theater Hora : http://www.hora.ch [en ligne, dernière consultation le 23 décembre 2017].

BRUCKER Matthias, comédien ; entretien réalisé par Émilie Chaudet et Alice Ramond en octobre 2012 et retranscrit par Marie Astier.

GRANDJEAN Matthias, comédien, entretien réalisé par Émilie Chaudet et Alice Ramond en octobre 2012 et retranscrit par Marie Astier.

MARINUCCI Giancarlo et GHNASSIA Ketty, administrateur et directrice de production, entretien réalisé par Émilie Chaudet et Alice Ramond en octobre 2012 et retranscrit par Marie Astier.

MEIER Lorraine, comédienne, entretien réalisé par Émilie Chaudet et Alice Ramond en octobre 2012 et retranscrit par Marie Astier.

PAGLIARO Tiziana, comédienne, entretien réalisé par Émilie Chaudet et Alice Ramond en octobre 2012 et retranscrit par Marie Astier.

Disabled Theater

Captation du spectacle.

Présentation du spectacle sur le site internet de Jérôme Bel : http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=15&ctid=1 [en ligne, dernière consultation le 23 décembre 2017].

Programme de la 66e édition du Festival d'Avignon.

Programme des éditions 2012 et 2013 du Festival d'Automne à Paris.

BEL Jérôme, propos enregistrés et retranscrits par Marie Astier, lors d'une rencontre à l'École Normale Supérieure (Paris), le 13 décembre 2013.

BEL Jérôme, propos recueillis par Émilie Chaudet et Alice Ramond en octobre 2012 (dans le cadre d'une émission pour France Culture qui n'a finalement pas été diffusée) et retranscrits par Marie Astier.

BEL Jérôme, « *Disabled Theater* », dans *Chimères* 2013, vol. 2, n° 80, p. 195-199.

UMATHUM Sandra, WIHSTUTZ Benjamin (éds.), *Disabled Theater*, Zürich, Diaphanes, 2015, et plus particulièrement WALLIN Scott, « Come Together, Discomfort and Longing in Jerôme Bel's *Disabled Theater* » (p. 61-80) et WIHSTUTZ Benjamin, « "… And I Am an Actor". On Emancipation in *Disabled Theater* » (p. 35-50).

WIHSTUTZ Benjamin, « La théâtralisation de l'imparfait. *Disabled Theater* et *Gala* de Jérôme Bel », *Fabula-LhT*, n° 19, « Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé », octobre 2017, URL : http://www.fabula.org/lht/19/wihstutz.html/ [dernière consultation le 23 décembre 2017].

L'Empereur c'est moi

Captation du spectacle.

HORIOT Hugo, *L'Empereur c'est moi : Une enfance en autisme* Montréal, Les Éditions de l'Homme, 2013, rééd. *L'Empereur c'est moi,* Paris, Le Livre de Poche, 2015.

Dossier de diffusion du spectacle.

Le Bizarre Incident du chien pendant la nuit

Captation du spectacle.

HADDON Mark, *Le Bizarre Incident du chien pendant la nuit,* traduit de l'anglais par Odile Demange, Paris, Nils Éditons, 2004, rééd. Pocket Jeunesse, 2005. [*The Curious Incident of the Dog in the Night-time*, Londres, Jonathan Cape, 2003].

STEPHENS Simon, *Le Bizarre Incident du chien pendant la Nuit*, adapté du roman de Mark Haddon, texte français de Dominique Hollier. Texte fourni par le Théâtre de la Tempête.

Dossier de diffusion du spectacle.

Dossier pédagogique du spectacle.

Site internet de Mark Haddon : http://www.markhaddon.com/aspergers-and-autism [en ligne, dernière consultation le 23 décembre 2017].

Rendez-vous gare de l'Est

Captation du spectacle.

VINCENT Guillaume, *Rendez-vous gare de l'Est*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.

Dossier de diffusion du spectacle.

Dossier pédagogique du spectacle réalisé par le CDN de Besançon.

Présentation du spectacle sur le site internet des Bouffes du Nord : http://www.bouffesdunord.com/fr/saison/500d78eba5063/rendez-vous-gare-de-lest [en ligne, dernière consultation le 23 décembre 2017].

INCERTI FORMENTINI Émilie, entretien téléphonique avec Manon Worms, retranscription mise à notre disposition Manon Worms.

CORPUS SECONDAIRE

Exhibit B

CARRE Alice, « *Exhibit B* : l'impensé colonial », *Agôn*, Critiques, Saison 2014-2015, mis à jour le : 01/03/2016 : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=3125, [en ligne, dernière consultation le 21 janvier 2018].

Article d'Emmanuelle Bouchez sur le site de *Télérama* : http://www.telerama.fr/scenes/exhibit-b-histoire-d-une-exposition-anticoloniale-taxee-de-racisme,119806.php [en ligne, dernière consultation le 8 janvier 2018].

Article de John Mullen sur le site internet du *Nouvelobs* : http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1249356-exhibit-b-au-104-une-exposition-raciste-creer-un-zoo-humain-ce-n-est-pas-de-l-art.html [en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

Communiqué de presse du 21 novembre 2014, du collectif *contre Exhibit B* : http://johnmullenagen.blogspot.fr/2014/11/exhibitb-contreexhibitb-communique-de.html [en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

Témoignages de Selina Thompson : http://selinathompson.co.uk/exhibit-b/,

https://selinathompson.wordpress.com/2014/08/12/exhibit-b/ [en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

Témoignage de Dione Joseph : https://www.thebigidea.nz/news/whats-on-show-reviews/2014/oct/148888-exhibit-b-a-personal-response [en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

Freie Republik HORA

SCHMIDT Yvonne, « *After* Disabled Theater. *Authorship, Creative Responsibility, and Autonomy in* Freie Republik HORA » dans UMATHUM Sandra, WIHSTUTZ Benjamin (éds.), *Disabled Theater*, Zürich, Diaphanes, 2015, p. 227-240.

L'Astronaute

Bande annonce du spectacle : http://www.theatre-video.net/video/L-Astronaute-m-e-s-Eric-De-Dadelsen-bande-annonce [en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

Dossier pédagogique du spectacle.

The Show must go on

Présentation du spectacle sur le site internet de Jérôme Bel : http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=6&ctid=1 [en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

Véronique Doisneau

Présentation du spectacle sur le site internet de Jérôme Bel : http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=8&ctid=1 [en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

Spectacle disponible en trois parties sur youtube [en ligne, dernière consultation le 19 janvier 2018] :
https://www.youtube.com/watch?v=OIuWY5PInFs,
https://www.youtube.com/watch?v=FjPcRRH_4CM,
https://www.youtube.com/watch?v=L10LlVPE-kg

ÉTUDES THÉÂTRALES

Textes de théâtre

BABOUILLEC SP, *Soif de lettres,* Christophe Chomant, 2015.

BECKETT Samuel, *Fin de partie,* suivi de *Actes sans paroles,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.

BECKETT Samuel, *En attendant Godot,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

BECKETT Samuel*, Oh les beaux jours,* suivie de *Pas moi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.

BROOK Peter, ESTIENNE Marie-Hélène *L'homme qui,* suivi de *Je suis un phénomène*, Arles, Actes Sud, 1998.

DOLLE Jean-Christophe, *Abilifaie Leponaix,* Orléans, L'Écarlate, 2012.

HALL Lee, *Face de cuillère*, traduit de l'anglais par Fabrice Melquiot, Paris, L'Arche, 2004. [*Spoonface Steinberg and Other Plays,* London, BBC Books, 1997].

GENET Jean, *Les Nègres,* dans *Œuvres complètes, V,* Paris, Gallimard, 1979.

HORVATH Ödön von, *Casimir et Caroline,* texte français de Henri Christophe, Arles, Actes sud, Paris, Papiers, 1991. [Kasimir und Karoline, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986].

KANE Sarah, *Anéantis,* traduit de l'anglais par Lucien Marchal, Paris, L'Arche, 1998. [*Blasted* and *Phaedra's,* London, Methuen, 1996].

KANE Sarah, *4.48 Psychose,* traduit de l'anglais par Évelyne Pieiller, Paris, L'Arche, 2001. [*4.48 Psychosis,* London, Methuen, 2000].

KOLTES Bernard-Marie, *Combat de nègre et de chiens,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1989.

LEON David, *Un batman dans ta tête,* Les Matelles, Espaces 34, 2011.

MELQUIOT Fabrice*, Cataline in Fine*, Paris, L'Arche, 2004.

NDIAYE Marie*, Les grandes personnes*, Paris, Gallimard, 2011.

NOREN Lars*, Tristano* suivi de *Crises*, traduit du Suédois par Katrin Ahlgren, Claude Baqué, Arnaud Roig-Mora, Jean-Louis Martinelli et Camilla Bouchet Paris, L'Arche, 2007 [*De döda pjäserna,* Stockholm, A. Bonniers, 1995].

OLRY Stéphane, *Hic sunt leones : là-bas, il y a des lions*, Paris, L'Amandier, 2011.

POMMERAT Joël, *La Réunification des deux Corées,* Arles, Actes Sud, 2013.

TATAR Luc, *En découdre,* Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman Editeur, 2011.

VALLETI Serge, *Jésus de Marseille* suivi de *Psychiatrie/Déconniatrie,* Nantes, L'Atalante, 2007.

SHAKESPEARE William, *Comme il vous plaira*, traduit de l'anglais par Victor Bourgy dans *Œuvres complètes édition bilingue,* Paris, Robert Laffont, 2000, p. 501-657.

SHAKESPEARE William, *Hamlet,* traduit de l'anglais par Michel Grivelet dans *Œuvres complètes, édition bilingue, Tragédies I,* Paris, Robert Laffont, 2007, p. 839-1067.

SHAKESPEARE William, *Songe d'une nuit d'été,* traduit de l'anglais par Jean Malapate, dans *Œuvres complètes, édition bilingue comédies I,* Paris, Robert Laffont, 2000, p. 633-769.

WEISS Peter, *La Persécution et l'assassinat de Jean-Paul Marat représentés par le groupe théâtral de l'hospice de Charenton sous la direction de Monsieur de Sade,* traduit de l'allemand par Jean Baudrillard, Paris, Seuil, 1965 [*Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1964].

Ouvrages théoriques et critiques

ABIRACHED Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne,* Paris, Grasset, 1978.

ARDENNE Paul, *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée,* Flammarion, Paris, 2006.

ARISTOTE, *La Poétique*, traduit et présenté par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, [1980], 2011.

BABLET Denis, *Edward Gordon Craig,* Paris, L'Arche, 1962.

BADIOU Alain (avec Nicolas Truong), *Éloge du théâtre*, Paris, Flammarion, 2010.

BANU Georges, *Miniatures théoriques : repères pour un paysage de la scène moderne,* Arles, Actes Sud, 2009.

BARBERIS Isabelle, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologie,* Paris, PUF, 2010.

BIET Christian, TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?,* Paris, Folio, 2006.

BRECHT Bertolt, *Petit organon pour le théâtre : 1948 ; Additifs au Petit organon : 1954,* texte français de Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 1970. [*Kleines Organon für das Theater,* Berlin, Suhrkamp Verlag, 1964].

BRECHT Bertolt, *Théâtre épique, théâtre dialectique,* traduction de Jean Tailleur, Guy Delfel, Edith Winkler, Paris, L'Arche, 1999. [*Schriften zum Theater*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 1963].

BORDEAUX Marie-Christine, CAUNE Jean et MERVANT-ROUX Marie-Madeleine (dir.), Le *Théâtre des amateurs et l'Expérience de l'art. Accompagnement et autonomie,* Montpellier, L'entretemps éditions, 2011.

BORDERIES Daniel, DELFOUR Jean-Jacques, PIERRE Maylis (dir.), *Chemins de traverses. Les sans-voix à l'œuvre des arts. Interventions artistiques et émancipation dans La Novela*, Toulouse, Privat, 2013.

BOURGAIN Anne, ABECASSIS Marie-Laure et MOLINIER Pascale (dir.), *L'Hystérie sur scène : des leçons de Charcot à l'enseignement de Freud et de Lacan, lectures et représentations contemporaines,* Paris, Hermann, 2016.

BUTEL Yannick, *Essai sur la présence au théâtre*, Paris, L'Harmattan, 2006.

CORVIN Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre,* Paris, Bordas, 1991.

COUTELET Nathalie, MOINDROT Isabelle (dir.), *L'Altérité en spectacle. 1789-1918*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

DANAN Joseph, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud, 2013.

DELBONO Pippo, *Mon théâtre,* Arles, Actes Sud, 2004.

DELBONO Pippo, *Le Corps de l'acteur : ou la nécessité de trouver un autre langage, six entretiens romains avec Hervé Pons*, Arles, Actes Sud, 2004.

DELBONO Pippo, *Regards*, Arles, Actes Sud, 2010.

DORT Bernard, *La Représentation émancipée,* Arles, Acte Sud, 1988.

DUPONT Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007.

FANCHETTE Jean, *Psychodrame et théâtre moderne*, Paris, Éditions Buchet-Chastel, 1971.

GORDON Rae Beth, *De Charcot à Charlot : mises en scène du corps pathologique,* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

FERAL Josette, *Théorie et pratique du théâtre,* Montpellier, L'Entretemps Éditions, 2011.

FIX Florence et TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique (dir.), *L'Autofiguration dans le théâtre contemporain : se dire sur la scène*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2011.

GUENOUN Denis, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Belval, Circé, 1997.

GUENOUN Denis, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Belfort, Circé/poche, 1998.

KEMPF Lucie, MOGUILVSKAIA Tania (dir.), *Le théâtre néo-documentaire, résurgence ou réinvention ?,* Nancy, Presse Universitaires de Lorraine, 2013.

KLEIST Heinrich Von, *Sur le théâtre de marionnettes* suivi de *Sur l'élaboration progressive des idées par la parole*, traduit de l'allemand par Brice Germain, Paris, Sillage, 2012. [*Über das Marionettentheater,* Berlin, Steuben-Verlag, 1948]

LEHMANN Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique,* Paris, L'Arche, 2002. [*Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verl. der Autoren, 1999].

LOSCO-LENA Mireille, *La Scène symboliste*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2010.

MARTINEZ THOMAS Monique (dir.), *Le théâtre appliqué : enjeux épistémologiques et études de cas,* Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman Éditeur, 2017.

MERVANT-ROUX Marie-Madeleine (dir.), *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique,* Paris, Éditions du CNRS, 2004.

NEVEUX Olivier, *Théâtre en lutte : le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui,* Paris, La Découverte, 2007.

NEVEUX Olivier, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013.

NOVARINA Valère, *Le Théâtre des paroles,* Paris, Éditions P.O.L, 1989.

ORTEL Philippe (dir.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, 2009.

PLANA Muriel, *Théâtre et féminin : identité, sexualité, politique,* Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012.

PLANA Muriel, *Théâtre et politique. Modèles et concepts,* Tome I, Paris, Orizons, 2014.

PLANA Muriel, *Théâtre et politique. Pour un théâtre politique contemporain,* Tome II, Paris, Orizons, 2014.

PLANA Muriel, *Roman, théâtre, cinéma au XXe siècle. Adaptation, hybridations et dialogue des arts*, Levallois-Perret, Bréal, 2014.

PLANA Muriel et SOUNAC Frédéric (dir.) *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualité et politiques du trouble,* Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2015.

PISCATOR Erwin, *Théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1962.

REGY Claude, *L'État d'incertitude,* Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002.

ROBICHEZ Jacques, *Le Symbolisme au théâtre : Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, Paris, L'Arche, [1957], 1972.

RYKNER Arnaud, *Paroles perdues, Faillites du langage et représentation*, Paris, José Corti, 2000.

RYNGAERT Jean-Pierre, *Lire Le théâtre contemporain,* Paris, Donod, 1993.

RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *Le Personnage théâtral contemporain : décompasition, recomposition,* Paris, Éditions théâtrales, 2006.

SAISON Maryvonne, *Les Théâtres du réel,* Paris, L'Harmattan, 1998.

SARRAZAC Jean-Pierre, *Théâtres intimes,* Arles, Acte Sud, 1989.

SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Strasbourg, Circé, 2010.

SAUNDERS Graham *About Kane : The Playwright and the Work*. Londres : Faber & Faber, 2009.

SCHECHNER Richard, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2008.

SMADJA Isabelle, *La Folie au théâtre : regard de dramaturges sur une mutation*, Paris, PUF, 2004.

STANISLAVSKI Constantin, *La Formation de l'acteur*, Paris, Pygmalion, 1997.

SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne, 1880-1950,* traduit de l'allemand par Patrice Pavis avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack, Lausanne, Paris, L'Âge d'homme, 1983. [*Theorie des modernen Dramas 1880-1950,* Frankfurt, Suhrkamp, 1959].

TACKELS Bruno, *Écrivains de plateau*, tome V, *Pippo Delbono,* Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 1994.

VITEZ Antoine, *Écrits sur le théâtre 2, La Scène, 1954–1975,* édition présentée par Nathalie Léger, préface de François Regnault, Paris, POL, 1995.

VITEZ Antoine, *Théâtre des idées, a*nthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Paris, Gallimard, 1999.

Articles

ANCET Pierre, « Le théâtre de la monstruosité. Exhibitions et mises en scène fin XIXe début XXe siècle » dans Philippe Ortel (dir.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 147-160.

ASTIER Marie, « La distribution de comédien(ne)s en situation de handicap dans les spectacles de Philippe Adrien : enjeux éthiques, esthétiques et dramaturgiques », *Agôn*, n° 7, *La Distribution*, 2015, mis à jour le : 26/10/2015, http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=3338 [en ligne, dernière consultation le 2 janvier 2018].

BANCEL Nicolas, « À chacun son sauvage ? Genèse du zoo humain en Europe et aux États-Unis » dans Nathalie Coutelet et Isabelle Moindrot (dir.), *L'Altérité en spectacle. 1789-1918*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 21-33.

BENHAMOU Anne-Françoise. « Qui parle à qui quand je (tu, il) parle(s) tout seul ? » dans *Alternatives théâtrales* [Bruxelles], 1994, *Le monologue*, p. 24-29.

BOISSON Bénédicte, « Le théâtre ou l'exhibition du monstre. La mise en scène des corps stigmatisés dans *Giulio Cesare* de Romeo Castellucci » dans *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 37, 2005, p. 183-196 : http://id.erudit.org/iderudit/041602ar, [en ligne, dernière consultation le 2 janvier 2018].

BOUDIER Marion, « *Lars Norén, Plonger dans la réalité, les yeux ouverts* » dans *Jeu : revue de théâtre*, n°137, 2010, p. 24-31 : https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2010-n137-jeu1511592/63215ac/ [en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

BOUDIER Marion, « Un théâtre "presque documentaire" ? Influences et imitations documentaires chez Lars Norén et Joël Pommerat » dans Lucie Kempf et Tania Moguilvskaia (dir.), *Le théâtre néo-documentaire, résurgence ou réinvention ?,* Nancy, Presse Universitaires de Lorraine, 2013, p. 127-142.

COURTINE Jean-Jacques, « Curiosités humaines, curiosité populaire. Le spectacle de la monstruosité au XVIIIe siècle », dans Nicole Jacques-Chaquin et Sophie Houdard (dir.), *Curiosité et* libido sciendi *de la Renaissance aux Lumières*, vol. II, Fontenay-aux-Roses, ENS Ed., 1998, tome 2, p. 499-515.

CULL Laura, GARCIN-MARROU Flore, « Schizo-théâtre : Guattari, Deleuze, performance et "folie" » dans *Chimères* vol. 2, n° 80, 2013, p. 63-73 : https://www.cairn.info/revue-chimeres-2013-2-page-63.htm [en ligne, dernière consultation le 2 janvier 2018].

COURTINE Jean-Jacques, « Le corps anormal, histoire et anthropologie culturelles de la difformité » dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps, 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle,* Paris, Seuil, 2005, p. 209-271.

CUREL Agnès, « Le théâtre des monstres. Les exhibitions de phénomènes dans les foires du XIXe siècle un exemple de spectacle marginalisé ? », *Horizons/Théâtre*, n°5, « Formes mineures et minoritaires dans les arts du spectacle », Sandrine Dubouilh et Pierre Katszewski (dir.), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015.

CUREL Agnès, « Janus Bifrons. Le bonimenteur, entre exhibition théâtrale et exhibition commerciale », *Revue d'Histoire du Théâtre,* n°276, « Les commerces du théâtre » Léonor Delaunay et Martial Poirson (dir.), Paris, décembre 2017, p. 83-94.

CUREL Agnès, « Le mondes exotiques des baraques foraines : mettre le monde en spectacle dans les foires parisiennes au XIXe siècle », congrès de la Société des Études Romantiques et Dix-neuvièmistes (SERD) *Les mondes du spectacle*, 28, 29 et 20 janvier 2014. À paraître sur le site internet de la SERD.

DIAZ Sylvain, « Dramaturgies de l'interstice », *Agôn*, n°1, *Interstices, entractes et transitions*, 2008, mis à jour le : 17/12/2008, http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=747 [en ligne, dernière consultation le 2 janvier 2018].

DIAZ Sylvain, « Le Lehrstück brechtien, théâtre de l'accident », *Agôn*, n° 2, *L'accident, La Rupture*, 2009, mis à jour le : 15/12/2009, http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1080 [en ligne, dernière consultation le 2 janvier 2018].

DUPONT Florence, « Le théâtralisable en Grèce et à Rome », *Fabula-LhT*, n° 19, « Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé », octobre 2017 : http://www.fabula.org/lht/19/dupont.html [en ligne, dernière consultation le 2 janvier 2018].

GAGNERET Diane, « "Je chante sans espoir sur la frontière" : voix/es de la folie dans *4.48 psychose*, de Sarah Kane », atelier « La représentation des troubles mentaux depuis le XXe siècle » du Congrès des sciences humaines 2017 de l'Université de Ryerson (Toronto, Canada), 28 mai 2017. Texte gracieusement mis à notre disposition par l'auteure.

GARCIN-MARROU Flore, « Théâtre(s) clinique(s) », dans *Chimères* vol. 2, n° 80, 2013, p. 74-85 :
https://www.cairn.info/revue-chimeres-2013-2-page-74.htm [en ligne, dernière consultation le 2 janvier 2018].

GORDON Rae Beth, « Entre Charcot et Darwin. Le caf' conc' et le music-hall parisiens (1875-1908) », dans Nathalie Coutelet et Isabelle Moindrot (dir.), *L'Altérité en spectacle. 1789-1918*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 203-220.

HAMIDI-KIM Béatrice, « Présenter des éclats du réel, dénoncer la réalité : de l'opposition entre deux théâtre documentaires aujourd'hui (*Rwanda 94* et Rimini Protokoll) » dans Lucie Kempf, Tania Moguilvskaia (dir.), *Le théâtre néo-documentaire, résurgence ou réinvention ?,* Nancy, Presse Universitaires de Lorraine, 2013, p. 45-59.

JACINTO Gilles, « Le théâtre appliqué : introduction historique, théorique et critique », dans Monique Martinez Thomas*, op. cit.*, p. 15-37.

JACINTO Gilles, « Un *Anneau d'argent à l'oreille* de Tony Duvert : un roman policier *queer* » dans Muriel Plana et Fréderic Sounac (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualité et politiques du trouble,* Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2015, p. 95-110.

MANDRILLON Gaëlle, « Le spectacle de Chédigny, ou la constitution d'un micro-monde de l'art », dans Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique,* Paris, Éditions du CNRS, 2004, p. 137-149.

NEVEUX Olivier « Une figure tierce : l'acteur militant », dans Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique,* Paris, Éditions du CNRS, 2004, p. 271-282.

PANARDIE Martine, « Moi, les handicapés, mon théâtre… » dans « Les théâtres de l'autre » dans *Théâtre-Public* n°124-125, Gennevilliers, 1995, p. 46.

PARKER Patricia et SCHWARTZ-GASTINE Isabelle « "Le Songe d'une nuit d'été" : une troupe emblématique » dans Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique,* Paris, Éditions du CNRS, 2004, p. 24-45.

PAVIS Patrice « Le gestus brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine », *L'Annuaire théâtral,* n° 25, 1999, p. 95-115 :
https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/1999-n25-annuaire3671/041380ar/ [en ligne, dernière consultation le 2 janvier 2018].

POIRSON Martial « Triste spectacles : exhibitions fin-de-siècle » dans Nathalie Coutelet et Isabelle Moindrot (dir.), *L'Altérité en spectacle, 1789-1918*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 67-81.

RICCI Charlotte, « L'érotisation des corps jugés "hors norme"dans les arts du spectacle » dans Pierre Philippe-Meden (dir.) *Érotisme et sexualité dans les arts du spectacle*, Paris, l'Entretemps éditions, 2015.

ROMAIN Maryline, « Léon Chancerel, passeur du Vieux-Colombier », dans Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique,* Paris, Éditions du CNRS, 2004, p. 245-254.

TRIAU Christophe, « Entre la fiction et le réel, toujours sur un fil, Entretien de Nicolas Bonneau, conteur documentaire-CDN de Thionville – Lorraine » dans Lucie Kempf et Tania Moguilvskaia (dir.), *Le théâtre néo-documentaire, résurgence ou réinvention ?,* Nancy, Presse Universitaires de Lorraine, 2013, p. 159-169.

SANTAMANS Tatiana, « Critique, plaisir et désir. Libido et pratique artistique sur la scène contemporaine espagnole », dans Muriel Plana et Fréderic Sounac (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualité et politiques du trouble*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2015, p. 45-55.

VOLTZ Pierre, « Une autre place pour le public : *Le Jeu de Jeanne* à Domremy », dans Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique,* Paris, Éditions du CNRS, 2004, p. 208-217.

WILHELM Jean-Louis, « Le travail de l'en-dehors et le bruit des tubes, Antoine Vitez "dilettante" », dans Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique,* Paris, Éditions du CNRS, 2004, p. 261-270.

Travaux universitaires

BERTHON Capucine, *Les Frères Karamazov, tapisserie ou patchwork : Études des adaptations théâtrales d'un roman de Dostoïevski,* mémoire de master 2 d'Études théâtrales, sous la direction d'Anne Pellois, École Normale Supérieure de Lyon, 2014.

CHAUVAUX Sophie, *Être comédien professionnel et en situation de handicap mental aujourd'hui en France : une lutte pour la reconnaissance artistique. L'exemple de la compagnie du Théâtre de Cristal,* mémoire de Master 1 en Études théâtrales, sous la direction de Christine Hamon-Siréjols, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2011.

CUREL Agnès, *Face au monstre.* Mémoire de Master 1 en Études théâtrales sous la direction de Marie-Madeleine Mervant-Roux, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2010.

CUREL Agnès, *Une voix en métamorphose : boniment et bonimenteur dans les spectacles populaires en France (XIXe-XXe siècles)*, thèse de doctorat en Études théâtrales sous la direction de Marie-Madeleine Mervant-Roux, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, en préparation depuis 2013.

FRAISSE Cécile, *Un modèle de théâtre Outil : Le théâtre du Cristal,* mémoire de Maîtrise en Études théâtrales sous la direction de Daniel Lemahieu, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2002.

TULOUP Emmanuelle, *Les théâtres de l'Identité Disloquée : études et réflexions à partir d'une expérience de terrain ; rencontres théâtrales et musicales en milieu artistique, dans le cadre de la compagnie théâtrale TURBULENCES,* Mémoire de DEA en Études

théâtrales, sous la direction de Georges Banu, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2001.

METAIS-CHASTANIER Barbara, *L'Enquête à l'œuvre. La représentation inquiétée dans les dramaturgies contemporaines*, thèse de doctorat en arts du spectacle, École normale supérieure de Lyon, départements des arts, sous la direction de Jean-Loup Rivière, 2013.

PALIGOT-GRIMAL Sylvie, *Pippo Delbono, les figures de l'« entre-deux »*, mémoire de Master 1 en Études théâtrales sous la direction de Myriam Tanant, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2007.

RICCI Charlotte, *Des humains et des arts : artistes jugés « hors-normes » sur les scènes contemporaines*, thèse de doctorat en arts, sous la direction de Katia Legeret et de Nathalie Gauthard, Université Paris 8, 2017.

ROBERT Liza, *L'inclusion des personnes en situation de handicap mental dans l'art du spectacle,* mémoire de professionnalisation, Master 1 Art&Com, sous la direction de Muriel Lefebvre et Marie Astier, Université Toulouse Jean Jaurès, 2017.

YEAGER Julie L., *L'Absurde et l'angoisse dans deux pièces de Beckett : désir et impossibilité d'évasion,* Master of Arts sous la direction d'Anna St. Léger-Lucs, McMaster University, 1998.

AUTRES ARTS

LITTERATURE

Romans et poésies

BABOUILLEC AUTISTE SANS PAROLE, *Raison et Acte dans la douleur du silence,* Rouen, Christophe Chomant, 2011.

BABOUILLEC AUTISTE SANS PAROLE, *Algorithme éponyme. Texte poétique,* Rouen, Christophe Chomant, 2013.

DOSTOÏEVSKI Fedor Mihailovič, *L'Idiot,* traduit et annoté par Albert Mousset, Paris, Gallimard, 1943. [*Ідиот*, Praha, Melantrich, 1931].

FAULKNER William, *Le bruit et la fureur,* traduit de l'américain par Maurice-Edgar Coindreau, Paris, Folio, [1972] 2013. [*The Sound and the Fury*, London, Chatto and Windus, 1931].

GRIMSUD Beate, *Une folle en liberté,* traduit du norvégien par Alex Fouillet, Actes Sud, 2012. [*En dåre fri*, Cappelen Damm AS, Oslo, 2010].

HALEY Alex, *Racines*, traduit de l'américain par Maud Sissung, Paris, J'ai lu/Alta, 1977. [*Roots,* Garden City, New-York, Doubleday&Co, 1976].

HUGO Victor, *Notre-Dame de Paris,* Paris, C. Gosselin, 1831.

HUGO Victor, *L'Homme qui rit,* Paris, Librairie internationale, 1869.

KEYES Daniel, *Des fleurs pour Algernon*, Paris, J'ai lu, [1978] 2010.

STEINBECK John, *Des souris et des hommes,* traduit de l'anglais par M.- E. Coindreau, Paris, Gallimard, 1946. [*Of mice and men,* London, Peguin books, 1937].

WATERS Sarah, *Du bout des doigts,* traduit de l'anglais par Erika Abrams, Paris, Éditions 10/18, 2016. [*Fingersmith,* Londres, Virago, 2003].

Ouvrages critiques et théoriques

LEJEUNE Philippe, *L'Autobiographie en France,* Paris, Colin, 1971.

KORFF-SAUSSE Simone, *Figures du handicap. Mythes, arts, littérature*, Paris, Payot & Rivages, 2010.

Articles

ASTIER Marie, « La production artistique de personnes en situation de handicap psychique ou mental, un statut au croisement d'enjeux esthétiques et sociaux », dans Juliette Drigny, Sandra Pellet et Chloé Thomas (éds.), *Dialogues schizophoniques avec Louis Wolfson*, Saint-Maur, Éditions L'Imprimante, 2016.

Travaux universitaires

BIEHLER Johanna, *La Maladie mentale dans les écritures dramatiques contemporaines d'expression française : vers une nouvelle catharsis ?,* thèse de doctorat en langues et littératures françaises sous la direction d'Hélène Laplace-Claverie, Université de Pau et des pays de l'Adour, 2014.

GAGNERET Diane, *Repenser les frontières : les genres de la folie dans la littérature anglophone contemporaine*, thèse de doctorat en langues et littératures anglaises et anglo-saxonnes sous la direction de Vanessa Guignery, École Normale Supérieure de Lyon, en préparation depuis 2015.

TOUBOUL Anaëlle, *Histoires de fous, approche de la folie dans le roman français du XXe siècle,* thèse de doctorat en littérature française sous la direction d'Alain Schaffner, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2016.

ARTS PLASTIQUES

Ouvrages critiques et théoriques

AZIMI Roxane, *La Folie de l'Art brut,* Paris, Séguier, 2014.

BLANC Alain et STIKER Henri-Jacques (dir.), *Le Handicap en images. Les représentations de la déficience dans les œuvres d'art*, Ramonville Saint-Agne, Érès, 2003.

CARROY Jacqueline, « L'hystérique, l'artiste et le savant » dans *L'âme au corps : arts et sciences 1793 – 1993,* catalogue réalisé sous la direction de Jean Clair, Galerie nationales du Grand Paris, 19 octobre 1993 – 24 janvier 1994, Paris, Galimmard / Electa, 1993.

DUBUFFET Jean, *Prospectus : et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, 1967.

DUBUFFET Jean, *Asphyxiante culture*, Paris, Éditions de minuit, 1986.

KLEIN Jean-Pierre, *Penser l'art-thérapie,* Paris, PUF, 2012.

QUETEL Claude, *Images de la folie*, Paris, Gallimard, 2010.

PRINZHORN Hans, *Expressions de la folie : dessins, sculpture d'asile*, traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, Paris, Gallimard, 1984. [*Bildnerei der Geisteskranken : ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin, J. Springer, 1922].

REJA Marcel, *L'art chez les fous : le dessin, la prose, la poésie*, [Paris, Société du « Mercrure de France », 1907] Paris, Montréal, L'Harmattan, 2000.

ROMEAS Nicolas (dir.), *Les hors-champs de l'art ; Prisons, psychiatrie, quelles actions artistiques ?,* Noÿs-*Cassandre*/Horschamp, Paris, 2007*,* coll. L'art en difficultés, vol.1.

SOURIAU Etienne (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, [1990] 2010.

Articles

KORFF-SAUSSE Simone, « La mise en images du corps handicapé dans l'art contemporain », *ALTER, European Journal of Disability Research*, 2010.

ÉTUDES CHOREGRAPHIQUES ET CIRCASSIENNES

Ouvrages critiques et théoriques

BANES Sally (traduit de l'américain par Denise Luccioni), *Terpsichore en baskets, post-modern dance*, Centre National de la Danse en coédition avec les Éditions Chiron, 2002.

BEL Jérôme, CHARMATZ Boris, *Emails 2009-2010*, Paris, Les Presses du réel, 2013.

GINOT Isabelle (dir.), *Penser les somatiques avec Feldenkrais : politiques et esthétiques d'une pratique corporelle*, Lavérune, Édition l'Entretemps, 2014.

HUESCA Roland, *Danse, art et modernité : au mépris des usages*, Paris, PUF, 2012.

Articles

HOGHE Raimund « "Jeter son corps dans la bataille" : les handicaps physiques choquent plus que la violence sur scène : un plaidoyer pour l'imperfection » dans *Zeitschrift für Kultur,* n° 3, 2006, supplément STEPS festival : http://www.raimundhoghe.com/fr/fr_handicaps.html [en ligne, dernière consultation le 2 janvier 2018].

PELLUS Anne, « Le "bal des renversements" dans *Baron samedi* d'Alain Buffard. Hybridation artistique et subversion des identités sur la scène chorégraphique » dans Muriel Plana, Frédéric Sounac, *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualité et politiques du trouble*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2015, p. 127-140.

Travaux universitaires

DAVAZOGLOU Françoise, *La danse peut-elle être porteuse de trisomie 21,* mémoire de Master 2 en danse sous la direction d'Isabelle Ginot, Université Paris 8, 2014.

DAVAZOGLOU Françoise, *« Je veux danser ma vie », Danse et trisomie 21, Comment la pratique de la danse peut-elle être révélatrice de sensibilité singulières ?*, mémoire pour l'obtention du D. U. Techniques du corps et monde du soin, sous la direction de Michel Repellin, Université Paris 8, 2012.

GUYEZ Marion, *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines. Dramaturgie, fiction et représentations,* thèse de doctorat en arts du spectacle sous la direction de Muriel Plana et Phlippe Ortel, Université Toulouse Jean-Jaurès, 2017.

PELLUS Anne, *Politique(s) de l'hybride dans la danse contemporaine française : formes, discours, pratiques,* thèse de doctorat, sous la direction de Muriel Plana, Université Toulouse Jean-Jaurès, 2016.

ÉTUDES CINEMATOGRAPHIQUES

BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975.

GOLIOT-LETE Anne, VANOYE Francis, *Précis d'analyse filmique,* Paris, Armand Colin [2005], 2015.

GRIM Olivier R., *Mythes, monstres et cinéma*, Grenoble, PUG, 2008.

JOURNOT Marie-Thérèse (sous la direction de Michel Marie), *Le vocabulaire du cinéma,* Paris, Armand Colin, [2008] 2015.

PHILOSOPHIE ESTHETIQUE

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Denoëll, Gonthier, 1983. [*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit : drei Studien zur Kunstsoziologie,* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973].

BOUGNOUX Daniel, *La Crise de la représentation,* Paris, La Découverte, 2006.

KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* (1790), éd. et trad. Alain Renaut, Paris, GF Flammarion, 2015. [*Kritik der praktischen Vernunft*, Berlin, Verlegt bei Bruno Cassirer, 1922].

RANCIERE Jacques, *Le Partage du sensible, esthétique et politique,* Paris, La Fabrique, 2000.

RANCIERE Jacques, *Le Spectateur émancipé,* Paris, La Fabrique, 2008.

DISABILITY STUDIES

Ouvrages théoriques et critiques anglo-saxons

ALBRECHT Gary L, SEELMAN Katherine D. and BURY Michael (éds.), *Handbook of Disability Studies*, Thousand Oaks, California, Sage Publications 2001.

BARNES Colin (éds.), *Disability Studies Today*, Polity Press, Cambridge, 2002.

DAVIS Lennard J, *The Disability Studies Reader*, New-York, Routledge, 2017.

GOODLEY Dan, *Disability Studies: An Interdisciplinary Introduction*, Thousand Oaks, California, Sage Publications, 2011.

WATSON Nick, ROULSTONE Alan, and CAROL Thomas (éds.), *Routledge Handbook of Disability Studies*, London, Routledge, 2012.

Ouvrages théoriques et critiques français

CHABERT Anne-Lyse, *Transformer le handicap au fil des expériences de vie*, Toulouse, Érès, 2017.

VILLE Isabelle, FILLON Emmanuelle et RAVAUD Jean-François, *Introduction à la sociologie du handicap : Histoire, politiques et expérience*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2014.

Articles

ALBRECHT Gary L, RAVAUD Jean-François, STIKER Henri-Jacques,

« L'émergence des *disability studies* : état des lieux et perspectives », dans *Sciences sociales et santé,* vol. 19, n° 4, 2001. p. 43-73 : http://www.persee.fr/doc/sosan_0294-0337_2001_num_19_4_1535 [en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

LINTON Simi, « *Disability Studies/Not Disability Studies* », *Disability and Society*, vol. 13, n° 4, 1998, p. 525-540 : https://pdfs.semanticscholar.org/f456/57499bdfbf9d351fa0b4ab2b3ef427d6f4f1.pdf [dernière consultation le 23 décembre 2017].

Ouvrages écrits par des personnes en situation de handicap

BLACKMAN Lucy, *Lucy's Story Autisme and Other Adventures*, Londres, Jessica Kingsley Publishers, 2001.

GRAND CORPS MALADE, *Patients*, Paris, Don Quichotte, 2012.

GRANDIN Temple, *Ma vie d'autiste,* traduit de l'anglais par Virginie Schaefer, Paris, Odile Jacob, [1994], 2015. [*Emergence : Labeled Autistic,* Arena Press, 1986].

HIGASHIDA Naoki, *Sais-tu pourquoi je saute ?,* traduit de l'anglais par Daniel Roche, Paris, les Arènes, 2014. [*The Reason I Jump One boy's voice from the silence of autism,* Great Britain, Sceptre, 2013].

HOLLIDAY WILLEY Liane, *Vivre avec le syndrome d'Asperger ; un handicap invisible au quotidien*, traduit de l 'américain par Joseph Schovanec, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2010. [*Pretending to be Normal : Living with Asperger's Syndrome*, Londres, Jessica Kingsley Publishers, 1999].

HORIOT Hugo, *Carnet d'un imposteur*, Paris, L'Iconoclaste, 2016.

JOLLIEN Alexandre, *Éloge de la faiblesse,* Paris, Éditions du Cerf, 1999.

JOLLIEN Alexandre, *Le Métier d'homme,* Paris, Seuil, 2002.

JOLLIEN Alexandre, *La Construction de soi* : un usage de la philosophie, Paris, Éditions du Seuil, 2006.

JOLLIEN Alexandre, *Le Philosophe nu,* Paris, Seuil, 2010.

JOLLIEN Alexandre, *Petit traité de l'abandon : traité pour accueillir la vie telle qu'elle se propose,* Paris, Seuil, 2012.

LABORIT Emmanuelle, *Le Cri de la mouette,* avec la collaboration de Marie-Thérèse Cuny, Paris, Robert Laffont, 1994.

LAUVENG Arnhild, *Demain j'étais folle. Un voyage en schizophrénie* Paris, Éditions Autrement, 2015.

PRINCE-HUGHES Dawn, *Songs of the Gorilla Nation : My Journey Through Autism*, Broadway Books, 2004.

TAMMET Daniel, *Je suis né un jour bleu,* traduit de l'anglais par Nils C. Ahl, Paris, [Arènes, 2007] J'ai lu, 2009. [*Born on a Blue Day : Inside the Extraordinary Mind of an Autistic Savant,* New York, Free Press, 2007].

SCHOVANEC Josef, *Je suis à l'Est ! Savant et autiste : un témoignage unique,* Paris, Plon, 2012.

SCHOVANEC Josef, *Éloge du voyage à l'usage des autistes et de ceux qui ne le sont pas assez,* Paris, Pocket, 2014.

SCHOVANEC Josef, *De l'Amour en Autistan*, Paris, Plon, 2015.

SCHOVANEC Josef, *Voyages en Autistan : Chroniques des Carnets du monde*, Paris, Plon, 2016.

SINCLAIR Jim, « Don't mourn for us » [traduit en français par « Ne nous pleurez pas »], article publié dans la lettre d'information de *"Autism Network International", "Our Voice",* Volume l, Numéro 3, 1993.

WOLFSON Louis, *Le Schizo et les langues,* Paris, Gallimard, [1970], 2000.

Ouvrages écrits par des proches de personnes en situation de handicap

AUBER Jeanne et Tristan, *Bonjour, jeune beauté !,* Montrouge, Bayard, 2013.

BARRON Judy et Sean, *Moi, l'enfant autiste*, traduit de l'anglais par Martine Leroy Battistelli, Paris, [Plon, 1993] J'ai lu, [1995], 2014. [*There's a Boy in Here : Emerging the Bonds of Autisme,* Arlington, Future Horizons, 1992],

FOURNIER Jean-Louis, *Où on va, papa ?,* Paris, Stock, 2008.

KAUFMAN Barry Neil, *Un Miracle de l'amour : la renaissance d'un enfant autistique,* traduit de l'américain par Luc-Bernard Lalanne et Marie-Thérèse Kerzoncuf-Kolakowski, Montréal, le Jour, Paris, diffusion Inter-forum, 1985. [*Son Rise,* New-York, Harper and Row, 1976].

KRISTEVA Julia et VANIER Jean, *Leur regard perce nos ombres*, Paris, Fayard, mars 2012.

LEFEVRE Françoise, *Surtout ne me dessine pas un mouton* suivi de *Mon cerveau* par Julien-Hugo, Paris, Stock, 1995.

LEFEVRE Françoise, *Le Petit Prince cannibale,* Arles, Babel, 2005.

SACKS Oliver, *L'Homme qui prenait sa femme pour un chapeau* traduit de l'anglais par Édith de la Héronnière, Paris, Seuil, [1988] 1992. [*The Man Who Mistook His Wife for a Hat,* London, Gerald Duckworth & Co, 1985].

SACKS Oliver, *Des yeux pour entendre : voyage au pays des sourds*, traduit de l'anglais par Christian Cler, Paris, Seuil, 1990. [*Seeing voices : a journey into the world of the deaf*, Berkeley, Los Angeles, University of California press, 1989].

HISTOIRE, ANTHROPOLOGIE, SOCIOLOGIE, SCIENCES DE L'ÉDUCATION ET PSYCHOLOGIE

Ouvrages critiques et théoriques

AGTHE DISERENS Catherine, *Sexualité et handicaps : entre tout et rien...*, Saint Maurice [Suisse], Saint Augustin éditions, Aire de famille, 2013.

BANCEL Nicolas, BLANCHARD Pascal, BOËTSCH Gilles, DEROO Éric et LEMAIRE Sandrine (dir.), *Zoo humains : Au temps des exhibitions humaines*, Paris, La Découverte, 2012.

BECKER Howard Saul, *Les mondes de l'art,* traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1988. [*Art worlds,* Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California press, 1984].

BERT Jean-François, BASSO Elisabetta (dir.), *Foucault à Münsterlingen : à l'origine de l'Histoire de la folie*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2015.

BOGDAN Robert, *La fabrique des monstres : Les États-Unis et le freak show, 1840-1940,* traduit de l'anglais (États-Unis) par Myriam Dehenny, Paris, Alma Editeur, 2013 [*Freak Show : Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, Chicago, Illinois, London, University of Chicago press, 1988].

CASTEL Robert, *La gestion des risques : de l'antipsychiatrie à l'après psychanalyse,* Paris, Éditions de Minuit, [1981] 2011.

DELPHY Christine, *L'Ennemi principal*, Paris, Syllepse, 1998.

DUTOIT Martine, *Être vu, se voir, se donner à voir,* Paris, L'Harmattan, 2011.

EBERSOLD Serge, *L'Invention du handicap : la normalisation de l'infirme*, Paris, CTNERHI (Centre technique national d'études et de recherches sur les handicaps et les inadaptations), [1992] 1997.

GARDOU Charles (dir.), *Le handicap par ceux qui le vivent,* Toulouse, Érès, 2009.

GIAMI Alain, HUMBERT Chantal et LAVAL Dominique, *L'Ange et la bête : Représentations de la sexualité des handicapés mentaux chez les parents et les éducateurs*. Éditions du CTNERHI (Centre Technique National d'Études et de Recherches sur les Handicaps et les Inadaptations), [1983], 2001.

GIAMI Alain, PY Bruno et TONIOLO Anne-Marie, *Des sexualités et des handicaps. Questions d'intimités*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, Santé, qualité de vie et handicap, 2013.

GOFFMAN Erving, *Asiles. Étude sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus,* traduction de Liliane et Claude Lainé, Paris, Minuit, 1968. [*Asylums : essays on the social situation of mental patients and other inmate,* New-York, Anchor Books, 1961].

GOFFMAN Erving, *Stigmate : les usages sociaux des handicaps*, traduit de l'anglais par Alain Kihm Paris, Éditions de Minuit, [1975] 1996. [*Stigma* : *Notes on*

the Management of Spoiled Identity, Harmondsworth [England], Penguin books, 1968].

HEINICH Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie,* Paris, Minuit, 1998.

HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta (dir.), *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2012.

JODELET Denise, *Folies et représentations sociales*, Paris, PUF, 1989.

JODELET Denise (dir.) *Les Représentations sociales*, Paris, PUF, [1989] 2012.

LETELLIER Jean-Luc, *Leur Sexualité n'est pas un handicap : prendre en compte la dimension sexuelle dans l'accompagnement des personnes en situation de handicap*, Ramonville, Erès, 2014.

LEVER Maurice, *Donatien Alphonse François, marquis de Sade*, Paris, Fayard, 1991.

MOLINER Pascal, *Images et représentations sociales : de la théorie des représentations à l'étude des images sociales,* Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1996.

MORENO, Jacob Levy, *Psychothérapie de groupe et psychodrame, introduction théorique et clinique à la socianalyse,* traduit de l'allemand en anglais par Jacqueline Rouanet-Dellenbach, traduit de l'anglais et revu par Anne Ancelin-Schützenberger, Paris, P.U.F., 1965. [*Gruppenpsychotherapie und Psychodrama, Einleitung in die Theorie und Praxis*, Stuttgart, Thieme, 1959].

PLAISANCE Éric, *Autrement capables : école, emploi, société pour l'inclusion des personnes handicapées,* Paris, Éditions Autrement, 2009.

RICHARD Jean-Tristan, *Nouveaux regards sur le handicap*, Paris, L'Harmattan, 2009.

STEAD Evanghelia, *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle,* Genève, Droz, 2004.

STIKER Henri-Jacques*, Les Métamorphoses du handicap de 1970 à nos jours : soi-même, avec les autres*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2009.

VAGINAY Denis, *Une sexualité pour les personnes handicapées : réalité, utopie ou projet ?*, Lyon, Chronique sociale, 2014.

Articles

BUI-XUAN Gilles, COMPTE Roy et MIKULOVIC Jacques, « La culture du handicap peut-elle être une culture du métissage ? », *Corps et culture*, n° 6/7, 2004, mis en ligne le 12 octobre 2007 :
http://corpsetculture.revues.org/839 [dernière consultation le 2 janvier 2018].

CALVEZ Marcel, « Le handicap comme situation de seuil : éléments pour une sociologie de la liminalité », *Sciences sociales et santé*, vol. 16, n° 1, 1994 :
http://www.persee.fr/doc/sosan_0294-0337_1994_num_12_1_1283 [en ligne, dernière consultation le 2 janvier 2018].

CHAMAK Brigitte, « Le concept de neurodiversité ou l'éloge de la différence » dans Catherine Déchamp-Le Roux et Florentina Rafael, *Regards croisés*

sur l'idée de guérison et de rétablissement en santé mentale, John Libbey Eurotext, 2015, p. 41-49 :
https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01231731/document [en ligne, dernière consultation le 2 janvier 2018].

DORI Delphine, « Logiques d'intégration de l'artiste en situation de handicap mental : le cas de la Belgique », *Journal des anthropologues*, n° 122-123, 2010, mis en ligne le 01 décembre 2012 :
http://journals.openedition.org/jda/5613?lang=fr [en ligne, dernière consultation le 2 janvier 2018].

SHAPIRO Roberta, « Qu'est-ce que l'artification ? », XVIIe Congrès de l'AISLF, « L'individu social », Comité de recherche 18, Sociologie de l'art Tours, juillet 2004 :
https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00010486v2/file/Artific.pdf, [en ligne, dernière consultation le 2 janvier 2018].

SAUZE David, « Reconnaissance du handicap psychique et intégration dans les structures d'aide par le travail », *Journal des anthropologues*, n° 122-123, 2010, mis en ligne le 01 décembre 2012 :
http://jda.revues.org/5420 [en ligne, dernière consultation le 2 janvier 2018].

Travaux universitaires

CAEMERBEKE Pascale, *Le Corps de l'acteur : un corps anormal ? Essai d'anthropologie théâtrale,* thèse de doctorat en anthropologie sous la direction de Jean-Jacques Courtine et de Marie-Madeleine Mervant Roux, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 Sorbonne-Nouvelle, 2013.

DE SAINT MARTIN Claire, *Que disent les élèves de CLIS 1 de leur(s) place(s) dans l'école ? Un empan liminal,* thèse de doctorat en sciences de l'éducation, sous la direction de Gilles Monceau, Université de Cergy Pontoise, 2014.

LANTZ Élise, *Des marginalités encadrées, étude des rapports au handicap dans différentes configurations associatives du monde du cirque contemporain français.* Thèse de doctorat en sciences du mouvement humain, sous la direction d'Anne Marcellini, 2014.

LAVIGNE Chantal, *La Représentation de la folie au Venezuela,* thèse de doctorat en psychologie sociale sous la direction de Denise Jodelet, Université de Lille, 1992.

SCHETRIT Olivier, *La culture sourde, approche filmique de la création artistique et des enjeux identitaires des sourds en France et dans les réseaux transnationaux*, thèse de doctorat en anthropologie sociale, sous la direction de Barbara Glowczewski. EHESS, 2016.

PHILOSOPHIE

Ouvrages critiques et théoriques

BUTLER Judith, *Ces Corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, traduit de l'américain par Charlotte Nordmann, Paris, éditions Amsterdam, 2009. [*Bodies that matter : on the discursive limits of "sex"*, New York ; London : Routledge, 1993].

BUTLER Judith, *Le Pouvoir des mots : discours de haine et politique du performatif*, traduit de l'américain par Charlotte Nordmann et Jérôme Vidal, Paris, éditions Amsterdam, 2008. [*Excitable speech : a po litics of the performative,* New York : Routledge, 1997].

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, traduit de l'américain par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte/Poche, 2006. [*Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity,* New York ; London : Routledge, 1999].

CANGUILHEM Georges, *Le Normal et le pathologique,* Paris, PUF, 1966.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde,* Paris, Éditions de Minuit, 1999.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière,* Paris, Éditions Macula, 2012.

ENTHOVEN Raphaël (dir.), *La Folie,* Paris, Fayard, 2011.

FOUCAULT Michel, *La naissance de la clinique,* Paris, PUF, 1963.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique* (suivi de *Mon corps, ce papier, ce feu* et *La folie, l'absence d'œuvre)*, Paris, Gallimard, 1972.

FOUCAULT Michel. *Surveiller et punir,* Paris, Gallimard, 1975.

FOUCAULT Michel, *Les Anormaux, Cours au Collège de France, 1974-1975,* Paris, Seuil/Gallimard, collection « Hautes Études », 1999.

GENANCIA Pierre, Le Regard de l a pensée. Philosophie de la représentation, Paris, PUF, 2009.

LE BLANC Guillaume, *L'invisibilité sociale*, Paris, PUF, 2009.

JULLIEN François, *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité,* Paris, Galilée, 2012.

NUSSBAUM Martha Craven, *Capabilités. Comment créer les conditions d'un monde plus juste ?*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Solange Chavel, Paris, Flammarion, 2012 [*Creating capabilities : the human development approach*, Cambridge (Mass.), Belknap press of Harvard University press, 2011].

WORMS Frédéric, *Soin et politiques,* Paris, PUF, 2012.

Articles

POUTEYO Michael, « L'autre sans sujet : la recherche de F ernand Deligny », communication au Colloque international et pluridisciplinaire « L'Épreuve de l'Altérité », Université Paul-Valéry Montpellier III, 9 juin 2016. Texte gracieusement mis à notre disposition par l'auteur.

Travaux universitaires

CHABERT Anne-Lyse *Transformer le « handicap » ou l'invention d'un usage détourné du monde : Essai de cheminement conceptuel à partir d'expériences de vie,* thèse de doctorat en Philosophie, sous la direction d'Alain LEPLEGE et Claude DEBRU, Université Paris 7, 2014.

SMADJA Isabelle, *Images et usages de la folie dans le théâtre contemporain,* thèse de doctorat en philosophie, sous la direction de Maryvonne Saison, Université Paris X, 1998, vol. 1 et 2.

MÉDECINE

EDELMAN Nicole, *Les métamorphoses de l'hystérique : Du début du XIXe siècle à la Grande Guerre,* Paris, La Découverte, 2013.

CHARCOT Jean-Martin, *Leçons du mardi à la Salpetrière*, notes de cours de MM. Blin, Charcot et Colin, Paris, Édtions Retz, 1974.

CLAIR Jean, EDELMAN Nicole, MAJOR René, MICALE Mark S., MICHELS André, ROUSSEAU-DUJARDIN Jacqueline *Autour des « études sur l'hystérie » : Vienne 1895, Paris 1995*, [XIIe Colloque de la Société Internationale d'histoire de la psychiatrie et de la psychanalyse, Paris, 18 novembre 1995], Paris, Montréal, L'Harmattan, 1998.

GODFRYD Michel, *Les maladies mentales de l'adulte,* Paris, PUF, 2014 (8e édition mise à jour).

RICHER Paul et CHARCOT Jean-Martin, *Les démoniaques dans l'Art* suivi de *La Foi qui guérit*, introduction de Pierre Fédida, postface de Georges Didi-Huberman, Paris, Macula, 1984.

TEXTES LÉGISLATIFS

Ouvrages

PERENNE Mélanie (dir.), *Handicap, Le guide pratique,* Prat éditions, Lavis (Italie), 2011.

SCHWEITZER Louis, DE BROCA Arnaud (dir.), *Code du handicap 2009,* Dalloz, Paris, 2008.

Sitographie

Préambule de la Constitution du 27 octobre 1946, disponible sur le site du Conseil Constitutionnel : [http://www.conseil-constitutionnel.fr/conseil-constitutionnel/francais/la-constitution/la-constitu-tion-du-4-octobre-1958/preambule-de-la-constitution-du-27-octobre-1946.5077.html, en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

Article 13 du Traité d'Amsterdam signé le 2 octobre 1997, disponible sur Culture-handicap.fr : [http://www.culture-handicap.fr/wp-content/uploads/pdf/1741.pdf, en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

Convention de l'ONU de 2006, disponible sur disponible sur Culture-handicap.fr : [http://www.culture-handicap.fr/ressources/juridiques/convention-de-lonu-de-2006/, en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

Dispositif Culture santé – Culture handicap et dépendance, disponible sur Culture-handicap.fr : [http://www.culture-handicap.fr/emploiformation/aides-a-la-creation/dispositif-culture-sante-culturehandicap-dependance/, en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

Loi du 11 février 2005 disponible sur Culture-handicap.fr : [http://www.culture-handicap.fr/ressources/juridiques/loi-11-fevrier-2005-dite-legalite-chances/, en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

Loi n° 75-534 du 30 juin 1975 disponible sur Legifrance.gouv.fr : [https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000333976, en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

Rapport d'information n° 648 fait au nom de la commission de la culture, de l'éducation et de la communication par le groupe de travail « culture et handicap » et enregistré à la Présidence du Sénat le 19 juillet 2017, disponible sur Senat.fr :

[http://www.senat.fr/rap/r16-648/r16-648.html, en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

Travail en ESAT, disponible sur Service-public.fr : [https://www.service-public.fr/particuliers/vosdroits/F1654, en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

Lois françaises sur l'accessibilité des loisirs pour les personnes handicapées, disponible sur le site de l'Université Paris 8 : [http://www2.univ-paris8.fr/ingenierie-cognition/master-handi/etudiant/projets/site_loisir/legislation_et_normes/html/normes3.htm, en ligne, dernière consultation le 28 décembre 2017].

INDEX

A

ABIRACHED R., 261, 386, 387, 388, 408
ADRIEN P., 5, 11, 56, 61, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 256, 273, 280, 281, 439, 448, 464
ALPÉRINE M.-C., 393, 395, 397, 398, 399, 400, 401
AMAR P., 163, 447
ANDREWS R., 51, 53
ARISTOPHANE, 59, 368, 383, 388, 390, 447
ARISTOTE, 50, 79, 96, 177, 247, 261, 262, 269, 270, 271, 286, 310, 354, 369, 386, 390, 426, 433, 443, 461, 462
ARTAUD A., 154
ATELIER CATALYSE, 7, 14, 30, 31, 43, 49, 58, 59, 61, 153, 154, 159, 161, 162, 164, 165, 166, 286, 288, 291, 292, 293, 295, 297, 299, 307, 308, 309, 311, 312, 313, 314, 318, 320, 339, 341, 353, 354, 355, 356, 357, 360, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 376, 377, 379, 381,388, 390, 391, 392, 405, 409, 414, 415, 416, 420, 421, 423, 425, 426, 427, 428, 430, 432, 441, 443, 447, 452, 453, 455, 490, 491, 492

B

BACK TO BACK THEATRE, 30, 315
BAILEY B., 345, 347, 348, 349, 350, 432, 448
BAKHTINE M., 183
BALLARÉ G., 57, 153
BANU G., 417, 419, 430, 463, 467
BARNUM P. T., 101, 115, 118, 121, 123, 127, 128, 129, 133
BAUDELAIRE C., 104, 115
BAUSCH P., 155, 406
BÉCAT É., 97
BECKETT S., 248, 315, 358, 359, 360, 361, 362, 367, 382, 442, 459, 468
BEL J., 14, 31, 44, 60, 66, 108, 146, 147, 148, 149, 150, 155, 286, 295, 315, 316, 317, 321, 322, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 343, 344, 345, 346, 348, 349, 350, 352, 353, 354, 355, 363, 365, 367, 380,381, 383, 386, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 408, 414, 415, 429, 430, 431, 432, 441, 442, 447, 448, 456, 457, 459, 470
BENEDETTO A., 423, 425
BENHAMOU A.-F., 5, 44, 213, 229, 230, 249
BENJAMIN W., 415
BERTUCELLI J., 111
BEUGGERT R., 323, 330, 331, 339, 344, 364
BIEHLER J., 47, 49
BIET C., 177, 269, 274, 411, 425, 426
BLUMER G., 323, 330, 336, 343, 344
BOBO (VINCENZO CANNAVACCIOLO), 57, 153, 413
BOGDAN R., 67, 107, 116, 117, 119, 120, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 136
BONIN L., 383, 387, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 401
BONNEAU N., 235, 236, 466
BOUCHEZ E., 346, 458
BOUDIER M., 217, 226
BOUILLET A., 92
BOULANGÉ L., 289, 290, 320
BOURGUIGNON O., 271
BRAUNSTEIN M/, 302, 383, 392, 393
BRECHT B., 53, 84, 271, 273, 337, 382, 409, 428, 429, 461
BRESSON R., 424
BREUER J., 96, 438
BRIGHT D., 66, 324
BROOK P., 51, 52, 53, 57, 390, 449, 460
BROWNING T., 119, 124, 135
BRÜCKER M., 66, 323, 331, 441
BUGIEL M., 342, 406
BURGER R., 59, 167, 309, 312, 370, 373, 447, 455
BUTEL Y., 409, 410, 411, 412

C

CANGUILHEM G., 96, 326, 477
CANTIN T., 5, 163, 165, 166, 309, 354, 359, 364, 366, 377, 442
CARIOU C., 5, 163, 164, 166, 309, 356, 357, 358, 359, 360, 363, 364, 366, 426, 441
CARON F., 393, 394, 395, 397, 400, 401
CARROLL L., 59, 360, 362
Castelluci, 57
CHABERT A.-L., 15, 24, 45
CHARCOT J.-M., 91, 93, 94, 95, 96, 97, 113, 127, 143, 251, 438, 461, 462, 465, 477, 478, 479, 489
CHAUBARD J., 58
CHAUVAUX S., 49
COLIN C., 54, 174, 256, 265, 275, 276, 277, 281, 439
COMPAGNIE DE L'OISEAU-MOUCHE, 7, 29, 43, 49, 58, 61, 153, 286, 288, 292, 299, 300, 301, 302, 303, 306, 307, 309, 312, 313, 314, 318, 320, 341, 382, 383, 384, 386, 388, 392, 393, 395, 400, 403, 404, 405, 406, 428, 430, 433, 442, 443, 447, 448, 449, 455, 490, 491, 492
COMPAGNIE DELBONO, 11, 57, 153, 341, 425, 449
COMPAGNIE DU TROISIÈME ŒIL, 11, 30, 195
COPEAU J., 421, 422, 423
CORRADO A., 29
COULMIER F.-S., 85, 86, 87, 88, 89, 90, 113, 438
COURTINE J.-J., 68, 69, 70, 73, 74, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 113, 115, 119, 120, 127, 135, 170, 171, 285, 438, 464, 476
COUTELET N., 75, 91, 97, 129, 464, 465, 466

COZZUTO A., 57
CRAIG E. G., 374, 375, 461
CUNNINGHAM M., 381, 402, 403
CUREL A., 5, 75, 76, 100, 101, 104, 119, 120, 285, 440

D

DARWIN C., 91, 97, 122, 396, 401, 465
DAUJON F., 59, 301, 303, 305, 306, 310, 383, 387
DAVIS H. et B. (WAINO ET PLUTANO), 122, 123, 124
DE BANVILLE T., 104
DE DADELSEN É., 55, 184, 185, 260
DE FUNÈS L., 58, 301, 428, 456
DE KEERSMAEKER A. T., 353
DE SAINT MARTIN C., 6, 36, 37, 38, 40, 41, 43, 44
DEAK T., 5, 161, 165
DEBAUCHE P., 272
DEJASSE E., 298
DELAIT C., 101
DELBONO P., 11, 57, 153, 155, 312, 412, 413, 414, 463, 467
DELIGNY F., 111, 258, 259, 260, 261, 381, 478
DELSARTE F., 394, 400
DENIS A., 58
DROUADAINE G., 5, 167, 370, 372, 373, 374, 375, 376, 377
DUCLERC, 97
DUNCAN I., 394, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 403

E

EARL J., 117
EBERSOLD S., 14, 15, 20, 22, 25, 138, 140, 141, 142, 148, 149, 150, 151, 157, 158, 159, 168, 169
ELBER M., 60, 314, 315, 332, 340, 342, 343, 448
ELLIOT M., 55, 189, 195

F

FÉRAL J., 321, 339, 410, 411, 412, 417, 419, 423
FILLION E., 14, 15, 17, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 28, 29, 31, 32, 33, 36, 45, 47, 307
FLAHAUT P., 29
FO D., 236
FORMAN M., 236, 252, 254
FOUCAULT M., 37, 46, 68, 70, 72, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 84, 99, 102, 112, 117, 322, 325, 437, 474, 477
FOUGEYROLLAS P., 23
FOULON F., 393, 395, 397, 398, 401
FOURNIER J.-L., 41
FRAISSE C., 49
FREUD S., 96, 438, 461
FRIMAT S., 43, 303, 306
FULLER L., 393, 394, 396, 398, 403

G

GAGNERET D., 6, 53, 246, 247, 248, 249, 250, 251
GAYOT J., 312
GEOFFROY SAINT HILAIRE I., 102
GERT V., 394, 396, 400, 401
GHNASSIA K., 6, 44
GOFFMAN E., 23, 46, 114, 138, 144, 149, 150, 152, 225, 296, 475
GOGGIANO S., 57
GORDON R. B., 91, 97
GRANDIN T., 175, 201, 204, 208, 255, 277
GRANDJEAN M., 341
GRÉMION J., 29
GUÉNANCIA P., 239, 241

H

HADDON M., 55, 61, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 193, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 204, 207, 208, 209, 210, 211, 256, 260, 268, 269, 273, 280, 281, 439, 448, 457
HAMIDI-KIM B., 216, 218
HÄUSERMANN J., 316, 323, 324, 330, 331, 334
HEINICH N., 291, 319
HESS S., 323, 341
HOFFMAN D., 178, 208, 209
HOGHE R., 401
HORIOT H., 54, 61, 65, 174, 255, 256, 259, 261, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 281, 416, 417, 439, 448
HOSSIE M., 60, 324
HUGO V., 104, 115, 275
HUNT P., 33
HUYGHE M., 58, 59, 301, 303, 406

I

INCERTI FORMENTINI É., 54, 174, 214, 223, 227, 228, 231, 232, 242, 243, 244, 252, 274, 280, 281, 439
INTERNATIONAL VISUAL THEATRE (IVT), 29

J

JAHNKE N., 340, 342, 448
JODELET D., 138, 139, 140, 143, 145, 147, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 159, 160, 161, 164, 477
JOHNSON W. H. (ZIP), 116, 122, 123, 127, 130, 134
JOLLIEN A., 41
JOSEPH D., 348, 458
JOUVET L., 388
JULLIEN F., 153, 154

K

KAFKA F., 155, 160, 195

KANE S., 53, 215, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 304, 460, 463, 465
KANT E., 431
KANTOR T., 373
KELLER P., 60, 331, 339, 344, 363, 367
KESSEY K., 252
KIPLING R., 382
KLEIST H., 415, 416, 462
KNOWLES C., 51, 53
KOBELKOFF, 73
KRISTEVA J., 150, 152, 154, 171, 433

L

LABORIT E., 29, 41
LALLOT J., 79, 262, 461
LANTZ É., 35, 36, 37, 38
LARICCIA N., 57
LASSALLE J., 411, 423
LE BARS L., 393, 395, 397, 398, 399, 401
LE ROY X., 344, 353
LEFEBVRE P., 198, 200, 206, 256, 280, 368
LEFÈVRE F., 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 268, 269, 277, 281
LEHMANN H.-T., 50, 271, 273, 321, 337, 390, 419, 425
LEIBNIZ G. W., 369
LEJEUNE P., 255
LEPAGE R., 411
LEVER M., 85, 86, 87, 88, 89, 90
LEVINSON B., 178, 208, 209, 210, 211
LINTON S., 33, 46
LIZET C., 6, 161, 166, 310, 357, 358, 362, 366, 377, 426
LOSCO-LENA M., 196, 197, 356, 357, 358, 369, 372, 373, 375, 376, 377, 378, 379
LOUARN M., 6, 7, 14, 30, 43, 59, 155, 161, 162, 163, 167, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 318, 339, 353, 354, 355, 356, 357, 360, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 375, 376, 378, 379, 380, 381, 383, 388, 389, 390, 391, 392, 405, 408, 409, 416, 417, 421, 422, 423, 426, 427, 428, 429, 432, 441, 442, 447, 452, 453, 455, 490
LUGNÉ-POE A., 372, 376, 378, 463
LYNCH D., 106, 107, 108, 109, 111

M

MARINUCCI G., 44
MARTINELLI J.-L., 231, 450, 460
Maximo et Bartola, 101, 116, 118, 120, 121, 122, 127, 134
MEIER L., 329, 331, 339
MENGUY A., 6, 162, 163, 165, 166, 356, 357, 358, 360, 363, 364, 366, 426, 441
MERCIER M., 299
MERVANT-ROUX M.-M., 13, 14, 61, 285, 319, 409, 419, 420, 421, 422, 423, 427, 440, 466, 467
MEYERHOLD V., 367
MIRABEAU, 72, 76
MISTINGUETT, 97
MNOUCHKINE A., 390
MOINDROT I., 75, 91, 97, 129, 464, 465, 466
MOLIÈRE, 81, 195
MONTAIGNE M., 69, 73, 74, 229, 247
MONTET B., 309, 409, 414, 415, 423, 447
MORENO J.-L., 114
MORGENTHALER W., 287
MOSCOVICI S., 155
MOSS, 117
MUGER L., 97
MULLEN J., 347, 349, 350, 458
MÜLLER A., 29
MURPHY R., 37

N

NETTER B., 11, 29, 195
NEVEUX O., 6, 171, 271, 348, 423, 424, 425
NICHOLSON J., 236, 252, 253
NICOLAS H. (BABOUILLEC), 14, 111, 392, 459, 468
NIJINSKY V., 394, 396, 400
NORÉN L., 216, 217, 219, 226, 228, 231, 450, 464
NOUREEV R., 401
NOUVEAU S., 6, 59, 383, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 403, 404, 405, 406, 408, 430, 433, 442, 447
NOVARINA V., 58, 301, 302, 303, 305, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 391, 392, 407, 428, 433, 447, 456, 462

O

ORAIN C., 58, 301, 302, 303, 305, 306, 310, 383, 386, 388, 392, 393, 405, 406, 408, 433, 442, 447

P

PALIGOT-GRIMAL S., 413
PANARDIE M., 146, 147
PARÉ A., 69, 73, 74
PAVIS P., 82, 463
PELLUS A., 6, 337
PETIT PEPIN, 74, 101, 119
PEYRET J.-F., 412
PICHON F., 184
PINEL P., 79, 80, 81, 84, 85, 87, 113, 438, 489
PIRANDELLO L., 382
PISCATOR E., 216, 217, 219, 222, 463
PLANA M., 6, 37, 38, 171, 176, 179, 180, 183, 184, 185, 186, 198, 231, 247, 250, 256, 271, 273, 304, 337, 339, 348, 466, 470, 471
PLOTIN, 369
PODEUR C., 6, 161, 163, 166, 167, 354, 356, 357, 359, 360, 362, 363, 364, 366, 377, 441
POIRIER V., 54, 61, 174, 255, 256, 264, 266, 267, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 280, 281, 439, 448
POISSONNIER J., 179, 256, 280

POLACHOWSKA A., 277
POLAIRE, 97
POMMERAT J., 216, 217, 219, 318, 464
POULIQUEN J.-C., 6, 165, 166, 167, 309, 356, 357, 358, 359, 374, 375, 376, 377, 378, 426, 441
POUTEYO M., 6, 111, 258, 259, 261, 381
PRIGENT E., 6, 43, 165, 309, 313, 364, 366, 388
PRIGENT Y., 309, 357
PRINZHORN H., 287
PRISER J., 309, 357, 364, 426

R

RACINE J., 382
RAINER Y., 353
RAISON C., 377
RANDIAN, 121, 125
RAVAUD J.-F., 14, 15, 17, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 36, 38, 45, 46, 47, 116, 147, 148, 306, 307, 338
RÉGY C., 249, 412
REJA M., 287
RIZZO C., 58, 301, 302, 393, 449
ROBERT L., 28, 29, 49
ROBIC S., 6, 162, 165, 166, 167, 309, 358, 359, 363, 377, 442
ROLLAND J., 43, 292, 309
ROMAIN M., 421
RYNGAERT J.-P., 261, 428, 429, 443
RYSZKIEWICZ A., 59, 377, 447

S

SACKS O., 41, 51, 52, 97, 158, 160, 161, 175, 288, 289, 414, 415
SADE D.A.F., 85, 86, 87, 88, 89, 90, 113, 438, 460, 475, 489
SADOWSKA-GUILLON I., 281
SAINT-EXUPÉRY A., 260
SARRAZAC J.-P., 84, 180, 195, 270, 375
SAUZÉ D., 38, 39, 40, 41
SCHECHNER R., 274, 275, 366, 411, 463
SCHMIDT Y., 327, 328, 331, 340, 341, 342, 343, 345
SCHOVANEC J., 41, 51, 52, 53, 54, 65, 183, 201, 224, 238, 255, 277, 380, 391, 392
SEGUIN T., 6, 43, 420, 421
SEHGAL T., 353
SERMON J., 229, 261, 428, 429, 443
SHAKESPEARE W., 356, 363, 375, 382, 426, 427, 460
SHERWOOD STRATTON C. (TOM POUCE), 118, 121
SIERZ A., 245, 248, 250
SINCLAIR J., 278
SMADJA I., 49
SOLIS R., 409, 427, 428
STANISLAVSKI C., 335, 367, 429, 463
STAROBINSKY J., 104
STEAD E., 104
STEPHENS S., 55, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 210, 211, 268, 269, 272, 448
STOUFFLET M., 215, 223
SZONDI P., 50, 281, 376, 425

T

TACKELS B., 153, 312
TAMMET D., 255, 277
TARDIEU A., 143
THEATER HORA, 14, 30, 31, 43, 44, 49, 58, 60, 61, 66, 146, 147, 153, 154, 165, 286, 288, 299, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 321, 322, 325, 326, 327, 328, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 348, 350, 352, 353, 354, 364, 365, 367, 380,381, 401, 402, 404, 405, 406, 414, 415, 425, 428, 430, 432, 441, 443, 447, 448, 456, 459, 490, 491, 492
THEATER STAP, 30
THEATRE DU CRISTAL, 30, 49, 164, 341, 449
THEATRE EURYDICE, 29, 164, 341, 449
THOMPSON S., 348, 350, 458
TOUBOUL A., 36, 37, 49, 55, 56, 178
TOUZÉ L., 319, 377
TRIAU C., 177, 235, 236, 240, 269, 425, 426
TRINKLER M., 316
TRUONG S., 326, 327, 328, 363, 364, 404
TUKE W., 79, 81, 82, 84, 489
TYCER A., 249

U

UMATHUM S., 44, 325, 327, 329, 330, 338, 343, 344

V

VALLÈS J., 73, 104, 115
VANIER J., 150, 152, 154, 171, 433
VERRIER P., 58
VICTOR R., 111, 260
VILLE I., 14, 15, 17, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 28, 29, 31, 32, 33, 36, 45, 46, 47, 116, 147, 148, 306, 307, 338
VINCENT G., 6, 54, 61, 174, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 235, 237, 238, 239, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 280, 281, 439, 448
VITEZ A., 179, 180, 198, 421, 422, 423, 463, 467
VOLTZ P., 422, 423
VOSSIER F., 59, 167, 312, 368, 369, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 378, 383, 388

W

WALLIN S., 324, 325
WATERS S., 82, 83, 84
WEISS P., 216, 217, 219, 222, 460

WIGMAN M., 394, 396, 399, 401
WIHSTUTZ B., 44, 325, 327, 329, 330, 338, 339, 343, 344, 431
WILHELM J.-L., 421, 422
WILSON B., 51, 53, 57, 83, 411
WINOCOUR A., 91, 92, 94, 95
WOOD P., 23
WORMS M., 6, 214, 219, 223, 226, 228, 230, 242, 243, 244, 251, 458

Z

ZOLA I., 32

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 9

1. FOLIE, SPECTACLE(S) ET SCIENCE(S) DU XVIE AU XXE SIECLE 67
1.1. Exhibitions foraines et spectacles des fous en France 72
1.1.1. Introduction 72
1.1.2. Visibilité de la folie dans l'espace social 73
1.1.3. Pratiques théâtrales dans les lieux d'internement 81
1.1.3.1. Le spectacle à destination des fous de l'Hôtel-Dieu 81
1.1.3.2. Le spectacle de la folie dans les asiles de Pinel et de Tuke 83
1.1.3.3. Les représentations théâtrales de Sade à Charenton 89
1.1.3.4. Les leçons de Charcot à la Salpêtrière 95
1.1.4. Le changement des modalités de mise en visibilité comme symptôme d'une évolution des sensibilités à l'égard de l'anormalité 102
1.1.4.1. Spectacles des grands insensés et exhibitions foraines : organiser des expériences cosmico-tragiques (XVIIe et XVIIIe siècles) 103
1.1.4.2. La montée du regard scientifique et la fin des exhibitions foraines 106
1.1.4.3. *Elephant Man* : la monstruosité se situe dans le regard du spectateur 111
1.1.5. Conclusion 116
1.1.5.1. La maladie mentale comme jeu de regards 116
1.1.5.2. Naissance du voyeurisme 117
1.1.5.3. Le théâtre comme soin 118
1.2. Naissance, essor et fin du *freak show* aux États-Unis. 120
1.2.1. Introduction 120
1.2.2. La science au service du divertissement : la naissance du *freak show* au XIXe siècle 122
1.2.3. Le développement du *freak show* : une visibilité accrue de l'anormalité dans l'espace social 131
1.2.4. XXe siècle : les progrès de la science et la fin des *freak shows* 138
1.2.5. Conclusion 141
1.3. (In)visibilité sociale et visibilité théâtrale à l'heure actuelle 143
1.3.1. Introduction 143
1.3.2. Handicap mental et (in)visibilité sociale 144
1.3.3. Handicap mental et visibilité théâtrale 151
1.3.4. Visibilité théâtrale et inclusion sociale 161
1.3.5. Conclusion 173
1.4. Conclusion 176

2. VOIX ET REPRESENTATION DU HANDICAP MENTAL SUR LA SCENE CONTEMPORAINE FRANÇAISE 179
2.1. La représentation de l'autisme du roman a la scène : *Le Bizarre Incident du chien pendant la nuit* 181
2.1.1. Introduction 181
2.1.2. Déplacement de la source d'énonciation et renversement des rapports de force 185
2.1.3. Modification du point de vue et exacerbation des conflits 192
2.1.4. L'insertion de séquences sonores et chorégraphiques : un rééquilibrage des forces en présence 202
2.1.5. Conclusion 216
2.2. *Rendez-vous gare de l'Est* : discours de la bipolarité et théâtre documentaire 221
2.2.1. Introduction 221
2.2.2. Une pièce de théâtre documentaire ? 223
2.2.3. Du reportage sur une femme malade au portrait d'une femme vivant avec une maladie 228

2.2.4. Le dispositif d'audibilité 235
2.2.5. L'évolution de la maladie *via* l'évolution de la posture énonciative..... 241
2.2.6. *4.48 Psychose :* un monologue poétique à plusieurs voix 254
2.2.7. Conclusion..... 261
2.3. *L'Empereur c'est moi !* : militantisme, accessibilité et théâtre épique 264
2.3.1. Introduction 264
2.3.2. L'autisme comme monde et Hugo comme personnage 266
2.3.3. Logique autistique et écriture fragmentaire..... 275
2.3.4. Partage d'expérience et récit épique 281
2.3.5. Conclusion..... 287
2.4. Conclusion 289
3. HANDICAP MENTAL ET ESTHÉTIQUES THÉÂTRALES.....293
3.1. Handicap mental et processus de légitimation artistique 297
3.1.1. Introduction 297
3.1.2. Le mouvement d'« artifisation » des productions de personnes en situation de handicap mental : du « non-art » à l'« art »..... 298
3.1.3. La Compagnie de l'Oiseau-Mouche : « gommer » le handicap en valorisant le statut de comédien.ne de ses membres 310
3.1.4. L'Atelier Catalyse : l'affirmation du handicap des comédien.ne.s dans la construction d'une esthétique théâtrale..... 318
3.1.5. Le Theater HORA : *Disabled Theater* comme étape majeure dans un long processus de légitimation artistique 324
3.1.6. Conclusion..... 328
3.2. Handicap mental et théatre postdramatique : *Disabled Theater*.....332
3.2.1. Introduction 332
3.2.2. Une vision médicale du handicap 332
3.2.3. Le mythe d'une totale liberté des acteurs 338
3.2.4. Manifeste pour un théâtre performatif 343
3.2.5. Relations de pouvoir entre metteur.e en scène valide et comédien.ne.s en situation de handicap..... 351
3.2.6. Conclusion..... 363
3.3. Handicap mental et représentation théâtrale : Madeleine Louarn et l'Atelier Catalyse. 365
3.3.1. Introduction 365
3.3.2. *Tohu-bohu* : un spectacle métaphysique..... 366
3.3.3. *Ludwig, un roi sur la lune* : une théâtralité symboliste 380
3.3.4. Conclusion..... 393
3.4. Handicap mental et prise de parole : l'Oiseau-Mouche 395
3.4.1. Introduction 395
3.4.2. *Sortir du corps* : « c'est toujours dans le plus empêché que ça pousse » 396
3.4.3. *C.O.R.PuS* : un spectacle qui interroge le rapport entre langage verbal et langage corporel 406
3.4.4. Conclusion..... 419
3.5. Comédien.ne.s en situation de handicap mental et comédien.ne.s amateur : pour un changement de paradigme.....421
3.5.1. Introduction 421
3.5.2. Présence de comédien.ne et idéologie de metteur.e en scène 422
3.5.3. Pour une revalorisation de la pratique théâtrale des comédien.ne.s en situation de handicap mental et des comédien.ne.s amateur..... 432
3.5.4. Conclusion..... 441
3.6. Conclusion 444
4. CONCLUSION 449
5. Bibliographie.....461
6. Index.....499

Résumé

Le handicap est aujourd'hui de plus en plus présent dans le monde de l'art. Ce phénomène est le plus souvent analysé dans la perspective de l'Art thérapie, dans laquelle le théâtre est envisagé comme un outil thérapeutique au service du patient. Cette thèse s'ancre dans une perspective très différente : elle étudie la question de la visibilité du handicap mental via une approche esthétique et politique, inspirée du courant anglo-saxon des *disabilty studies*, dans lequel le handicap est notamment analysé comme un phénomène social et culturel. La première partie est consacrée à un historique de la mise en visibilité de l'anormalité en général, à travers les phénomènes de foire et les cas pathologiques entre le XVIe et le XXe siècle, en Europe et aux États-Unis. Elle souligne que la visibilité de ce qui est aujourd'hui appelé handicap a toujours joué sur l'ambiguïté entre la présentation et la représentation. La deuxième partie se concentre sur le théâtre contemporain et analyse les conditions de mise en audibilité du handicap mental dans trois spectacles des années 2010 : *Le Bizarre Incident du chien pendant la nuit* mis en scène par P. Adrien, *L'Empereur c'est moi* mis en scène par V. Poirier et *Rendez-vous gare de l'Est* mis en scène par G. Vincent. Interprétées par des comédien.ne.s considéré.e.s comme valides, ces trois propositions artistiques prennent le handicap pour thème et le présentent sous la forme d'un partage d'expérience. Il y apparaît comme un écart à une norme sociale, qu'il contribue alors à mettre en question. La troisième partie est consacrée à des spectacles exclusivement interprétés par des comédien.ne.s en situation de handicap mental, dans lesquels celui-ci devient une ressource esthétique, tant au niveau de la dramaturgie, que du jeu d'acteur ou de la mise en scène. Des créations de la Compagnie de l'Oiseau-Mouche, de l'Atelier Catalyse et du Theater HORA, ainsi que les discours portés sur elles, sont ainsi analysées et comparées.

Mots clefs : handicap mental, théâtre contemporain français, visibilité, postdramatique, représentation.

Abstract

Presence and representation of mental disability on the French contemporary stage

Disability is nowadays increasingly present in the art world. This phenomenon is usually analyzed in the context of art therapy, in which theater is used as a way to improve the patient's health. This dissertation adopts a very different perspective: inspired by disability studies, in which disability is considered a social and cultural phenomenon, it focuses on the visibility of mental disability through an aesthetic and political lens. The first part is an historical contextualization of abnormality in general. It studies how the freaks and the pathological cases gained visibility between the 16th and the 20th century, in Europe and in the United States. It stresses that what is nowadays called 'disability' was always represented rather than merely exhibited. The second part focuses on contemporary theater and examines how mental disability can be heard, through the analysis of three performances created in the 2010's : *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* directed by par P. Adrien, *I am the Emperor* directed by V. Poirier et *Meet me at East Train Station* directed by par G. Vincent. Played by able actors and actresses, these performances take disability as a theme and show it as a sharing of experience. Disability is portrayed as a deviation from social norms, which it enables to question. The third part is devoted to performances entirely played by actors and actresses with mental disabilities, in which disability becomes an aesthetic resource regarding dramaturgy, playing and staging. Creations by La Compagnie de l'Oiseau-Mouche, Atelier Catalyse and the Theater HORA, as well as the discourse about these companies, are analyzed and compared to each other.

Keywords : mental disability, French contemporary theater, visibility, post-dramatic theater, representation.