

Pourquoi développer une pratique théâtrale avec des personnes en situation de handicap ?



Lundi 11 avril 2005 | L'Allegro, Miribel (01)

Contact

Résonance Contemporaine

Pôle Ressource Culture et Handicap

Direction Artistique Alain GOUDARD

 14 rue des Casernes F-01000 BOURG-EN-BRESSE

 04 74 45 23 04

 04 74 23 44 71

 resonance.contemporaine@wanadoo.fr

 <http://www.resonancecontemporaine.org>

Sommaire

05 Introduction

Alain GOUDARD | Directeur Artistique de Résonance Contemporaine
Stéphanie LEDJAM | Directrice de l'Allegro de Miribel

07 1 – La place du théâtre

Le théâtre occupe-t-il une place réelle dans nos vies ? Quelle fonction peut-il remplir ? Que pourrait-il servir ? Que pourrait-il explorer ?

Claire TRUCHE | Metteur en scène & comédienne, Nième Compagnie, Lyon

09 *Extraits des débats*

10 2 – Le comédien handicapé

Comment pouvons-nous penser l'exercice du théâtre avec un individu handicapé sans nous en référer uniquement au handicap et à ses spécificités mais en essayant de découvrir des pistes de travail théâtral qui s'occupent principalement de l'acteur que souhaite devenir cet individu ?

Brigitte MERCIER | Metteur en scène & comédienne, Verjon

Sylvie AUDUREAU | Comédienne, Cie Paroles, Limoges

Chantal DARME | Psychothérapeute, Bourg-en-Bresse

15 *Extraits des débats*

19 3 – La conscience de l'acteur en situation de handicap

Comment faire pour que la pratique du théâtre permette à l'acteur handicapé de gagner en conscience et en révolution de lui-même au-delà de ce temps ?

Amaro CARBAJAL | Cie de L'Oiseau-Mouche, Roubaix

Hervé LEMEUNIER | Cie de L'Oiseau-Mouche, Roubaix

Gilles ANEX | Coresponsable de l'Association Autrement Aujourd'hui & metteur en scène associé au Théâtre de l'Esquisse, Genève

24 *Extraits des débats*

28 4 – Représentation et lien social

Quels moyens faut-il mettre en œuvre pour que ce temps particulier de la répétition ou de la représentation ne soit pas seulement considéré par l'acteur handicapé, ses partenaires, les spectateurs comme une parenthèse plaisante voire exaltante d'une existence, mais comme une possibilité réelle de rétablir un lien social et d'échapper véritablement à un quotidien d'exclu ?

Martine NOTARO | Directrice, Cie de l'Autre Part, Pontarlier

Annie BULLE | Cie de l'Autre Part, Pontarlier

32 5 – Comédiens en situation de handicap et spectateurs

À quelles conditions le public est-il susceptible de recevoir un tel spectacle, de l'apprécier ou de le critiquer, sans que son impression du spectacle soit uniquement fonction de ses préjugés, positifs ou négatifs, à l'endroit des personnes handicapées ?

Philippe PUJOL | Metteur en Scène, APETHI, Voiron

Julie SERPINET | Directrice artistique, Compagnie Songes, Valence

36 *Extraits des débats*

42 6 – Le théâtre comme champ de réflexion

Le théâtre avec des personnes ayant une approche particulière du réel se présente comme un territoire à découvrir, à explorer, à interroger, puis éventuellement à s'approprier ou à réinventer

Alain VASSEUR | Vice-Président, Association Itinéraires Singuliers, Dijon / Coordinateur du CATTP BACHELARD – CHS de la Chartreuse, DIJON

48 *Extraits des débats*

51 Contacts

52 Bibliographie

Introduction

Alain GOUDARD | Directeur Artistique de Résonance Contemporaine

Stéphanie LEDJAM | Directrice de l'Allegro de Miribel

Alain GOUDARD – Je tiens à remercier M. le maire qui est aussi Conseiller Général, qui nous a fait la gentillesse d'être là à cette ouverture, ainsi que Mme Jalade, Présidente de l'Office Culturel de Miribel. Même si vous ne pouvez pas rester tout au long de cette journée, c'est aussi un moyen de montrer que vous avez une attention particulière à ces questions. Il est important pour nous de mener cette réflexion avec les personnes présentes, qui sont des acteurs du milieu culturel, les uns concernés par le travail éducatif auprès de personnes handicapées, d'autres menant une action artistique très importante depuis longtemps, auprès de personnes en situation de handicap. Il est important de sensibiliser les élus et de sentir en même temps que cela ne peut se faire sans une étroite collaboration et une réflexion d'ensemble.

Jacques BERTHOU, Maire et Conseiller Général du Canton de Miribel – Merci. Bien le bonjour Mesdames et Messieurs. Effectivement, la Mairie de Miribel est très sensible à votre participation aujourd'hui, à cette journée. Nous sommes très heureux de vous accueillir. Je ne vais pas rester très longtemps car j'ai beaucoup d'occupations et je dois, entre autres, me rendre au Conseil Général. Ceci me permet de dire que le Conseil Général est très impliqué dans les actions menées par Résonance Contemporaine. La Commune de Miribel est très impliquée dans le milieu associatif et culturel, et notamment tout ce qui a trait au handicap. Je vais donc remercier la Présidente de l'Allegro, Colette Jalade, et Stéphanie Ledjam, Directrice, qui ont mis toute leur énergie et leur aide pour que cette journée soit une réussite. Elles sont là aussi dans le cadre de la complémentarité culturelle de notre commune. Je salue aussi la présence d'Elisabeth Baffie, qui est l'adjoindue à la Culture et au sport de Miribel, assistée de Colette Champion, qui est au Conseil Municipal, et également Présidente d'Inter Handicap à Miribel, ainsi qu'un de mes collaborateurs qui est ici dans la salle. Le Conseil Municipal est bien représenté.

Le regard sur le handicap évolue, notamment grâce à des manifestations et des rencontres comme celles que vous organisez. Il y a encore un certain nombre d'années, les handicapés étaient souvent regardés avec une sorte d'inquiétude. On n'avait pas la même perception, on se sentait parfois gêné par rapport au handicap. Aujourd'hui, grâce à ce type de manifestation et à l'ensemble des actions, que ce soit par exemple comment une municipalité perçoit le handicap dans la vie de tous les jours dans les problèmes de voirie, de parking, de stationnement ou autre, ou comment un handicapé peut participer la vie culturelle en étant acteur. Je crois que c'est ce que vous allez d'ailleurs développer. Tout cela contribue à faire en sorte qu'aujourd'hui, le regard a bien évolué et c'est tant mieux, ce qui fait qu'ensemble, dans notre société, handicapé ou non-handicapé, on ne fait qu'un, ou tout au moins, on essaye de ne faire qu'un. Merci pour ce que vous nous apportez, pour vos réflexions. Vous faites en sorte que nous soyons tous dans une société un peu plus facile pour ceux qui sont handicapés.

Alain GOUDARD – Je remercie aussi Stéphanie Ledjam car la mise à disposition des locaux est importante pour que nous puissions faire cette journée, et en même temps, c'est un début de partenariat...

Stéphanie LEDJAM – Ce projet avec Résonance Contemporaine a vu le jour à travers le spectacle autour de Louise Michel avec Michèle Bernard, qui a lieu vendredi. L'idée était une mise en chantier de la programmation en programmant un certain nombre de spectacles, mais aussi en développant un bon nombre d'actions qui nous font passer du rôle de simple consommateur de spectacle à celui d'acteur de réflexion. C'était aussi une belle rencontre pour nous et pour vous aussi.

Alain GOUDARD – Pour continuer dans cette introduction, pour ceux et celles qui découvrent Résonance Contemporaine, cela fait maintenant vingt-cinq ans que cette structure est tournée vers la création musicale contemporaine avec deux formations permanentes. L'une est un ensemble vocal féminin, de six voix solistes, et l'autre, Les Percussions de Treffort, associe depuis de très nombreuses années des musiciens du C.A.T. de Treffort, situé à quelques kilomètres de Bourg-en-Bresse, et des musiciens professionnels.

Au fur et à mesure de l'évolution de ce dispositif, une démarche de création a été mise en place, par le biais de commandes auprès de compositeurs, par l'invitation de nombreux artistes, et surtout par un travail de mixité, associant des musiciens, hommes et femmes, animés d'une même passion pour la musique, et surtout par un désir de partager ce que peut être l'aventure de la création. Chemin faisant, au fur et à mesure des années, nous avons pu adjoindre un travail de pôles ressource, l'un

pour la musique contemporaine l'autre pour culture et handicap. Cela nous permet d'approfondir la réflexion.

Pour nous, cette journée correspond à tous ces éléments, et elle fait partie de ce désir d'approfondissement de la réflexion. Il n'y a pas très longtemps, je me trouvais à un colloque à Dijon, où là aussi était menée une réflexion sur la pratique culturelle avec les personnes en situation de handicap avec les interrogations qui se posent autour de celles-ci, et c'est pour cela qu'il nous semblait important de pouvoir aborder le théâtre comme pratique car empreint d'une réalité forte dans la vie. Actuellement, on met beaucoup en avant les pratiques culturelles autour du handicap, et cela mérite de se questionner. Qu'y a-t-il derrière tout cela ? Que peut-on chercher ? N'y a-t-il pas un peu de prosélytisme derrière cela ? Qu'est-ce qu'on met en jeu ? Qu'est-ce qui se passe ?

M. le Maire, M. Berthou, a évoqué l'évolution qu'il y a pu avoir au niveau des politiques. Il reste encore beaucoup de choses à faire, et il y a aussi beaucoup de cloisonnements de la part du milieu culturel, par rapport à deux choses spécifiques que sont le milieu du handicap et le milieu culturel. Il y a un important travail de rapprochement et de décroisonnement à faire. Aujourd'hui, nous aborderons ces questionnements à travers le théâtre.

Pour commencer, nous avons invité Claire Truche, car il nous semblait intéressant de voir que ce qui est important, ce n'est pas forcément de travailler avec des handicapés, mais c'est la démarche en soi qui est mise en route, ce que peut être le théâtre, cette pratique théâtrale. Claire est metteur en scène. Elle a travaillé, à un certain moment, avec des personnes en situation de handicap. Aujourd'hui, elle nous parlera de cette démarche théâtrale au quotidien, qui est en lien avec ce que nous vivons aujourd'hui, de voir comment il se porte, et comment, là aussi, il y a peut-être des croisements qui se font et que ça repose, avant tout, sur une démarche esthétique, artistique. C'est par ce biais que nous allons commencer cette journée.

1 – La place du théâtre

Le théâtre occupe-t-il une place réelle dans nos vies ? Quelle fonction peut-il remplir ? Que pourrait-il servir ? Que pourrait-il explorer ?

Claire TRUCHE | Metteur en scène & comédienne, Nième Compagnie, Lyon

Je n'ai jamais travaillé avec des personnes en situation de handicap. Par contre, en tant que spectatrice, j'ai été amenée à assister aux répétitions d'un spectacle qui a eu lieu à Vaulx-en-Velin, avec des personnes atteintes de lésions traumatiques de mémoire. Cela posait des problèmes immédiats, comme celui de l'apprentissage des textes.

À la Nième Compagnie, nous travaillons sur des textes contemporains. Dans mon travail, je pars souvent de thèmes. Un thème en amenant un autre, chaque spectacle apporte le thème suivant. Pour beaucoup de ces spectacles, avec les rencontres qui se sont faites par la suite, j'ai été amenée à travailler en mélangeant acteurs professionnels et acteurs non professionnels. Ce mélange m'intéresse beaucoup, car cela permet à tout le monde d'être mis en situation de surprise et de découverte.

Pour les comédiens professionnels, le fait de travailler avec des personnes non professionnelles peut poser des problèmes de planning par exemple, mais cela change aussi radicalement le rapport au spectacle. Parfois, en travaillant l'après-midi avec des comédiens professionnels, on préparait vaguement les choses, et le soir à six heures, les autres comédiens nous rejoignaient après leur travail, afin de chercher ensuite ensemble sur ces thèmes.

Ce qui me passionne dans ce mélange professionnels/amateurs, c'est la manière dont, à un moment donné, on cherche avec les gens. Si d'autres gens s'étaient inscrits, le spectacle aurait été radicalement différent. Rien n'est préconçu avant. Nous inventons ensemble et avec ce que sont les gens. Par exemple, dernièrement, il y avait une personne qui avait des problèmes de pied. Elle devait être assise en permanence, il n'était pas question qu'elle soit debout. Ce qui me passionne, c'est la façon dont on va essayer de traiter ce problème particulier, au milieu de gens qui n'ont pas forcément ce problème, dans la mise en scène. L'espace scénique va donc se transformer en fonction de cet impératif, qui n'est pas du tout prévu au départ.

Au début, je démarre en présentant le projet qui va avoir lieu sur la ville, dans le théâtre. C'est ouvert à qui veut, on ne refuse personne. On demande simplement d'être disponible et d'avoir envie. On essaye de faire en sorte qu'il y ait le plus possible de personnes de générations différentes, afin que le plus possible de croisements se fassent et que ce ne soit pas des groupes préconstitués.

Une anecdote qui a eu lieu récemment. La femme qui avait un problème de pied se faisait accompagner par son mari, puisqu'elle ne pouvait pas conduire seule. Il n'avait pas du tout prévu de venir dans le spectacle. Quand il s'est retrouvé là, nous manquions d'hommes, il y avait surtout des femmes. Du coup, on lui a proposé, plutôt que de se contenter de l'emmener et de venir la chercher, de rester. Il verrait bien. Il avait été opéré de la mâchoire suite à une maladie, donc il parlait très mal. L'idée même de participer ne lui était pas venue du tout à l'esprit. Il disait "*je ne sais pas parler*". Peu importe. Ce qui compte, c'est d'être là et d'avoir envie. On fait avec ce qu'il est. C'est cela qui m'intéresse.

Dans mon travail, je pars aussi du désir de chacun. Par contre, la seule chose que j'impose, c'est le thème. J'apporte des textes qui sont mis à disposition. Chacun prend ce qu'il veut. Les comédiens sont un peu en retrait, puis je les force un peu, en leur proposant ceux qui n'ont pas été pris. Donc les comédiens doivent faire ce que les autres n'ont pas voulu faire, parce qu'ils sont payés, ils ont moins le choix !

Parmi les comédiens amateurs, certains disaient au départ : "*Je veux bien mais je n'apprends aucun texte, je n'ai pas de mémoire, je n'apprends pas*". Ce qui me plaît dans la mise en scène aussi, c'est la façon dont on met en scène des groupes. Même avec des comédiens professionnels, j'ai cette habitude de faire un travail de construction énorme, et puisque nous travaillons sur des thèmes, on ne sait jamais au début comment sera le résultat.

Dans un spectacle, il est arrivé qu'un texte du XVI^e siècle extrêmement compliqué, arrive dix jours avant la première. À ce moment-là, il est hors de question de demander à un comédien d'apprendre cela, c'est impossible. La mise en scène de ce passage est donc venue à cause de l'impératif du texte. Je suis habituée à cela, même avec des comédiens professionnels. Dans le mélange professionnels et

non professionnels, chacun vient avec ce dont il a envie, et l'apprentissage du texte est loin d'être acquis. On met alors en scène les groupes, de façon plus ou moins affirmée.

Parfois, il y a des surprises dans l'autre sens. Il y avait une femme, âgée de soixante-cinq ans, qui avait fait du théâtre bien avant et qui était assez sûre d'elle. Elle prenait donc beaucoup de textes. Je lui ai dit de se méfier et que ces textes n'étaient pas forcément faciles, car il y a peu de temps de répétition. Le temps d'apprentissage est important. Ces textes sont plus intéressants s'ils sont appris. Effectivement, elle s'est rendu compte que c'était difficile et que sa mémoire de soixante-cinq ans n'était plus la même qu'à vingt ans. Mais j'ai senti toute la difficulté pour elle de prendre conscience de cet état de fait. Le jour de la générale, elle s'est dit qu'elle n'y arriverait pas.

J'ai donc décidé de changer cette partie, dans la mise en scène, afin qu'elle ne soit pas la seule à se retrouver en danger devant le public et pour qu'elle soit sur un pied d'égalité avec les autres. Dans ces cas-là, c'est très important que la mise en scène et la représentation publique ne soient pas mises en danger. La différence entre professionnels et amateurs se joue à ce moment-là. Le professionnel gère cela, mais on ne sait jamais quel va être l'impact du trac sur les gens dont ce n'est pas le métier. C'est toujours une question.

Quand j'ai eu ce rôle de spectatrice privilégiée avec ce groupe de gens de l'ADAPT¹ en situation de problèmes de mémoire, qui travaillaient avec Martine Meirieu², j'ai été impressionnée lors de la générale, où ils étaient plus à l'aise, encore dans la tranquillité, et lorsque la mémoire les abandonnait, ils commençaient à avoir le trac.

Le jour où ils ont joué, chacun s'est découvert d'une façon incroyable. Les uns et les autres se sont rendu des services en improvisation, alors qu'ils n'avaient jamais fait cela auparavant. Si l'un était en perdition, l'autre allait l'aider en improvisant, en changeant des passages qui avaient été prévus, alors qu'eux-mêmes avaient des problèmes pour s'en souvenir. Tout cela était incroyable. La représentation a vraiment été une force pour eux. Cela se produit déjà avec des comédiens amateurs. Dans la majorité des cas, cela leur donne une confiance en eux et une revalorisation, parce qu'on part d'eux, de leurs propositions, sans mise en danger.

¹ Association pour la réinsertion sociale et professionnelle des personnes handicapées.

En savoir plus : <http://www.ladapt.net/>

² Comédienne et formatrice à l'IUFM Lyon

Philippe PUJOL, Metteur en Scène, APETHI, Voiron – Je me retrouve complètement dans vos propos, car dans ma pratique théâtrale, il y a ce côté ambulatoire, de dire que la porte est ouverte dans les deux sens. Effectivement, au fur et à mesure de l'arrivée des uns et des autres, on construit justement un élément, une réflexion, avec cette découverte. Je me souviens d'une personne qui m'a dit : *“les gens ont peur de nous parce qu'ils croient que l'on n'est pas capable de les instruire”*. Ça fait certainement réfléchir. Ce qui est intéressant, c'est le rapport avec les amateurs, les personnes valides et non valides.

Sur scène, on ne parle plus de la même chose. À un certain moment, il se crée quelque chose. Je fais référence au dernier spectacle que nous avons monté, qui est une adaptation de Don Quichotte. Sancho était joué par une personne trisomique et Don Quichotte, un grand échalas handicapé peut-être par sa grandeur ou par sa position de professionnel. Quoi qu'il en soit, le couple s'est monté au fil des mois, et si Sancho n'était pas là, Don Quichotte n'existait plus, et si Don Quichotte n'était pas là, Sancho n'existait plus. Et c'est cela qui se crée petit à petit. La démarche première de cette possibilité d'une pluralité de rencontres sur le terrain de la création paraît essentielle à ce niveau-là. Parce qu'effectivement, là aussi c'est une pluralité de publics. Quel est le public qui vient à travers ces rencontres ? Je me retrouve complètement dans ta démarche.

“Extraits des débats”

Claire TRUCHE – Cela me fait penser aussi aux problèmes que l'on rencontre, pas forcément avec un public handicapé, mais que l'on retrouve avec n'importe quel public sur un plateau. Il s'agit du problème du corps. J'insiste sur le terme *problème*, car je trouve que maintenant, pour un public non pas qui va voir des spectacles mais plutôt un public de télévision ou de cinéma, le problème du corps est réglé : on coupe et puis on passe à la personne suivante.

Sur scène, il y a un problème du corps et du temps. On se retrouve forcément à régler cela, car un comédien qui se déplace sur scène va à une certaine vitesse, fait des pas, et l'on ne peut pas couper ce qui est lourd et ce qui ne nous arrange pas. Quand on travaille avec des personnes non professionnelles, il y a tout un apprentissage du corps qui n'est pas le même. Ce qui me plaît, c'est de faire avec les lourdeurs, avec le fait que l'on n'est pas des machines justement. Actuellement, les artistes sont de plus en plus performants. On voit des chorégraphies qui mêlent du cirque, des acrobaties, des spectacles où l'on assiste à des choses incroyables physiquement. Plus le monde est doué physiquement, plus j'ai envie dans mon théâtre de raconter comment le corps est faillible, fragile, comment il peut tomber, comment il n'est pas perfectible, comment il est lourd.

Ça me plaît aussi de travailler avec des personnes non professionnelles qui vivent cela aussi, car elles n'ont pas de formation comme un comédien professionnel. Ça pose aussi les questions de la tricherie ou non sur un plateau, et cela fait peur parfois. En fonction du comédien, de ce qu'il sait faire ou non, il peut parfois essayer de tricher un petit peu, et puis ce n'est pas forcément cela qui est le plus intéressant. Il faut donc essayer de chercher sans tricher.

Ce travail est passionnant aussi, et, pour avoir été spectatrice, j'ai l'impression qu'avec des personnes atteintes de handicap physique qui jouent, la triche est quelque chose qu'on enlève au départ. J'ai l'impression qu'ils ont suffisamment de choses à régler avant cela, qu'il y a un rapport d'immédiateté de l'émotion.

2 – Le comédien en situation de handicap

Comment pouvons-nous penser l'exercice du théâtre avec un individu handicapé sans nous en référer uniquement au handicap et à ses spécificités mais en essayant de découvrir des pistes de travail théâtral qui s'occupent principalement de l'acteur que souhaite devenir cet individu ?

Brigitte MERCIER | Metteur en scène & comédienne

Je pense que je suis ici à cause de mon vieux compagnonnage avec Alain Goudard. Actuellement, je ne travaille plus avec des personnes handicapées, pour un certain nombre de raisons professionnelles. J'ai arrêté en l'an 2000, donc cela fait déjà cinq ans que je n'ai plus cette pratique, en tout cas plus dans une relation au jour le jour ou quotidienne, ni dans une relation émotionnelle.

J'ai donc eu envie aujourd'hui de parler davantage de l'endroit où je me trouve actuellement, ce qui est une vraie différence et me permet de prendre du recul et d'essayer de pousser l'analyse différemment. Avant de terminer mon travail avec les personnes de la Maison d'Accueil Spécialisée du Villa Joie, j'avais fait deux choses. L'une était la co-écriture avec Alain Goudard du livre paru pour les vingt ans des Percussions de Treffort³. Pour l'autre, j'avais réfléchi, en collaboration avec Hélène Gayet qui était orthophoniste et à l'origine de l'atelier théâtre dans cette M.A.S., à un document d'une soixantaine de pages que j'avais intitulé "*Le corps au bois dormant*"⁴, qui relatait cette expérience de théâtre vécue avec ces adultes handicapés, et qui essayait de tirer un certain nombre de questions comme : pourquoi, à un moment, cela s'arrête-t-il ? Quelles sont les limites de l'expérience ? Pourquoi elles se posent ? Je pense que ce document était intéressant, Alain Goudard le connaît d'ailleurs, et il en a profité pour tirer les questions que l'on se pose aujourd'hui, qui sont toujours d'actualité malgré le temps qui passe.

Dans la question posée en titre, j'ai envie d'enlever le mot *handicap*. Dans la pratique amateur, comme dans la pratique professionnelle, ou avec des scolaires, la même question se pose, c'est-à-dire qu'on est toujours dans la question «comment peut-on penser l'exercice du théâtre ?» parce qu'on n'échappe pas aux questions : qui est-on en tant que metteur en scène, par rapport aux personnes avec qui l'on travaille ? De quoi parle-t-on avec eux ? Qu'est-ce qu'on met sur un plateau ? Qu'est-ce que la représentation ? Comment fait-on avec non pas seulement la pensée, mais avec un corps qui est chargé de travailler cette pensée ? On ne peut pas faire abstraction du corps, vous êtes là et bien là.

Dans la situation actuelle, effectivement, il y a danger. La culture devient davantage du fait culturel, et l'art est davantage une vitrine. Quand on travaille avec un public handicapé, amateur, scolaire, ou non professionnel, il est donc important de se rendre à une éthique et de se dire que l'esthétique est déjà une éthique, car ce que l'on brasse dans l'art, c'est de l'esthétique, et l'esthétique met devant la création qui parle de soi. À partir de là, on peut être mis dans une éthique. À partir de là, comment est-ce que je peux être dans l'exercice du théâtre avec une personne handicapée ? Je ne peux pas le faire sans me poser d'abord comme professionnel, en l'occurrence metteur en scène et comédienne, éventuellement auteur, avec un certain nombre de compétences apprises, acquises, entretenues et revues en permanence dans ma pratique. À partir de ces compétences, je peux dire que c'est pour cela que l'on m'embauche pour travailler avec ces personnes, et que dans le cadre de ce que l'on me donne pour travailler, des conditions de mon embauche, c'est à moi de définir quel type de travail je vais exercer.

Dans le rapport à l'institution, qu'il soit social, politique ou scolaire, c'est à moi, d'un point de vue des compétences, de juger ce que je vais faire dans mon travail avec les gens avec qui je travaille. Ça ne peut pas venir de l'institution qui me fait travailler. C'est moi qui suis dans la compétence de juger cela dans le travail théâtral. Mon travail, à ce moment-là, est de faire une note de transmission d'apprentissage, et de création, qui est totalement différente d'un temps d'animation ou le résultat d'une production festive qui serait adaptée. Mon travail n'est ni celui d'un thérapeute, ni d'un éducateur. Je suis metteur en scène comédienne, après, ce qui se passe, c'est autre chose.

Dans les milieux culturels, on parle beaucoup d'accompagnement des émergences par exemple. Cela m'irrite, car je ne vois pas tellement ce que signifie "*accompagner des émergences*". Si c'est essayer de leur éviter d'échouer, c'est à désespérer de créer. Déjà pour un valide, il faut qu'on l'accompagne

³ 20 ans des Percussions de Treffort, L'Harmattan, 1999. Ouvrage épuisé, mais consultable au Pôle Ressource Culture et Handicap.

⁴ Consultable au Pôle Ressource Culture et Handicap. Voir p.52

à émerger... On prend des musiciens amateurs ou des chanteurs qui voudraient bien devenir professionnels, on leur donne huit à dix heures avec un chanteur professionnel, vingt heures avec un chargé de communication qui va lui apprendre à faire une maquette. Ensuite, on lui dit : "*là, j'ai accompagné ton émergence*".

C'est un peu pénible car quand on fait du travail théâtral, on nous demande d'accompagner aussi. Je ne sais pas accompagner, et puis qu'est-ce que cela veut dire ? Je travaille beaucoup en formation d'adultes, avec des personnes qui se destinent à devenir éducateur, aide médico-psychologique. Dans ce cas, on parle d'accompagnement des personnes, mais cela fait partie de leur formation et l'on réfléchit beaucoup là-dessus et l'accompagnement a un sens pour eux. Cela signifie qu'ils se situent par rapport à la personne âgée, handicapée, enfant. Auparavant, on n'accompagnait bien que les handicapés. Maintenant, on accompagne même les chômeurs, alors il y a un problème. Il y a une sorte de mélange, des glissements sémantiques. Il faut y prendre garde.

Quand on travaille avec des amateurs, des adultes handicapés, des enfants handicapés, des scolaires, il s'agit bien de ne pas leur faire avaler des couleuvres, de leur dire que ce que l'on fait est un travail, et que cela reste un apprentissage difficile, que le théâtre, c'est de la répétition, comme la musique. Ça se répète, on refait, on recommence, ce n'est pas tout de suite acquis. On est dans un apprentissage avec des règles. Même si ça peut rester ludique, c'est difficile et c'est intrinsèque à ce travail. À cause de cela, on n'est justement pas dans l'accompagnement. On n'est pas "*à côté*" comme on va en promenade. Il ne s'agit pas de promenade, même si le but est agréable, mais il s'agit d'être "*en face*". En tant qu'acteur, en tant que comédien, en tant que metteur en scène, on est "*en face*" dans l'acte créateur de la personne avec qui l'on travaille.

Alain Goudard le sait d'autant plus que c'est peut-être plus évident en musique, dans la mesure où il y a le geste et le chef est celui qui est "*en face*" du musicien. On le regarde. Il y a cette sorte de tension du regard. Alain passe beaucoup de temps à obtenir qu'on le regarde, et qu'on le regarde dans les yeux, afin que le lien se fasse, pour que la musique puisse advenir. En tant que metteur en scène, on est aussi dans cette position. On est en face pour que le corps puisse advenir sur scène et que la parole de l'autre puisse advenir dans ce corps. Ce n'est pas facile d'être en face parce que ça ne demande pas simplement du savoir-faire, qui serait de l'artisanat du comédien, de l'artisanat du théâtre, mais ça demande du *savoir-être*. Quand les notions de savoir-faire et de *savoir-être* se confondent dans un métier, cela signifie que l'on est dès lors dans les questions de qu'est-ce que la transmission d'un savoir, et comment cela s'articule. Quand on est dans la transmission du savoir, sans être forcément dans de la pédagogie, on est dans le problème de qu'est-ce que le désir de l'autre pour apprendre. Comment savoir la grandeur du désir de l'autre qui veut faire du théâtre ? Jusqu'à quel point est-il prêt ? Qu'est-ce qu'il est prêt à engager pour le faire ? Qu'est-ce qu'il y a dans le rapport que j'ai avec lui ? Est-ce que je vais faire grandir ce désir ou est-ce que l'envie de savoir sera suffisamment grande pour qu'il puisse s'y donner et qu'il puisse y être bien et y être lui ?

À ce moment, nous entrons dans des questions délicates, qui sont aussi des questions de théâtre professionnel. De professionnels à professionnels, on a aussi ces problèmes, bien sûr. Disons qu'on les rencontre, on est obligé de les travailler de plus près quand on est devant des amateurs ou devant des personnes pour qui ce n'est pas naturel, acquis.

La deuxième étape que je voulais souligner est aussi celle du corps. Elle est évidente. Il y a dans le document "*Le corps au bois dormant*" un développement où j'avais essayé d'éclaircir les choses pour la personne handicapée : l'acquisition d'un certain nombre de techniques qui tiennent au théâtre, à la danse, ou à la musique, qui sont de l'ordre de se servir de sa respiration, de son corps, de sa bouche, de sa mémoire, de se déplacer, et quel est le rapport au corps de la personne handicapée ? Cela peut d'ailleurs se définir de différentes façons, si le handicap est de naissance ou a été acquis à la suite d'un accident. Ce sont des positions très différentes qu'il serait bon d'analyser de plus près.

En tout cas, on est toujours dans un problème de savoir ce qu'est un corps acculturé. Qu'est-ce que les techniques de danse, de théâtre donnent comme acculturation au corps ? En mélangeant l'acculturation, c'est-à-dire ce qui est à nous, ce qui nous est donné au berceau, et par sa famille, par la façon dont on grandit, cela se modifie dans l'acculturation des choses que l'on va chercher à l'extérieur, et, a priori, ce serait l'idéal de l'acculturation et l'acculturation mélangée qui ferait l'acteur, le bon acteur, l'acteur que l'on aime voir, qui dispose de son corps sans presque le voir, sans avoir l'impression de voir un monstre qui produit des choses.

Ce que tu disais tout à l'heure, c'est tellement parfait, ils font tellement de choses qu'on a envie d'arrêter de travailler avec eux, avec des corps plus lourds, de ne voir là que des robots sur scène, ce doit être très fatigant. Il y a donc cette question-là. Je crois aussi que le corps renvoie forcément à l'identité, à l'autre, à la vérité, à la question que pose le handicap et à la question de mettre le corps handicapé sur scène et de qu'est-ce que le regard à ce moment-là. Cela renvoie forcément à la

question de la représentation, si tant est qu'il doit y en avoir une, même si on n'est pas obligé, mais à partir du moment où l'on parle de théâtre, on est bien obligé de se mettre en représentation.

Dans toutes les expériences que j'ai pu mener, j'ai toujours veillé à n'emmener sur scène les gens, et surtout les personnes handicapées, que quand il n'y avait aucun danger pour eux. Mais je ne parle pas du danger inhérent à la représentation théâtrale, le trou de mémoire, le fou rire, l'accessoire qui manque, parce qu'on est tous à côté de cela, et tant mieux, c'est ce qui fait qu'on est bien sur scène parce qu'on est humain et il est normal que cela arrive. Lorsque je dis "*ne pas mettre en danger*", cela signifie n'emmener une personne sur scène que quand elle sait pourquoi elle y est, ce qu'elle manie comme discours, ce qu'elle dit dans cette représentation, qu'il s'agisse d'un discours produit par elle-même, par l'improvisation, ou d'un discours qu'elle se soit approprié, un texte d'un auteur, un classique, mais que ce soit compris.

Elle doit comprendre aussi dans quelle économie du spectacle elle se situe, c'est-à-dire comment elle est responsable de la comptabilité du spectacle par rapport à ceux qui jouent avec elle sur scène, par rapport au public, et par rapport à une mise en scène. "*Qu'est-ce que je dis en étant sur scène ? Qu'est-ce que j'y fais ?*". Ce "*je dis*" de ce que je fais sur scène, est, pour moi, l'introduction à la socialisation. C'est parce que je m'approprie le discours symbolisé dans la représentation théâtrale qu'ensuite, je peux aller dans la socialisation et c'est ce qu'il me faut comme *acteur social*, et pas seulement comme *acteur*. Cette appropriation du discours est importante, ainsi que cette facilité de comprendre cela. On met beaucoup de personnes sur des plateaux de théâtre, sans savoir ce qu'ils disent, en leur faisant faire n'importe quoi.

La socialisation de la personne handicapée ou non est souvent mise en avant. "*Le théâtre doit faire du lien social*". Bien sûr, mais ce n'est pas l'action de faire du théâtre qui fait du lien social, c'est comment la personne qui fait du théâtre avec sa perception de sa position sociale, handicapée ou non, va se situer dans cet exercice. C'est par la réflexion qu'elle va faire le lien social. Le théâtre lui-même ne fait pas du lien social. Envoyer un metteur en scène ou un comédien intervenir en prison ne fait pas du lien social. C'est ce que fait le détenu de ce qu'on lui apporte, comment il se resitue dans le social, c'est lui qui fait le lien.

Je crois que c'est important de pouvoir décroquer la pensée au handicap. Il s'agit de l'être, de l'essence, de l'humain, et l'humain a les mêmes problèmes de réflexion. On travaille sur la même essence, il ne s'agit pas du robot, donc les questions sont là, la transmission, la culture, la représentation, sont les mêmes pour qui que ce soit.

Sylvie AUDUREAU | Comédienne, Cie Paroles, Limoges

Je fais partie de la Compagnie Paroles. Je suis tout à fait intéressée par cette problématique, car je suis avant tout comédienne et je joue dans des spectacles avec des personnes handicapées. Je suis donc à part entière dans le jeu théâtral avec eux, et je mets aussi en scène des spectacles d'ateliers de pratique amateur avec des enfants handicapés, des personnes en C.A.T. et des personnes sourdes. Je mène cette pratique depuis six ans, donc je me pose souvent ce genre de question.

Je vais peut-être répéter ce qui a été dit, mais cela ne fera qu'appuyer un point sur lequel on est finalement assez d'accord, c'est que, comme la Compagnie Paroles travaille théâtralement avec des publics sensibles, l'important pour nous est bien aussi de faire attention à ce que la personne soit vraiment à distance critique par rapport à ce qu'elle fait. Il faut qu'elle sache ce qu'elle dit, ce qu'elle fait, avec qui elle le fait, pourquoi et avec quels enjeux. Pour nous, il est essentiel que ces personnes aient conscience de cela, pour aller vers une représentation, pour pouvoir travailler. Dans le travail, on protège ces personnes avec ces cadres-là, avant tout pour qu'elles aient aussi ces repères dans le jeu théâtral.

Dans l'activité que l'on mène, les personnes viennent en pratique amateur. On travaille donc avec ces personnes, des individus qui ont leur histoire, leurs bagages, leurs richesses, leurs difficultés physiques, mentales. À partir de là, on travaille avec ces personnes, comme on le ferait avec un comédien professionnel. Plutôt que de savoir son parcours professionnel, quelle école elle a fait, etc., on lui demande qui elle est, quelle est sa richesse, quelle est sa personne, ce qu'elle a envie de dire. Puis, on commence à mener un travail théâtral avec elle au travers d'exercices afin à découvrir ses potentiels, ses capacités, comment elle réagit à l'humeur, quel est son déplacement, quelles sont ses facilités, ses difficultés. C'est à partir de cette personne que l'on construit un personnage et qu'on arrive petit à petit, à colorier toutes ses facettes et à camoufler la personne pour aller vers un personnage. Une fois qu'on a ce personnage, on essaye de faire un travail pour qu'il y ait vraiment une combinaison égale entre le personnage et la personne. On veut vraiment tout un jeu entre la

personne, le personnage, le comédien. Toute cette unité fait l'authenticité de cette personne. C'est cela le comédien aujourd'hui, c'est cela être acteur.

Quand je travaille avec des groupes de personnes handicapées, chacune est une personne avant tout. Je suis comédienne, j'ai des exigences. Quand je joue, je me donne une exigence pour arriver à un personnage. Cette exigence, je l'ai aussi pour elle. Parfois, il faut dévier aussi parce qu'on ne peut pas arriver directement, on ne peut pas demander à une personne qui vient d'arriver de jouer Molière demain. Mais on peut arriver, par des biais, à lui faire toucher une couleur de ce personnage. Ce sera certainement plus riche que d'avoir un vrai camouflage, un vrai personnage magnifique qu'un comédien professionnel peut formater justement, qui n'est pas authentique car il manque cette personne.

Les personnes handicapées, mentales notamment, ont parfois un corps différent. Ils ont un gros ventre, ils sont gros, ils sont petits, ils sont très grands. La chose sur laquelle nous faisons attention, c'est que ce ne soit pas pris par les spectateurs comme de la *démonstration* de quelqu'un... Comment faire pour que ce personnage ait une force telle qu'on voit avant tout un personnage avec des caractéristiques particulières et que ce soit avant tout un personnage ? Il ne faut pas qu'on se dise : *"c'est bien pour un handicapé"*, ou *"un monstre"*. Je vais reprendre une phrase d'un texte d'Annie Lebach. Elle parle de comédiens ordinaires, qui sont les comédiens classiques, et aussi de comédiens extraordinaires, donc des comédiens avec leur handicap, avec leur fêlure, leur difficulté, qui sont des gens extraordinaires.

« Avec un comédien extraordinaire, on ne veut pas seulement qu'il joue bien, et c'est quoi bien ?, mais qu'il joue juste, c'est-à-dire qu'il apparaisse manifestement comme un technicien de l'art présent sur scène au service d'une démarche de création mais surtout qu'il joue vrai, sans fard, et surtout qu'on n'entende pas ce commentaire charitable "Mon dieu, j'ai à peine vu qu'il était handicapé". Je veux qu'on voie un comédien qui, à chacun dans le public, a parlé au plus profond, au plus direct, de et avec lui. Personne et lui aussi personnage de quelque chose qui nous dépasse infiniment, un acte de création. »

On a travaillé avec un comédien handicapé, qui jouait un personnage qui était une personne différente. Il allait à la rencontre du monde des adultes et il y avait une personne avec lui qui voulait revenir dans le monde de l'enfance. Il disait que le monde de l'enfance était un monde naïf, un monde beau, et beaucoup plus humain que le monde des adultes aujourd'hui. Le comédien disait : *"Tu es normal, tu es un adulte, et moi je suis un handicapé"*. Les spectateurs étaient choqués parce qu'ils se demandaient pourquoi il jouait son propre rôle, alors que ce comédien handicapé, Pierre, avait du recul quand il disait *"je suis handicapé"*. Il était beaucoup plus loin, il savait vraiment qu'il était en décalé complet, par rapport à ce qu'il disait, il avait vraiment du recul par rapport à sa propre personne. La mise en distance est essentielle, et la confrontation avec le public aide aussi à ce décalage.

Chantal DARME | Psychothérapeute, Bourg-en-Bresse

« En saine ! »

Au départ, je suis infirmière psychiatrique et à l'époque, le métier d'infirmière n'était pas un tronc commun entre le travail en hôpital général et l'hôpital psychiatrique, mais bien une spécificité, une spécialisation. J'ai travaillé, en particulier, plusieurs années au département d'activités thérapeutiques du Centre Psychothérapique de l'Ain (C.P.A.). Je suis maintenant installée en cabinet libéral à Bourg-en-Bresse, où je reçois principalement des adultes en individuel, mais aussi des adolescents pour lesquels j'utilise l'expression théâtrale dans la prise en charge. Je m'intéresse également aux groupes en proposant des groupes de parole et de l'analyse de la pratique.

Mon parcours est un peu différent. Sans être comédienne de métier, le théâtre est une activité que je pratique depuis longtemps, le virus m'a prise petite. Je suis tombée dedans en sixième, et je n'ai pas tellement arrêté depuis. Adulte, j'ai multiplié quelques différentes expériences pendant mes loisirs et mon temps libre aménagé aussi dans ce but. Ça a constitué finalement un creuset, un réservoir, dans lequel j'ai puisé pour pouvoir proposer cette médiation au sein du département d'activité thérapeutique qui regroupe également de la musique, du sport, de la terre, de la peinture en particulier.

J'allais dans les services intra-hospitaliers, à l'intérieur de l'hôpital, ou extra hospitalier, dans les centres de jour et les centres d'accueil partiel ou les C.M.P. (Centres Médico-Psychologiques). Mon intervention était orientée en fonction d'un projet établi avec l'équipe soignante, dans un cadre précis et adapté aux besoins de là où on voulait tenter d'amener la personne. J'ai très rapidement énoncé le principe, pour vous permettre de vous représenter le contexte et préciser que mon témoignage se situe davantage du côté du handicap en institution puisque c'est ce que je connais. Donc en lien avec la question posée, je partagerai avec vous quelques points de réflexion issus de ce parcours.

J'ai intitulé ma réflexion "*En saine !*", je vous accorde que c'était un jeu de mot assez facile par rapport au "*en scène*" de l'acteur, mais en tout cas, cela illustre bien le premier point, sûrement le plus important de mon propos, et je dirais qu'il ne concerne pas que les institutions. Quand je parle de la partie "*en saine*", il s'agit de stimuler la partie *saine* de la personne. *Saine* n'étant pas là considérée comme le contraire de pathologique, comme le contraire de malsaine ou défaillante, mais davantage dans le sens de la partie vivante. C'est à l'humain que l'on s'adresse d'abord, plutôt qu'à l'handicapé et la démarche sera la même d'ailleurs quand on s'adresse à l'humain plutôt qu'au scolaire, à l'humain plutôt qu'au non professionnel à l'amateur et à l'alcoolique, etc. Cela me semble vraiment primordial et valable, où que l'on se trouve et, bien entendu, hors contexte institutionnel.

Dans cette optique, mon positionnement était le suivant : j'arrivais finalement avec tout mon élan et toute mon envie de faire du théâtre et pour rencontrer l'autre sur ce terrain. Ça me semble un point commun nécessaire pour accueillir ensuite nos différences. C'est un espace commun pour trouver un niveau d'expérience partageable. Ça ne veut absolument pas dire l'unilatéralité. La dissemblance est là, qu'elle soit physique, qu'elle soit mentale, ou même les deux, mais plutôt de se poser la question : comment faire ? Comment faire avec, ou sans d'ailleurs ? sans renoncer ou limiter sous prétexte de handicap. L'idée est d'adapter à partir du potentiel, les capacités et les ressources présentes, tout en créditant la personne de changement et d'évolution possible. C'est un exercice d'équilibre paradoxal où il est important à la fois d'être humble, d'être sans projet sur l'autre, pour l'autre, sans enjeu, sans pression et à la fois important d'être ambitieux pour ne pas réduire les possibles. Il importerait également de rendre accessible pour éviter la situation d'échec. La question du danger a aussi été abordée. Il est important aussi, toujours dans ce paradoxe, à la fois de rendre accessible et de mettre la barre haute. J'ai en tête une phrase qui dit :

« Ils ne savaient pas que c'était impossible alors ils l'ont fait. »

Je crois qu'il y a un peu de cela. Je ne peux pas rendre hommage à l'auteur de cette phrase car je ne l'ai pas retrouvé. Mais je dirais qu'il s'agit là d'un dosage à inventer, d'un tricotage et d'un maillage à créer.

Mon positionnement à l'époque sur le C.P.A. était facilité du fait de mon extériorité au service. Même si j'étais infirmière psy dans l'établissement, j'étais déagée du pôle soignant en tant que tel et j'étais extérieure aux services dans lesquels je me rendais. D'ailleurs, la plupart du temps, je ne souhaitais pas trop en savoir sur les gens, en tout cas surtout qu'on ne me les présente pas résumés à un diagnostic. Donc j'avais ce positionnement pour limiter les a priori comme : "*Il ne saura pas, il ne voudra pas, il est psychotique, alors...*". Il ne s'agit pas de nier, mais en tout cas, pas d'induire. Il était beaucoup plus facile finalement de laisser de côté mes réflexes et de ne pas induire, de ne pas coller à ce qui était annoncé, parce qu'on tombe vite dans le « *tu verras, il a eu sa piqure alors il est de mauvaise humeur, et puis le kiné, l'ortho, il est irritable* ». Donc finalement, on retrouve ce que je disais tout à l'heure, on arrive avec l'envie de jouer, et rencontrer l'autre sur ce terrain. J'étais en contact avec la découverte de l'autre, dans la relation dans l'ici et maintenant. Et c'est aussi parce qu'on peut voir la personne autrement qu'elle peut l'être. Cela ouvre, au lieu d'enfermer dans un fonctionnement habituel qui réduit au symptôme, à la répétition, au connu, au prévisible.

Cela me conduit au troisième point de réflexion, pour souligner l'importance que les soignants, les éducateurs, accompagnants, puissent partager ce temps d'activité et vivre l'expérience d'être surpris par une personne qu'on n'imaginait pas pouvoir nous étonner, tellement on la connaît par cœur et tellement on devine ce qu'elle va faire, ce qu'elle va dire. Les soignants sont malgré eux, cela me paraît inévitable, englués dans ce quotidien. Donc, de voir la personne autrement, je trouve que ça peut modifier la relation, et apporter une vision nouvelle. Cela peut même aller jusqu'à continuer d'investir auprès de cette personne, c'est-à-dire qu'un patient qu'il nous paraissait difficile d'accueillir, d'un coup, parce qu'on l'aura vu, nous aura touché dans une improvisation autre que ce que l'on connaît. Il y a tout à gagner de cet échange et de ce partage.

Pour résumer, je soulignerais l'importance du positionnement de l'intervenant, et pour les institutions, la nécessité de se donner les moyens d'avoir des personnes extérieures au service.

J'ai souvent vu que, pour des raisons économiques ou autre, et je sais que cela fonctionne quelque part, on monte une espèce de projet avec l'infirmière qui est pleine de bonne volonté, qui va essayer de faire au mieux. C'est ce que je disais tout à l'heure, je crois qu'il manque vraiment quelque chose et j'insiste sur l'importance de l'extérieur. Et puis pour le troisième point que j'ai développé, pour l'accompagnant, il faut partager et aller à la découverte de l'acteur potentiel qu'il y a en cet individu que l'on connaît par ailleurs.

Pour conclure, directement en lien avec la question qui nous intéresse quant à découvrir des pistes de travail, ça passe pour moi d'abord et surtout par un état d'esprit. Ensuite sur le terrain, les approches sont différentes, les contenus sont différents. Mais cette activité est riche et variée, et va permettre d'adapter le travail théâtral en fonction des positionnements qui nous animent, et, par exemple, de partir à la recherche de leur ressemblance. Il n'y a pas d'égalité, c'est injuste, l'un y voit, l'autre non, l'un marche, l'autre non, et pourtant la rencontre de nos deux humanités nous met à parité, et acteurs tous les deux.

Raymond DUPUIS – Je suis comédien, metteur en scène et entre autres, je travaille avec un groupe d'enfants handicapés, à l'I.M.E. de Tully près de Thonon.
 (...) Quand on va dans des festivals de théâtre, on voit très souvent des personnes montrer leur groupe avec ce qu'il a fait. Ils ont beaucoup de bonne volonté, et ont sans doute passé beaucoup de temps à faire les costumes, les musiques, les décors. On voit qu'il y a eu beaucoup de répétitions, mais concernant le sens de ce qu'ils font, et la position du comédien face à ce qu'il dit et face à un public, tout cela est inexistant. Je le vois pour moi, des personnes me demandent d'intervenir, en me disant qu'ils disposent de dix fois une heure par exemple, dans le but de faire un spectacle. Cette idée de spectacle à tout prix avec des bonnes volontés me gêne. Comme on ne peut pas se dire psychiatre parce qu'on a envie de faire de la psychiatrie, on ne peut pas être infirmière parce qu'on a envie d'être infirmière, de même qu'on ne peut pas faire du théâtre parce qu'on a envie de faire du théâtre. On se forme. C'est parfois long. Être sur la scène a un sens. Les comédiens qui sont sur cette scène doivent avoir quelque chose à dire, et c'est un vrai travail de professionnel. Mais je ne dis pas que des gens dans des groupes ne peuvent pas travailler.

Je travaille avec des éducatrices depuis longtemps. Elles pourraient reprendre le flambeau, d'autant qu'elles jouent aussi dans les spectacles qu'on monte. Mais la bonne volonté ne suffit pas, et même souvent, elle est contraire à ce que l'on veut montrer. On parlait tout à l'heure de *monstres*, ces enfants qui sont maquillés d'une manière outrageuse où justement, on a l'impression que l'idée des gens est de mettre des enfants sur scène. C'est déjà formidable, donc on les met sur scène, c'est une activité. Mais je crois que là, on fait le contraire d'un vrai travail. Je vous remercie et je trouve qu'on ne parle pas assez souvent comme vous le faites dans ce genre de réunion. Encore dernièrement à Cran-Gevrier lors d'une conférence, un directeur disait *"Venez si vous savez jouer de la guitare, venez, on fait un forum. Il y a une bonne ambiance, tout le monde peut faire tout ce qu'il veut."* Moi, je ne crois pas.

“Extraits des débats”

Jean-Claude GIORIA – Bonjour, je représente la FNCTA⁵, donc le théâtre d'amateurs. Je vais avoir un point de vue légèrement différent de ce qui vient d'être dit, non pas sur la qualité qu'apportent les professionnels sur lesquels nous cherchons aussi à nous appuyer. Il y a une partie de sociabilisation dans le théâtre. Il est devenu aujourd'hui un lieu de parole. Mais le nombre d'ateliers qui se créent est supérieur à l'encadrement capable de l'assurer. Faut-il pour autant le laisser en friche ? Il y a des ateliers de théâtre d'amateurs qui ne sont pas forcément encadrés par des professionnels mais par des bénévoles, qui ont été formés depuis des années au travers d'un circuit comme le FNCTA par exemple, ou d'autres circuits qui sont eux aussi encadrés par des professionnels. C'est ce lien professionnel et amateur que je tiens essentiellement à souligner, c'est-à-dire nous avons besoin des professionnels, mais ils doivent accepter que nous existions, et accepter qu'au travers des troupes amateurs existe le théâtre amateur. Il y a des enfants handicapés qui fréquentent ces ateliers et si, au niveau technique, c'est beaucoup plus empirique que ce qui vient d'être dit ici, un gommage est fait par le groupe, c'est-à-dire que, souvent, on ne s'en aperçoit absolument pas parce qu'il y a eu des liens autres qui ont fait que ces enfants sont également sur le plateau avec les autres sans différenciation. Pour le reste, on a toute la journée pour en discuter.

Un monsieur - Je voulais intervenir sur la notion d'interprétation, de création. Brigitte Mercier disait qu'il nous fallait arriver à être en capacité d'être en potentiel du savoir, de savoir, tout en étant en même temps en capacité d'être soi par rapport aux personnes que l'on rencontre et avec lesquelles on travaille. Cela me renvoie à une chose importante, qui est d'être à la fois dans une démarche de création artistique, de recherche artistique, tout en étant conscient des personnes avec lesquelles on travaille. Je pense qu'il y a une chose importante à souligner, par rapport à ce que vous dites monsieur, notamment sur les maquillages outranciers, où l'on met les gens dans une position d'être regardés par un public qui va le recevoir avec la difficulté qu'il a déjà peut-être de recevoir ces acteurs-là. À partir du moment où l'on monte quelque chose, on est porte parole de quelque chose et à partir de ce moment, l'écoute de la personne, qui devient à la fois auteur-acteur-interprète, est importante. Je ne pense pas que ce soit la notion de professionnel, amateur, handicapé ou non qui est importante là-dedans. Les populations qui travaillent ensemble, les gens qui se rencontrent et qui ont quelque chose à dire ensemble pour porter un public, ont un message à dire. Cela me paraît important quant à la démarche artistique elle-même, qu'elle soit musicale, théâtrale ou autre. À partir du moment où une personne aimerait parler de telle chose, il n'y a pas de problème, on va trouver le moyen. Mais à partir du moment où tu portes ce mot-là sur la scène pour un public, tu en es responsable. Nous accompagnons, mais nous sommes tous responsables de ce qui va être dit. Il me semble que c'est cela l'essentiel.

Kilina CREMONA – Je suis chorégraphe, et je travaille avec des sourds avec handicap associé, qui vivent dans un foyer. Depuis deux ans, une fois par semaine, ils sortent du foyer et viennent à l'université

⁵ Fédération Nationale des Compagnies de Théâtre Amateur. Site web : <http://www.fncta.asso.fr>

Lyon 2, où je travaille, dans une classe de danse. On a fait un spectacle, et je vois qu'ils adorent, ils n'attendent que ça et c'est formidable. L'une d'entre eux me pose un problème terrible. Au foyer, elle est insupportable et leur en fait voir de toutes les couleurs, alors qu'avec moi, elle est absolument extraordinaire. Elle fait le travail, elle est contente. Elle ne sourit que chez moi de toute façon. Comme elle a un handicap mental associé, elle ne travaille pas. Que faire de cette jeune fille ? Elle viendrait bien tous les jours et aime se produire. Elle ne parle pas beaucoup, signe un peu. La communication est donc difficile, mais, ce travail avance énormément.

Mais qu'est-ce que je peux dire au directeur ? Qu'est-ce qu'on fait avec cette équipe qui a pris le goût du travail ? Ils ont tous fait des progrès même dans la communication, Qu'est-ce qu'on peut faire ensuite avec ces gens qui n'ont vraiment pas de chance, parce qu'ils sont en foyer tout le temps et que cette petite lumière de la semaine les emmène dans des espoirs. Ils ont vu mes danseurs, car notre compagnie est allée danser au foyer, et le plus grand souhait de l'un des plus jeunes est de travailler avec moi et d'être danseur.

À un moment donné, qu'est-ce qu'on fait ? Face à cette situation, j'ai commencé à dire quelques mots aux éducateurs, qui ont bien compris. Mais le directeur ne voit que le petit cours par semaine. Cela leur fait du bien, mais il faudrait aller beaucoup plus loin. Donc, il y a vraiment un problème. On leur donne beaucoup d'espoir dans ce travail et finalement, on leur coupe l'herbe sous le pied. Il y a une discussion à ouvrir avec les institutions et une *petite* chorégraphe ne peut pas tout faire. Il y a vraiment quelque chose à chercher. Cela me rappelle la même situation en Croatie, dans les camps de réfugiés, quand on a fait venir des clowns pour faire sourire ces enfants qui étaient en guerre. Ça a duré huit jours, c'était extraordinaire et ensuite ils sont retournés chacun se terrer dans l'angle du camp, parce que, de toute façon, il n'y avait pas d'espoir. Donc, je pense que dans le travail, il faut sérieusement y penser. Comment emmener ces gens dans quelque chose de beaucoup plus durable pour eux ?

Sylvie AUDUREAU – Par rapport à cela, je voudrais rajouter que je mène également un atelier avec des personnes sourdes et entendants mélangées, et je crois qu'il y a forcément l'activité artistique avec ces personnes. Je les découvre tout juste, parce que ça vient de débiter et donc *j'apprivoise* ces personnes car je découvre la culture sourde. Il y a vraiment un grand besoin, une grande curiosité et une envie de communiquer et d'exister, de se positionner avec ces personnes.

D'un seul coup, la pratique artistique donne la possibilité de s'exprimer, d'affirmer une identité, d'être ce qu'ils sont. Dans leur quotidien, ce n'est peut-être pas cela, mais, petit à petit, l'activité artistique fait partie du tout. Ils ont probablement envie de plus, mais peut-être est-ce l'environnement institutionnel, l'environnement local, national qu'il faut développer. La loi pour les sourds permet également de développer de plus en plus les possibilités d'accessibilité à d'autres choses, et du coup, ils vont pouvoir commencer à toucher à différentes pratiques, qui vont leur permettre de trouver d'autres portes ouvertes que celle-ci. C'est peut-être une ouverture.

Coline ROGÉ – Je travaille à la ferme du Vinatier⁶, qui est une structure culturelle intégrée à l'hôpital psychiatrique du Vinatier. Je voulais rebondir sur ce que disait Mme Darne, sur l'importance de la participation des soignants. Il est très important, avant de monter un projet culturel artistique, quel que soit le domaine, que ce soit de la danse, du théâtre, ou un projet musical, d'intégrer les équipes soignantes dans le projet. Cela signifie qu'il est important de rencontrer toutes les équipes soignantes des différents groupes qui vont participer au projet, et de les intégrer, en essayant de faire qu'au moins une des personnes soit référente par rapport aux groupes de patients qui vont participer à ce projet, et que cette personne puisse faire des retours au sein même de son équipe, c'est-à-dire qu'elle puisse ensuite en faire part au chef de service, afin qu'il y ait un échange dans les deux sens. Je pense que c'est uniquement dans ce cadre-là que l'on peut permettre une pérennisation d'un projet et qu'il y ait un réel intérêt de la part des médecins.

Une dame – Par rapport à ce qui est dit sur l'implication des équipes artistiques sur des projets à l'hôpital, ou avec des écoles, ou avec des lieux qui nous demandent de venir travailler, vous dites madame, que la question que vous vous posez est de savoir ce qui se passe ensuite, quand on n'est plus là. Il se trouve qu'avec la compagnie, on a travaillé pendant deux ans sur trois hôpitaux de la région de Saint Marcellin, et effectivement, il y a eu une très belle aventure qui s'est créée. Donc la compagnie n'y est plus, mais il reste des traces, c'est-à-dire qu'au départ, il n'y avait pas de salle de travail. Aujourd'hui, il y a une salle qui est officiellement pour les activités artistiques. Je pense qu'il y a aussi, pour les personnes découvrant à travers le théâtre, la danse, la possibilité de dire, de revendiquer leur droit à exister à travers cela dans les établissements.

Chantal DUCOS – Je suis chef de service éducatif à l'Institut des Jeunes Sourds à Bourg-en-Bresse. Je voudrais intervenir par rapport à ce qu'a dit Mme Darne. Il faudrait faire attention, lorsqu'une personne en situation de handicap fait du théâtre, à ce qu'on ne se serve pas de cette capacité-là quand elle revient dans son milieu de vie. Une personne en situation de handicap est d'abord une

⁶ En savoir plus : <http://ferme.prod.esprit-public.fr/>

personne. Elle a peut-être des compétences, du plaisir, elle se développe peut-être sur scène, et si le soignant est là et qu'il participe, tant mieux. S'il ne participe pas, tant pis. Mais il ne faudrait pas non plus qu'il s'en serve ensuite dans sa relation de tous les jours.

Gilles ANEX – Je suis metteur en scène du Théâtre de l'Esquisse, coresponsable du projet Autrement Aujourd'hui que je présenterai tout à l'heure. À ce stade du débat, je trouve l'intervention de Madame importante. Je trouve que cette question, j'utilise un mot péjoratif à dessein, de *"collusion entre le thérapeutique et l'artistique"* me paraît un sujet extrêmement délicat. Je pense que tout est possible d'un certain côté, tout est toujours possible, le théâtre appartient à tout le monde, et c'est une de ses forces. Mais je trouve que les lignes de partage doivent être très claires et effectivement, l'instrumentalisation de l'acte artistique dans le thérapeutique me paraît un danger toujours très fort parce que malgré les bonnes intentions, le thérapeutique a toujours une envie d'appropriation, de faire du théâtre un accessoire. L'enjeu est très politique et il faut être très attentif à ces aspects-là.

Annick CHESSEL – Je suis éducatrice au sein d'un I.M.E. Je réagis un petit peu en décalé par rapport à votre intervention Madame, parce qu'en tant qu'éducatrice, je ne peux que réagir. On ne prend pas les jeunes en otage quand ils sont en établissement ou qu'ils ont la chance ou le plaisir de partager une activité artistique soit à l'extérieur, soit dans l'établissement. *"On ne prend pas en otage"*, c'est-à-dire qu'à mon avis, il n'y a pas des personnes qui savent mieux faire ou moins bien faire que d'autres, et on ne met pas en parallèle deux sortes de travail, mais au contraire, pour partir vers une belle aventure, il faut beaucoup d'humilité et beaucoup de travail en lien. En ce qui nous concerne, il s'agit de faire un travail de lien avec notre metteur en scène et l'établissement. Ce dernier est tout à fait partie prenante de ce projet et le suit dans son avancée et son développement. À chaque moment, soit les membres de l'équipe éducative, soit les membres de l'équipe de direction, soit le metteur en scène lui-même, doivent se poser des questions et savoir jusqu'où aller et jusqu'où chacun trouve sa place. Si l'activité qui se met en place avec un intervenant extérieur doit générer des conflits sur *"peut faire, sait faire, ne sais pas faire, fait bien, a réussi à miraculeusement réveiller tout cela"*, je pense qu'il y a un problème de positionnement. Si on en arrive là, c'est qu'on doit quand même se poser un certain nombre de questions et que c'est à mon avis mal parti.

Sophie BANDERIER – Je suis auteur et metteur en scène. Je travaille auprès de personnes fragilisées, aussi bien au niveau de l'insertion sociale et professionnelle, que des demandeurs d'emplois, des personnes dans les C.A.T. et les I.M.E. Je voulais réagir par rapport à la prise de risque, car je crois que le théâtre, c'est la prise de risque. Je demande toujours à travailler avec des personnes qui ont envie de faire du théâtre, qui se portent volontaires, et parce que dans les C.A.T. et les I.M.E. justement, on a tendance à nous donner des personnes qui n'ont pas forcément envie de faire du théâtre. À partir du moment où une personne est volontaire, c'est qu'elle sait sur quel terrain elle s'engage et qu'elle a envie de se montrer sur scène. Puis, je crée des personnages qu'eux-mêmes inventent. Ils inventent leur propre histoire, et je ne cherche absolument pas un message comme on peut le faire dans la pratique professionnelle, mais plutôt à recréer toutes les situations de la vie quotidienne, avec la courbe émotionnelle que l'on peut avoir dans n'importe quelle pièce de théâtre, avec le nœud de l'action etc. Mais je pense que la prise de risque est la première chose qui fait que l'on se sent acteur.

Nathalie ROCHE – Je travaille à l'hôpital du Vinatier, en tant qu'animatrice sur le secteur psychiatrique de Villeurbanne. Toutes ces réflexions me font dire que le projet commence avec une volonté de l'institution. Le projet est construit souvent en amont par les professionnels qui accompagnent, qui encadrent, comédiens ou soignants. Il y a donc vraiment un travail au niveau des institutions dont on ne peut pas se passer. Sur le terrain, on s'en rend bien compte parce que cette volonté d'ouvrir les hôpitaux, les secteurs de soins, de permettre à des adultes handicapés, ou malades d'aller dans ce genre de projet, se fait de plus en plus rare, voire est quasiment inexistante puisque ce n'est plus du tout la priorité et ça le sera de moins en moins.

Mais sur le terrain, c'est une volonté individuelle des personnes, un désir qu'il faut porter pour le public parfois, même si on fait à partir de leur désir, même si tout cela ne leur est pas imposé, il faut quand même arriver, à un moment donné, à les aider, à les accompagner pour qu'ils concrétisent leur envie de s'essayer au théâtre, sans enjeu. Je les accompagne au même titre qu'eux. Je découvre le théâtre et je suis au même niveau, voire moins bien ! On se retrouve tous dans la même galère pour monter un spectacle avec des comédiens professionnels. Ce qui est intéressant, dans ce type de projet, c'est de se dire que sans l'un et sans l'autre, ça ne peut pas se faire. Donc, si l'on n'accompagne pas, beaucoup de personnes n'iront pas, parce qu'en amont, il faut préparer. Il y a tout ce travail qui ne se voit pas dans le quotidien, on est dans une problématique de durée, dans le long terme, et l'on ne peut pas le tronquer avec des patients.

Avec les patients, on est dans le long terme. Ils ne vont pas être soignés demain, donc il s'agit de leur proposer des choses qui rompent avec cette prise en charge sur des années. On peut le faire aussi bien quand on connaît les personnes. On est donc vraiment dans la relation, mais on ouvre aussi à des personnes extérieures, qui apportent une bouffée d'oxygène, ou qui permettent aussi de se

positionner différemment par rapport à la personne en soins. Autrement, on peut parfois en perdre l'envie. Donc, on travaille énormément sur cette histoire d'envie. Elle doit être partagée par tous, on ne peut pas imposer.

Toujours dans le questionnement, j'aimerais évoquer le rôle de chacun dans l'action, dans le projet même. Chacun a un rôle bien particulier. On ne le définit pas quand cela se passe bien généralement, car les choses se sont bien réparties et l'on n'a pas besoin de se le dire. Par contre, quand ça se passe mal, en général, on le dit, pour d'autres raisons, mais chacun est dans son rôle, professionnel, technicien du théâtre ou celui qui va pouvoir raccompagner ou prendre en compte les difficultés, puisqu'on est obligé de faire avec. J'entends bien quand vous disiez "*la partie saine*", parce que nous le disons également, mais c'est le côté émergent, parce qu'on travaille aussi avec ce qui ne fonctionne pas. Et puis, je trouve qu'on ne maîtrise pas tout. La prise de risque existe parce quand on est sur scène ou quand on donne un spectacle, on ne sait pas ce qui peut se passer, on ne connaît pas les ressources de chacun, et c'est déjà une belle aventure.

Diana TIDSWELL – Je suis chorégraphe à la Compagnie Art Works. Je voulais rebondir sur une notion de corps, par rapport aux personnes en situation de handicap ou non. Dans la danse, la virtuosité prime de plus en plus. Depuis une quinzaine d'années, je travaille avec toutes sortes de publics, que ce soit les personnes polyhandicapées, des personnes avec un handicap mental lourd, des personnes infirmes moteur-cérébral, et aussi au niveau de l'école et d'autres publics amateurs. Donc j'avoue que je suis de moins en moins intéressée par la virtuosité dans la danse. En créant avec toutes sortes de publics, je m'aperçois que ce qui m'intéresse vraiment, c'est la personne qui danse, c'est la singularité de chaque individu et qu'il y a des richesses, non seulement dans la pensée et dans l'écriture que vous faites en théâtre, mais aussi dans la manière dont les personnes peuvent choisir de bouger. Je travaille énormément là-dessus. Toutes les personnes avec qui je travaille sont singulières.

Récemment, puisque j'aborde un travail de spectacle intégré avec les jeunes personnes infirmes moteur-cérébral et les danseurs, j'ai cherché à différencier ces deux groupes, et j'ai hésité sur extraordinaires/ordinaires, et j'ai finalement opté pour *singulier*. Donc ce sont des jeunes danseurs singuliers avec des danseurs professionnels. Puis je me suis dit, ça ne va pas coller pour des danseurs professionnels parce que eux aussi sont singuliers. Donc c'est vrai que le langage est compliqué et que je crois que même en danse, on doit revenir à des choses plus simples, en tout cas, c'est ma démarche. Je ne suis pas fascinée par les danseurs virtuoses, parce que j'ai déjà vu ce qu'ils savent faire. Ce qui me fascine, ce sont les idées de chacun.

Claire TRUCHE – J'ai souvent vécu cette histoire de danger avec le fait que quand on travaille avec des personnes dont ce n'est pas le métier, cela peut être une bouffée d'oxygène, surtout chez des jeunes qui parfois s'ennuient au lycée. On a parfois une période où l'on s'éclate, et ensuite, on se rend compte qu'il y a du travail. Sur scène, il y a un regard qui peut être très troublant et qui peut vraiment attirer dans ce milieu professionnel. C'est une vraie question. Qu'est-ce qu'on fait après quand on s'en va, quand on a laissé un espoir ? Parfois, ils se disent que c'est un vrai travail, "*je ne sais pas si je vais en faire mon métier*". Cela se désamorce de soi-même et parfois non.

J'ai tendance à en parler au tout début, en expliquant bien les choses, que ça va être dans le cadre d'un spectacle professionnel, où il n'y a pas le choix de dire "*on ne fait pas*". On se lance dans l'aventure. Ce n'est pas un milieu facile, et c'est difficile d'y avoir accès maintenant. Ensuite, libre à chacun, s'ils en ont les capacités, de rentrer dans le métier. Il ne s'agit pas de dire "*de toute manière, ce n'est pas pour vous*", mais simplement, comme c'est dans un cadre spécial et privilégié, il y a d'autres démarches à effectuer pour en faire un métier. Mais c'est très troublant et presque un aveu d'échec, je parle personnellement, si l'on sent que la personne ne pourra s'épanouir dans son métier. S'il s'avère que ça n'a pas été très clair entre nous deux, pour moi, c'est un peu un constat d'échec.

Catherine JOUANDON – Je travaille avec Kilina Cremona. Quand elle évoquait les sourds en foyer, il s'agit de personnes avec handicap associé qui vivent dans un foyer. Ils n'ont aucune autonomie, ni juridique, ni décisionnelle. Donc la question est encore différente, c'est-à-dire que ce qu'elle apporte à ce groupe de personnes, même si elles en tirent quelque chose qui leur fait du bien, elles ne peuvent pas décider. Elles n'ont ni le droit, ni la capacité de décider de ce qu'elles peuvent faire avec cela. Et c'est la question que pose Kilina. On a affaire à des personnes qui ne peuvent décider de rien. Si elle s'en réfère à la direction de ces foyers, c'est que s'il y a une suite à donner, cela passe quand même par les professionnels de la santé de ce foyer. Ces personnes sourdes avec handicap associé n'ont rien à dire.

3 – La conscience de l'acteur en situation de handicap

Comment faire pour que la pratique du théâtre permette à l'acteur handicapé de gagner en conscience et en révolution de lui-même au-delà de ce temps ?

Amaro CARBAJAL | Directeur, Cie de L'Oiseau-Mouche, Roubaix

Je suis Directeur de la Compagnie L'Oiseau-Mouche depuis le 1^{er} janvier 1987, et j'ai commencé à travailler avec la Compagnie fin 1984. La Compagnie L'Oiseau-Mouche est née en 1978. C'était une compagnie amateur qui est née du mime. Hervé Luc, qui était mime de la région, a décidé d'ouvrir un atelier "mixte", c'est-à-dire pour des personnes handicapées et des personnes non-handicapées. De cet atelier est né le spectacle "Pantin à vendre". L'association qui gérât déjà l'ensemble, et qui gère toujours la compagnie, a décidé de louer l'Opéra de Lille pour présenter "Pantin à vendre". Il y a eu deux représentations du spectacle. Ensuite, la compagnie, toujours amateur, est partie pendant les vacances faire une tournée dans les clubs Léo Lagrange. 1981 a été l'année internationale des personnes handicapées. À partir de là, le Ministère de la Santé et le Ministère de l'Action Sociale cherchaient des projets innovants. Donc, l'association a décidé de présenter l'ouverture d'un Centre d'Aide par le Théâtre, c'est-à-dire que la création théâtrale est réellement à l'origine du C.A.T.

Comme c'était le premier C.A.T. artistique qui se créait en France, on a eu de la chance parce qu'on a eu beaucoup de moyens à l'époque, grâce à une volonté politique, et je pense que c'est le seul C.A.T. en France qui s'est créé en trois mois, puisque le dossier a été déposé en novembre 1980, et le C.A.T. a ouvert en février 1981. Il y a eu donc vingt-trois travailleurs handicapés, puisque c'était le statut dans un C.A.T., dont le métier est d'être comédien, c'est-à-dire que les vingt-trois personnes viennent vraiment s'essayer au métier de comédien. On compte vingt-cinq créations créées depuis 1981.

Notre autre particularité, c'est que l'on n'a pas voulu un metteur en scène attitré, c'est-à-dire que les metteurs en scène sont invités. On fonctionne comme la comédie française, en quelque sorte, donc on explore vraiment toute forme théâtrale. On est né du mime au départ, on est arrivé au théâtre gestuel, ou au théâtre d'image et notre dernière création "Phèdre et Hippolyte", est un classique. Pour la prochaine création sur 2005, on va travailler avec un chorégraphe. Donc on continue à explorer toutes les formes de théâtre, avec ces vingt-trois comédiens permanents.

Depuis 2001, on a un lieu qui s'appelle Le Garage- Théâtre de l'Oiseau-Mouche. C'est un théâtre, en plein centre-ville où l'on accueille des équipes en résidence, ainsi que des spectacles. C'est important que la Compagnie de l'Oiseau-mouche ait un lieu en centre-ville de Roubaix, car la plupart des compagnies rêvent d'avoir un lieu. C'est d'abord une salle de théâtre de cent vingt-quatre places, avec un plateau de dix-sept mètres d'ouverture mur à mur et douze mètres de profondeur. On a vraiment fait le choix de la qualité au niveau du plateau et un peu moins de public. Certains diront que cent vingt-quatre places, ce n'est pas rentable, effectivement. Dès le départ, on s'est orienté réellement vers un théâtre d'art, un théâtre de recherche, et pas forcément des comédies ou des choses comme cela, et qui peuvent attirer du monde. Le but n'était pas de rentabiliser, mais de faire de ce lieu réellement un lieu de recherche théâtrale avec la Compagnie de l'Oiseau-Mouche et d'autres équipes.

On a beaucoup réfléchi sur le thème de notre intervention. Donc c'est pour cela qu'on est venu à deux d'ailleurs, comme c'était ardu, on s'est dit autant venir à deux... Donc je vais simplement intervenir, en tant que Directeur de la compagnie, par rapport à ce thème, et sur comment on essaye de mettre les moyens à la Compagnie L'Oiseau-Mouche pour arriver à tout cela, et Hervé, dans un deuxième temps, prendra la parole pour dire, en tant que comédien, ce qu'il pense de cela.

Je suis directeur. Aujourd'hui, en vingt ans d'expérience, on a tranché sur un certain nombre de choses. Je ne suis ni metteur en scène, ni artiste, mais je choisis les metteurs en scène qui travaillent à la compagnie L'Oiseau-Mouche. Je ne prétends pas faire un acte artistique en choisissant les metteurs en scène, mais il y a quelque chose de ce que moi aussi j'aime dans le théâtre et j'oriente la compagnie dans ce sens-là.

À la Compagnie de l'Oiseau-Mouche, l'idée extrêmement importante, c'est qu'évidemment, la conscience d'être comédien et la première conscience est d'être sur le plateau, être sur scène et de faire la différence entre ce qui est le plateau, et ce qui est la vie de tous les jours. C'est l'une des premières choses importantes, en tout cas, pour nous, c'est un critère de sélection au niveau de la Compagnie de l'Oiseau-Mouche. C'est-à-dire que la personne doit être consciente qu'il y a une différence entre la vraie vie et le plateau, la scène. Travailler sur la conscience, c'est travailler surtout

sur la responsabilité d'être acteur. Qu'est-ce que c'est qu'être acteur ? À partir de là, on essaye de travailler pour que les acteurs de la Compagnie de l'Oiseau-Mouche acquièrent une culture artistique. Ce n'est pas une culture artistique de vernis, mais réellement une culture pour se forger un jugement personnel critique. C'est facile à dire, mais c'est très long réellement à réaliser. On va voir beaucoup de spectacles, on rencontre beaucoup de metteurs en scène, d'artistes, de philosophes, des sociologues, des politiques, on rencontre le plus de monde possible. Évidemment, tout cela tourne autour de la création artistique, c'est quand même le plus important par rapport à cette responsabilité d'être acteur.

Ensuite aussi, on a une exigence artistique. On est très clairement sur le champ du théâtre professionnel, on revendique le théâtre professionnel. On ne fait pas de théâtre éducatif, ni de théâtre thérapeutique, ni de théâtre adapté, pour nous c'est très clair. Les metteurs en scène qui sont invités ne sont pas des spécialistes du handicap. Ils connaissent la Compagnie de l'Oiseau-Mouche évidemment, puisque ce qui est important aussi, c'est qu'on ne passe pas de commande, mais ce sont de véritables rencontres. On pourra parler par exemple d'Antonio Vigano, qui est un metteur en scène italien. Il est venu jouer à Lille. Nous ne le connaissions pas, lui nous connaissait, et il a demandé à nous rencontrer. À partir de là, on a commencé à travailler avec lui. Pour la danse, on travaille avec Julie Anne Stanzak, qui a fait des co-mises en scène avec Antonio Vigano, et qui est danseuse chez Pina Bausch. C'est vraiment très ouvert. Je peux citer aussi Jean-Michel Rabeux, qui est un metteur en scène, artiste associé à la Rose des Vents, Scène Nationale de Villeneuve d'Ascq. Ils ne sont pas des spécialistes du handicap, mais ils ont envie, à un certain moment, parce qu'ils ont vu un spectacle de l'Oiseau-Mouche, de monter un spectacle avec l'Oiseau-Mouche. Parfois, c'est nous qui allons les chercher, d'autres fois, ce sont eux qui viennent.

Hervé LEMEUNIER | Comédien, Cie de L'Oiseau-Mouche, Roubaix

Je suis comédien à la Compagnie de l'Oiseau-Mouche depuis 1995. Le thème et la question étaient assez intéressants, mais assez difficiles aussi. J'ai pris quelques notes. Prendre conscience que le théâtre est une fenêtre ouverte sur le monde et qu'il reflète plusieurs sensibilités. Être comédien, c'est un métier, mais pas seulement. C'est une philosophie, une manière de voir la vie, la société. Elle est là toute entière la révolution en soi-même, nous sommes différents les uns des autres. Si on en parlait ? Je crois que véritablement, le théâtre est quelque chose de très important, la culture est quelque chose de très important dans nos vies à tous et à toutes, mais c'est un vrai métier aussi, c'est-à-dire qu'on y est onze mois sur douze et il faut y croire, parce que c'est souvent très difficile. Mais pour la majorité d'entre nous, entrer à la Compagnie de l'Oiseau-Mouche, c'est d'abord un essai, une proposition, mais ensuite, c'est un choix. Exercer un métier artistique, c'est toujours un choix. Et continuer à être comédien, surtout par les temps qui courent, c'est véritablement un choix, une volonté, et aussi une révolution. Si le terme "révolutionnaire" qui était sous-entendu dans la question de la plaquette est là, c'est que c'est véritablement révolutionnaire aujourd'hui d'être artiste, en France, et aussi ailleurs, mais particulièrement en France.

Amaro CARBAJAL – On a fait le choix de ne pas vous montrer un spectacle, parce que ce sont toujours des extraits de spectacle, enfin on n'aime pas les montrer. On a choisi de vous montrer deux reportages : un "pas bien", et un "bien". Pas bien, pas techniquement, c'est-à-dire que vous allez voir l'embarras du journaliste de FR3 lors du journal de 12h-14h qui interviewe la metteur en scène et un des comédiens de l'Oiseau-Mouche. Vous allez tout de suite comprendre. Ensuite, il y aura un reportage qui est plutôt bien fait dans la complexité des choses, qui a été fait par Arte sur la dernière création "*Phèdre et Hippolyte*".

Gilles ANEX | Coresponsable de l'Association Autrement Aujourd'hui & metteur en scène associé au Théâtre de l'Esquisse, Genève

Je suis metteur en scène et disons co-metteur en scène au Théâtre de l'Esquisse et co-responsable et co-fondateur de l'association Autrement Aujourd'hui. Je viens d'un projet d'une sorte de collectif, qui s'est mis en place il y a plus de vingt ans, en 1981. Une de nos premières actions a d'ailleurs été, pour l'anecdote, d'inviter un des premiers spectacles de la Compagnie de l'Oiseau-

Mouche. Ce n'était pas le premier, mais on avait eu des contacts très fructueux à ce moment-là. Je vais décrire le projet en quelques mots, parce que je crois que cela résonne avec toute une série de choses que j'ai entendues dans la première partie de cette journée.

Si l'on reprend la phrase qui était indiquée dans le programme *“Que se passe-t-il lorsque l'on propose à des personnes dites handicapées de se mettre en situation de théâtre dans un espace avec des accessoires, une proposition de scène, une musique, sans trop d'a priori pédagogiques ou thérapeutiques”*, je crois que le projet de l'association a été de prendre cette phrase au pied de la lettre, mais en se donnant, d'une part, un certain nombre de moyens dès le départ, c'est-à-dire de ne pas travailler dans une institution, dans une salle polyvalente quelconque, mais d'obtenir des locaux indépendants, d'avoir un espace *“neutre”* où les personnes viennent pour cette pratique. D'autre part, on a créé une structure totalement indépendante de toute institution, de prise en charge quelle qu'elle soit, même si nos rapports sont constants avec les structures de prise en charge. Pour nous, c'était très important de poser tout de suite cet objectif artistique et nous étions là pour ça.

En contrepartie, même si ce n'est pas tout à fait comme cela que ça s'est passé, d'emblée les personnes impliquées dans le travail artistique sont aussi impliquées dans un aspect d'accompagnement et de prise en charge du quotidien des personnes, c'est-à-dire que quand on organise des stages qui peuvent durer jusqu'à trois semaines l'été, des week-ends, nous organisons nous-même la vie quotidienne, la cuisine, les transports. On a donc une équipe propre, autonome, qui n'est pas constituée d'éducateurs, mais de personnes formées sur les critères du projet.

Nous sommes quatre personnes qui avons fondé et créé l'association Autrement Aujourd'hui. Nous sommes toujours les quatre principaux responsables du projet, même si maintenant, l'équipe s'est étoffée et qu'il y a une douzaine de personnes qui travaillent régulièrement pour le projet, sans compter les engagements artistiques en cas de création de spectacle, de représentation, de tournée. Comme l'équipe de l'Oiseau-Mouche vient de parler, je vais donner juste quelques exemples qui nous relient, et d'autres qui nous distinguent. Le Théâtre de l'Esquisse est une émanation de l'association Autrement Aujourd'hui. Au sein de l'association Autrement Aujourd'hui il y a plusieurs ateliers de danse, de théâtre, de musique, avec des statuts et des ambitions différents selon les ateliers. Le théâtre de l'Esquisse est l'un des plus anciens groupes qui a eu des visées de création de spectacles professionnels dans ce cadre. L'option d'une certaine professionnalisation du théâtre est surtout d'inscrire des productions du Théâtre de l'Esquisse dans le paysage de la création contemporaine indépendante, c'est-à-dire que nous allons très peu jouer dans des institutions, dans des festivals spécialisés ou estampillés *“handicap”*, ou en tout cas, on demande à bien pouvoir discuter des conditions dans lesquelles ça se fait.

C'est vrai que les quelques expériences qu'on a faites, comme disait quelqu'un tout à l'heure, malgré beaucoup de bonne volonté, allaient parfois à fin contraire, en regroupant finalement tout un milieu qui se connaît plus ou moins, qui se regarde, donc on ne trouve pas cela très *“sain”*, pour reprendre l'expression qui a été utilisée tout à l'heure. Nous ne possédons pas encore un théâtre, même si on a un local où l'on peut présenter des travaux, mais nous travaillons en partenariat avec des théâtres. Au mois de mai prochain, notre prochaine création se fera au Forum Meyrin, qui est une grosse structure de théâtre de la région genevoise. De même que les précédents étaient créés au Théâtre Saint-Gervais ou avec un festival de création indépendante important à Genève.

Ces éléments nous paraissent assez importants, comme la professionnalisation, ou encore prendre en compte le fait que l'on travaille avec des personnes qui ont une certaine réalité de vie. Donc nous ne pouvons pas non plus *“jouer”* les artistes comme ça, qui apportent un certain nombre de choses, sans tenir compte d'un versant plus quotidien, plus effectif qui existe aussi. Par contre, nous sommes très attachés à une certaine ligne de partage qu'il y a entre l'artistique et les situations de vie des personnes. Il nous semble, en tout cas, que dans la relation de théâtre, la liberté artistique est une notion essentielle. Cette liberté, ça veut dire, entre autres, que le théâtre ne doit pas être instrumentalisé par d'autres projets. Nous avons beaucoup de demandes, d'éducateurs, de personnes, dans une bonne intention, qui souhaitent venir assister aux répétitions, ou savoir si la participation d'untel ou d'untel pourrait être reliée dans une synthèse d'éducateur etc.

Je ne dis pas que l'on refuse systématiquement, mais en tout cas, on demande à bien savoir ce qu'il en est et le fait d'avoir cette structure qui traite de toutes ces questions permet aussi de résoudre certains problèmes. Dans une situation de quelqu'un qui aimerait venir mais qui ne peut pas pour des raisons de transport ou qui a un certain nombre de problématiques de ce type, on peut faire aussi un rapport de force à un moment donné, parce qu'on a un certain crédit et qu'on est une structure, c'est-à-dire de dire *“nous allons le faire le transport si c'est ça le problème”*, en tout cas, essayer de trouver des solutions. Je ne dis pas qu'on les trouve à chaque fois, ou qu'on résout tous les problèmes, mais je crois qu'il y a un certain nombre de problèmes de rapports de force dans ces activités et de crédibilité que posent les directeurs et parfois les équipes soignantes à la structure.

Pour nous, au niveau de l'association, ça a été assez important de permettre à des personnes qui auraient envie de venir essayer, de résoudre un certain nombre de problèmes institutionnels, pratiques ou financiers, d'horaires de fermeture du foyer etc., tous ces problèmes que l'on rencontre tous les jours, qu'on met souvent en avant quand on n'a pas vraiment envie. Nous les traitons, car il est vrai que ce choix nous paraît important parce qu'il maintient une ouverture. Notre limite, par rapport à une structure comme l'Oiseau-Mouche, c'est que nous continuons à privilégier un certain temps libre. C'est vrai que nous avons gardé cet aspect que les gens puissent venir sur leur temps libre. Ceux qui ne veulent venir que deux heures par semaine vont faire le choix d'un type d'atelier, mais ils s'engagent sur une certaine durée après une période d'essai sur un ensemble de propositions, des stages, des week-ends. À chaque atelier, il y a un aspect de réalisation, de représentation, c'est-à-dire que ce n'est pas un cours, ce n'est pas un endroit où une fois on vient, une fois on ne vient pas, où l'on vient s'enrichir, se faire plaisir.

Il y a cette notion d'engagement, que l'on a tous, par le type de programme que l'on fait. C'est vrai qu'il y a des choix à faire à un moment donné. Lorsqu'il y a un week-end de théâtre, on ne va pas faire autre chose, ou rentrer à la maison. Donc on a fait ce choix d'être à la fois exigeant et en même temps de ne pas faire un C.A.T. complet. La limite, c'est que ça nous pose un certain nombre de problèmes pratiques, c'est-à-dire que l'on gère notre propre infrastructure de transport, on a des relations avec de nombreuses institutions, parce qu'on a voulu aussi varier les lieux d'origine des personnes, c'est-à-dire qu'on a des gens qui sont dans leur famille, des gens en foyer, des gens aussi de capacité et de conscience assez différentes.

Maintenant, je suis rassuré de voir que les gens de l'Oiseau-Mouche ont aussi buté sur l'énoncé de notre intervention. Je n'ai pas forcément compris le terme de révolution dans le même sens qu'il a été évoqué tout à l'heure. En lisant ce titre, il me semblait qu'on pouvait aborder cet intitulé de deux manières : la première, et je crois qu'on l'écartera assez vite, c'est qu'il y a toujours un risque de vouloir quantifier et capitaliser ce qui se passe dans l'atelier théâtre, c'est-à-dire que pour moi, c'est l'interprétation "*Ça va leur faire du bien*". Je me souviens d'un jeune homme qui parlait peu et qui venait à l'atelier. Il avait une présence physique très belle. Il disait tout le temps de ses éducateurs "*ils me disent, exprime-toi*", et il y avait un côté comme ça où son équipe attendait beaucoup de l'expression du théâtre, comme si le théâtre devait favoriser une expression.

J'ai le sentiment, après une vingtaine d'années de travail dans ce contexte, que finalement, on ne choisit pas toujours d'être acteur, on n'a pas toujours envie finalement d'être acteur. On nous disait de certaines arrivées "*Elle n'aime pas faire ça, elle n'aime pas faire une activité longtemps, etc.*", et tout d'un coup, ça a marché. Je ne sais pas pourquoi. Je ne sais pas si cette personne avait positivement envie de faire du théâtre, mais ce sont des personnes qui ont une relation au théâtre et qui font une vraie évolution au sein du théâtre. Maintenant, je trouve que la relation au théâtre est très paradoxale, et qu'il y a des personnes qui peuvent être acteurs, enfin qui ont un sens de la scène, et qui sont très bien comme tel, mais je ne suis pas sûr que ça ait un prolongement littéral le moment d'après. Il y a des choses qui sont discontinues dans une personne, et je pense qu'on le verra assez facilement.

Si l'on regarde parmi des comédiens ordinaires, il y a des comédiens heureux. Ils peuvent se dire "*Je suis heureux parce que je fais du théâtre*", mais il y a aussi des comédiens qui sont plus ou moins heureux dans leur vie et leur excellence au théâtre n'est pas forcément une excellence dans la vie. Peut-être même parfois, c'est inversement proportionnel, et l'on trouve peut-être dans le théâtre, à un moment donné, une aisance qu'on ne va pas forcément retrouver l'instant d'après dans la vie. Je suis en tout cas assez prudent sur les effets, sur les bénéfices du théâtre sur la vie des gens en général, et je reste quand même très perplexe devant cette envie d'utiliser le théâtre pour plein de choses. C'est l'avantage du théâtre qui fait porter beaucoup de rêves, beaucoup d'ambition. Mais je pense que le travail réel est à la fois plus concret et il doit rester dans cette sorte de relation à l'exigence du travail de théâtre, de répétition, de ce qu'évoquait la metteur en scène, tout à l'heure, cette sorte d'exigence artistique qui est le garant, parce que quand je parle de liberté artistique, c'est une liberté qui est limitée par l'exigence du travail artistique, c'est-à-dire qu'on ne fait pas tout et n'importe quoi. Ce n'est pas du spontanéisme non plus, ni, à mon sens, tout le temps partir de l'envie ou des propositions des personnes.

Je pense que le fait de travailler avec des acteurs qui ont un handicap, c'est prendre en compte leur personne, ce qu'elles sont, mais je crois que le personnage, que la construction d'un projet où les gens ne sont pas qu'eux-mêmes, c'est une protection. Aucun comédien, personne ne vient se montrer soi-même sur scène. La protection du personnage, la protection de la fiction est essentielle. Dans les mises en jeu de paroles semi-documentaires où l'on a pris des extraits de paroles, on a l'impression que ça légitime le projet, parce que ce sont des personnes handicapées, alors on va parler d'eux. Mais éthiquement, est-ce qu'on est sûr que c'est juste ? Est-ce qu'il n'y a pas un raccourci un peu court justement ?

C'est important d'avoir cette sorte de dialogue et de protection pour la personne de l'univers théâtral, même si, au théâtre de l'Esquisse, nous ne travaillons pas sur des textes généralement, mais nous faisons des constructions progressives de travaux. Il y a tout ce travail de tâtonnement, de va et vient entre des propositions faites par les animateurs et metteurs en scène d'ateliers, et la façon dont c'est renvoyé par les comédiens. Chacun a un rôle, il y a une relation qui s'établit à un moment donné, et c'est au cours de cette construction qui se fait, où chacun va confirmer que ce qu'il fait, et petit à petit, il le fait au bon moment, et ça sonne juste. C'est par là que cette conscience se construit et c'est tout à fait essentiel.

Quand je dis qu'il ne faut pas que le théâtre soit instrumentalisé, d'un autre côté, je pense que le danger d'une pratique du théâtre un peu consumériste existe aussi. Donc la question est quand même fondée. Comment faire pour que cette activité ait un vrai statut dans la vie des gens, et qu'elle ne soit pas qu'une bonne conscience de certains, même de certains artistes parfois, qui peuvent être emballés tout d'un coup par ces gens tellement extraordinaires, mais sans lendemain.

Au Théâtre de l'Esquisse, on s'est donné les moyens d'une indépendance totale actuellement, avec les risques inhérents, c'est-à-dire qu'on rencontre des difficultés pour chercher des moyens. On a aussi les risques de l'indépendance, mais il me semble qu'en tout cas, la question du statut de ces activités, et du crédit qu'on leur fait, reste quand même un point central. Je prendrais juste pour exemple le fait que le théâtre de l'Esquisse a maintenant obtenu un statut semi-professionnel, parce qu'on ne voulait pas créer un emploi à plein temps. En Suisse, il n'y a pas de comédiens qui vivent à l'année de leur activité, donc on n'a pas voulu faire quelque chose de ce type. Ça aurait été plus simple d'un certain côté, mais on a obtenu pour le théâtre de l'Esquisse quarante jours par an reconnus comme ayant un statut de stage professionnel, c'est-à-dire que les personnes ont un travail principal dans des C.A.T. ordinaires, et deux jours par semaine, ils viennent faire du théâtre chez nous, payés, avec un statut vraiment réglementé.

Au début du projet, aucun des maîtres d'atelier ne reconnaissait le théâtre comme un travail. Il a suffi qu'un ou deux changent de point de vue, que l'on mette le projet en route, pour que tout le monde ait cette reconnaissance finalement. Cela fait douze ans que l'on a cette formule, et que tout le monde est très content, y compris les maîtres d'atelier qui étaient les plus récalcitrants au départ. Finalement, pour eux, ça fait un équilibre, cela se passe mieux au travail maintenant, car les choses se diversifient. Ces conséquences indirectes autour des personnes, à un moment donné, font que le théâtre est considéré différemment. Quand il y a eu cette formule, les maîtres d'atelier sont venus voir les spectacles. Ils ont pu constater que c'est du travail effectif, et ils ont vu les personnes tout à fait différemment.

Je pense qu'une expérience de théâtre avec ces personnes peut mettre en jeu toute une série de choses, au niveau individuel, mais politiquement aussi. C'est là que le théâtre retrouve aussi une certaine dimension d'aiguillon. À un moment donné, une telle activité va poser des problèmes concrets, pratiques comme la disponibilité de la salle, les horaires de chacun, etc. Donc, cet aspect du statut de ces activités doit se construire sur des bases claires, et, pour employer des mots un peu ronflants, il y a un certain nombre de concepts qu'il faut continuer à élaborer pour être clair sur ce qu'on fait, ce qu'on dit, et de quoi on parle, parce qu'a priori, il n'y a rien d'impossible. La clarté dans l'intention me paraît essentielle à la bonne santé du projet. Le dialogue avec les personnes qui travaillent dans les institutions est extrêmement important pour que le spectacle de théâtre puisse avoir la confiance de l'entourage qui doit accompagner le projet, au sens d'être partie prenante, même si ce n'est pas de manière directe, car c'est difficile. Le projet doit donc avoir cet accompagnement qui ne se voit pas, pour parvenir, une fois sur scène, à un regard du public. La thérapie est aussi celle du public, à un moment donné, mais elle se fera d'autant mieux, si celui-ci est un public mélangé, ordinaire, et si possible, pas trop un public de spécialistes, en tout cas, pas exclusivement.

Alain GOUDARD – Merci à tous, car je crois que ça éclaire bien la continuité des propos qu'on a eus tout à l'heure avec des parcours déjà inscrits dans la durée. Brigitte Mercier a évoqué la notion de mise à distance par rapport à son expérience, je trouve que ça aussi c'est important. Même si beaucoup de choses se sont faites, depuis de nombreuses années, il n'y a pas encore eu vraiment de mise à distance de ce qui s'est passé, d'analyse, et il y a beaucoup de choses qui reportent à un fait politique. Qu'est-ce que tout cela peut engendrer ? Qu'est-ce qui peut être fait à partir de là ?

Brigitte MERCIER – Je suis désolée que la question vous ait tellement embarrassé, parce que comme c'est moi qui l'avais formulée, et qu'Alain l'a extraite en dehors de son contexte... Mais je suis heureuse qu'elle vous ait aidé à penser, car pour la formuler, j'avais eu quelques difficultés. Elle vient tout à la fin de la réflexion que j'avais essayé de construire à partir de cette expérience, et je voudrais préciser que cette question est précisément à l'endroit du social et du politique. Je m'étais posé cette question parce que j'avais constaté que les difficultés rencontrées dans la pratique théâtrale, avec les adultes avec lesquels je travaillais, se trouvaient dans des choses très simples. Par exemple, quand on travaillait sur l'imaginaire, sur ce qu'était une couleur, sur ce qu'était une sensation, ce qu'était un goût, ce qu'était le toucher, je n'avais pas de réponse, ou je n'avais que des réponses aporiques.

“Extraits des débats”

J'avais des adultes handicapés en face de moi qui me répondaient *“Je ne sais plus ce que c'est que le toucher, non pas parce que je ne sens pas, mais parce qu'on ne me touche pas. On ne me touche pas en tendresse, par exemple, dans la relation médicale que j'ai dans l'institution. On met des gants pour me toucher, pour me laver. Je ne sais plus ce que c'est que le goût, comme celui d'un bœuf bourguignon cuisiné pendant cinq heures au coin du feu. La cuisine arrive toute*

faite, ça n'existe plus. Si tu me dis, parle-moi d'un bœuf bourguignon, je ne vais pas pouvoir jouer le bœuf bourguignon.” Je dis *“joue le bœuf carottes alors”*, c'est le même problème. On peut jouer le hamburger, mais ça ne va pas nous donner la même chose.

Il y avait aussi le rapport au miroir, à son propre reflet. Il n'y a pas de miroir, dans l'institution, pour se voir en entier dans son fauteuil. Il y avait beaucoup de problèmes de ce type qui se posaient pour se constituer un imaginaire d'acteur avec lequel travailler, avec lequel produire du jeu. Je me disais que ça n'allait pas, qu'il fallait faire des révoltes sur ces manques de la vie quotidienne, et des manques sociaux et politiques, c'est-à-dire, qu'on a le droit de manger des bonnes choses. Dans cette institution, on paye pour goûter à des choses bonnes, pour se regarder dans un miroir, pour disposer de cela.

C'est ça la révolution de soi-même que je proposais dans le théâtre, c'est-à-dire que c'est parce qu'on était dans une recherche d'acteur de comment jouer *“je mange du bœuf bourguignon”*, ou *“je me mets devant une glace”* parce que mon personnage à ce moment se maquille, ou *“je commente telle couleur d'un arbre”*, il faut bien que j'y aie accès. Je ne peux pas nourrir de l'imaginaire sans rien. À partir de là, ces manques sont mis en évidence par l'exercice du théâtre, socialement et politiquement, dans la demande que peut faire la personne qui travaille le théâtre mais qui se déplace dans une demande sociale et politique. C'est ça pour moi la révolution de soi-même, c'est dans ce contexte. Autrement, je partage ce qui a été dit : il y a le plateau et il y a la vie. Cela dit, c'est la réintégration de soi-même et de l'estime de soi, qui est importante pour la personne handicapée. Pour retrouver une identité, il s'agit d'avoir accès de nouveau au langage, voire forger son propre langage pour être dans sa vie. C'est parce qu'on a le langage, les populations immigrées le disent, qu'on peut intégrer une société. C'est important aussi de récupérer cela. Et le langage, c'est aussi le langage théâtral, c'est le langage du texte, c'est le langage de Phèdre, d'Hippolyte, de Racine, enfin des choses difficiles.

Gilles ANEX – Pour répondre, par rapport aux motivations du cadre de vie qu'on a autour de notre activité de théâtre, on a mis en place des week-ends, des repas que l'on prend ensemble, afin de donner une réponse à ce type de situation, parce qu'on était mal à l'aise à un certain moment. Cela répondait aussi à ce problème, il y a quelques années. Cela a évolué, mais il y a encore des manques de mise à disposition, dans les conditions de vie d'un certain nombre de personnes et effectivement, comme vous disiez, que ce soit le bœuf bourguignon ou l'espace, donc on a ce projet de lieux de vie que l'on mène en complément, qui n'a pas la même importance. On avait l'impression que c'était important avec ces personnes de prendre en compte cette dimension, avant et après l'atelier.

Annick CHESSEL – Je réagis toujours en tant qu'éducatrice. Je me sens à la fois complètement dedans et à l'écart de vos interventions. Est-ce que c'est parce que j'ai encore la chance d'être dans le monde de l'enfance, comme on l'a dit en début de matinée, dans le monde du beau et de l'imaginaire ? Notre travail, puisque nous sommes deux, consiste essentiellement à travailler avec des adolescents sur les expressions, les émotions, et à essayer de les nommer, et à essayer que ces jeunes aient des choix, se construisent et posent un certain nombre de choses pour ensuite avoir accès au monde des adultes. En vous entendant, je me dis qu'il y a quelque part quelque chose qui s'est cassé. À quel moment ça

s'est cassé ? Quelle continuité y a-t-il entre le travail avec des enfants et des adolescents et ensuite au passage du monde adulte ? Depuis cinq ans, nous vivons une expérience de théâtre à l'intérieur de l'établissement, et je ne ressens pas cela comme quelque chose de difficile, au contraire, parce que c'est un travail toujours de lien entre le monde éducatif, l'équipe psycho-médicale, notre metteur en scène. Pour donner un exemple concret, il y a 53 jeunes et dans la section des adolescents, il y a 27 jeunes, dont une douzaine qui sont dans l'atelier théâtre qu'on nomme "1^{er} groupe" et sont amenés à voir des représentations à l'extérieur et monter des spectacles. Puis une douzaine d'autres jeunes sont en atelier théâtre, mais l'objectif n'est ni de créer un spectacle, ni d'être sur scène. Mais je peux vous dire que ce premier groupe de théâtre s'ouvre sur l'extérieur, il crée des liens, porte l'établissement et porte tous les autres jeunes, et tous ces jeunes qui n'ont pas accès à la scène retrouvent une identité dans ce groupe théâtre. Donc, je pense quand même que le théâtre peut avoir une vie à l'intérieur d'un établissement à partir du moment où un cadre est donné, où une réflexion est faite et où on laisse émerger une énergie. Je laisse continuer Raymond Dupuis qui travaille avec moi et qui vous en dira davantage sur ce travail.

Raymond DUPUIS – Je vais dire quelque chose de contradictoire avec ce qui a été dit, c'est-à-dire que lorsque j'ai commencé à faire du théâtre avec des groupes d'enfants handicapés, il y a longtemps, je me suis aperçu que quand on proposait une improvisation, un imaginaire à ces enfants, ils nous demandaient de leur donner des directives, sans avoir un point de vue sur les choses. On leur a appris sans cesse qu'il fallait faire comme ci, qu'il ne fallait pas faire ça, etc. D'une certaine manière, je l'ai compris, parce que je me dis que pour ces jeunes, on a dû mettre un certain nombre de choses en route pour les socialiser, on les a un peu "*dressés*", pour que socialement, il y ait un minimum de vie possible. Quand je les retrouvais dans le théâtre, j'avais des personnes en face de moi qui étaient volontaires pour vivre quelque chose, mais qui n'imaginaient pas qu'elles pouvaient avoir un point de vue sur les choses. Par exemple, je mettais une musique et leur demandais à quoi ça les faisait penser. Et bien, ils étaient dans le vide. Je me souviens, dans un groupe, d'une petite fille qui s'appelait Gladys, qui m'avait dit "*tomate*" sur une musique que j'avais passée. Et je m'étais dit : "*c'est extraordinaire*". Mais le groupe d'éducateurs présents disaient que j'étais fou, parce qu'automatiquement, ça devait rentrer dans des choses explicatives. L'imaginaire n'était pas du tout au pouvoir par rapport à ces enfants. C'est pour cela qu'il faut faire du théâtre avec les enfants très tôt. Il faut une activité artistique très tôt, parce qu'en contrepartie de cette structure qu'on va mettre en place pour que ces enfants puissent vivre un minimum socialement dans la société, il faut aussi développer quelque chose d'autre. C'est très important. Mais il faut des mois pour leur donner confiance en eux-mêmes.

Amaro CARBAJAL – Je voudrais intervenir par rapport à l'environnement. Nous sommes un C.A.T., une institution médico-sociale, au service de la création théâtrale, et c'est très important. Il a fallu vingt ans pour que le conseil d'administration déclare que L'Oiseau-Mouche est une compagnie de théâtre professionnelle dont le statut administratif est un Centre d'Aide par le Travail, c'est-à-dire que l'on pose toujours la question, de qu'est-ce qui est en premier : la création ou l'aide à la personne ? Cela a été tranché en 2000, politiquement, au niveau du Conseil d'administration, avec des gens qui n'étaient pas d'accord. Le Vice-Président, par exemple, a démissionné. Donc il y a aussi cet aspect que l'on est vraiment dans le champ politique. L'association n'est pas une grosse structure, mais c'est une toute petite association qui ne gère que la Compagnie L'Oiseau-Mouche et le foyer de L'Oiseau-Mouche.

Par rapport à cet environnement, on ne voulait pas que les gens travaillent ensemble et vivent ensemble. Mais assez vite, on a été confronté à des problèmes d'ouverture, de fermeture du foyer. Quand on partait en tournée pendant quinze jours, on ne travaillait pas pendant cette période et il n'y avait pas d'éducateur présent au foyer. Donc six mois plus tard, on a été obligé de créer le foyer de L'Oiseau-Mouche, où résident la plupart des comédiens de L'Oiseau-Mouche. Il y a des avantages et des inconvénients. Le premier inconvénient, c'est qu'on vit et on travaille ensemble. Par contre, l'avantage, c'est qu'il y a une stimulation artistique, culturelle au foyer de L'Oiseau-Mouche. On va voir des spectacles pendant ses loisirs, des films, etc.

La deuxième chose que je voulais dire, c'est qu'il est évident qu'entre les enfants et les adultes, il y a une grande différence. Quand on est avec des enfants, il y a l'espoir, alors que quand ce sont des adultes, on baisse les bras en quelque sorte. La remarque qui a été faite sur l'absence de miroir, le "*boeuf bourguignon*", alors que, avant c'était fait, je crois qu'il y a une grande différence par rapport à cela. Ensuite, même s'il y a des lois (1975, la loi de 2002), la personne handicapée, aujourd'hui, a une représentation sociale qui est confisquée. La loi de 2002 met la personne handicapée, au centre, mais au centre de quoi, c'est-à-dire qui sont les usagers ? On est là dans une logique qui est plus une logique réellement administrative et non dans une logique de sujet.

La force de la création artistique, c'est de remettre le sujet au centre, c'est-à-dire sur la scène. On ne peut pas obliger quelqu'un à faire du théâtre, il faut qu'il y ait cette volonté. On peut obliger quelqu'un à faire des palettes, il les fera plus ou moins bien, il y a de la résistance, mais on ne peut

pas obliger quelqu'un à faire un acte créatif. Ensuite, ce sont deux champs complètement différents. Je rejoins ce qui a été dit, c'est-à-dire qu'on peut être un acteur extraordinaire sur le plateau, et dans sa vie, passer inaperçu. J'ai lu "*Art et démocratie*", un ouvrage où la philosophe Joëlle Zask fait justement la liaison entre la démocratie et la création artistique. Elle dit que, pour elle, dans l'acte de création, il y a de la citoyenneté, il y a de la démocratie, non pas parce que l'art est instrumentalisé, mais parce que la démarche même de l'art est une forme de démocratie et il y a de la révolution.

Muriel GUIGOU – Je me posais une question sur le processus de création, parce qu'on en a peu parlé, je pense. On a beaucoup parlé de personnes, de valoriser les singularités dans le travail de création. Mais quelle est la part du metteur en scène ? Quelles sont ses envies artistiques ? C'est une question qui se pose pour tout acte de création, mais comment le metteur en scène arrive-t-il à gérer son envie artistique ? Quelle est la part de création des comédiens ? Dans le film qui a été diffusé, la metteuse en scène, Sylvie Reteuna a dit que ce n'était pas une création collective, mais elle a quand même employé ce terme. Est-ce qu'on peut parler de création collective ?

Amaro CARBAJAL – Par rapport au travail de Sylvie Reteuna mené avec Jean-michel Rabeux pour la pièce *Le Labyrinthe*, ils travaillent sur le plateau. L'écriture se faisait en cours, ils choisissaient. Des improvisations étaient prises, d'autres non. Dans *Le Labyrinthe*, créé en 2000, il y avait très peu de texte, juste quelques mots de Phèdre. Quatre ans plus tard, on a monté *Phèdre* de Racine. Chaque production se nourrit l'une de l'autre. Ensuite, le rapport entre le metteur en scène et l'acteur -Hervé Lemeunier le dira sans doute- est quelque chose d'extrêmement compliqué. Qui manipule l'autre en quelque sorte ? Ce qui est clair, en tout cas, c'est que c'est quand même le metteur en scène qui décide. L'acteur, en tant qu'artiste, est au niveau de l'interprétation, c'est-à-dire comment il avale ce texte, comment il le digère, et comment il le ressort. Mais par rapport au texte, quand c'est une autre forme de théâtre, quelle personnalité, quelle présence a-t-il ? Mais on parle de direction pour un metteur en scène. En tout cas, à l'Oiseau-Mouche, c'est très clair, c'est le metteur en scène qui dirige les comédiens. Ensuite, dans les rapports, c'est très compliqué.

Gilles ANEX – Pour ma part, dans ce rapport, je dirais que l'intérêt de chacun est dans l'autre, quelque part. Je travaille avec Marie-Dominique Mascaret, et j'insiste sur cet aspect de tandem qui est très important dans ce travail, parce qu'il y a des difficultés à certains moments. C'est bien d'être deux pour se compléter dans un certain nombre de choses, mais il faut assumer. Je trouve cela tout à fait juste, le fait du rôle de direction du metteur en scène. Je viens avec mon univers, mes lectures, ma culture, mes mots. Je n'ai pas de langage adapté en atelier, je parle comme je parle, comme je vous parle maintenant. Par contre, je vais avoir une intention à un moment donné, mais si je n'ai que mon intention en tête et que je ne veux pas tenir compte des personnes, ça ne va pas marcher, parce que c'est évident que l'on ne peut pas obliger quelqu'un à aller sur scène. Cela va sonner faux, ça ne va pas être juste, ça ne va pas être bien.

Donc c'est vrai qu'il y a vraiment un aller-retour entre le metteur en scène et les acteurs, mais le metteur en scène est quand même le garant du fait qu'à un moment donné, chacun trouve sa place et son rôle. Ce qui est particulier, en tout cas chez nous, c'est qu'à partir du moment où l'on part avec dix comédiens sur un spectacle, les dix vont avoir un rôle. Je ne vais pas pouvoir supprimer des choses, au milieu, il n'y a pas de caprice de metteur en scène. Je pense que les bons metteurs en scène ne font pas de caprice en réalité. Mais, c'est vraiment cet aspect de la nécessité du travail qui est au centre. et je préfère le terme d'acteur que de comédien, car on a, en plus du Théâtre de l'Esquisse, un atelier qui s'appelle "atelier de théâtre 1", avec des personnes qui ne vont pas faire de projets publics, mais qui veulent continuer, qui ont des possibilités limitées, mais qui ont cet aspect à un moment donné, de l'acte sur scène. C'est au metteur en scène de savoir mettre cela en scène, de savoir le prendre avec lui. Donc, c'est une relation complexe, mais chacun a besoin de l'autre, et de même que dans le groupe de comédiens, tout le monde est important dans un spectacle, tout se tient. Mais en tout cas, c'est une question qui est souvent posée avec des personnes handicapées.

Je me souviens d'un message qu'on m'avait envoyé, il y a longtemps, qui disait : "On les connaît si gentils, souriants, etc. Je ne les ai pas reconnus comme je les aime dans la vie". Comme si tout d'un coup, dans le fait de voir la personne autrement, il y avait quelque chose qui n'allait pas, et il faut forcément qu'une personne avec un handicap soit pareille, naturelle. Alors, dès qu'on fait une démarche plus construite, on voit que ces personnes ont, comme nous, une part de construction. Certaines sont traversées par des choses étonnantes. On est dans l'émotion de l'instant, dans un rapport à l'instant, et elles sont capables de prendre en charge une représentation de manière tout à fait étonnante.

Hervé LEMEUNIER – Il me semble important de dire qu'il faudrait arrêter d'utiliser à la télévision, dans les journaux, le terme de "*comédien handicapé*" ou "*acteur handicapé*". Ça m'énervait profondément. Nous sommes des personnes dites "handicapées", mais aussi on est des comédiens, des comédiennes, des acteurs, des actrices. C'est notre profession. On a tous choisi de la faire, et il faudrait qu'on arrête de nous renvoyer toujours cela. C'est comme si on devait tout le temps "aller au

charbon“, se justifier. À Isabelle Huppert ou Robert de Niro, on ne va pas leur demander pourquoi ils font du théâtre ou du cinéma, parce qu'on va trouver ça tout à fait normal. Aux comédiens de la Compagnie l'Oiseau-Mouche, on leur demande sans cesse : *“Qu'est-ce que le théâtre t'apporte ? Ton handicap, quel frein ça te met ?”*

Un comédien se sert de sa vie, de ce qu'il vit, d'où il vient, même s'il a des sensations un peu réduites à cause de son handicap. J'en suis persuadé parce que ça m'est arrivé, ainsi qu'à bon nombre de mes camarades. Je suis extrêmement fier de ce que je suis, dans le sens que ce que j'apporte sur le plateau, c'est ma différence, et de toute façon, en ayant la vie que j'ai eue, j'arrive à un âge où je me dis que même si je n'avais pas eu une reconnaissance COTOREP, c'est-à-dire travailleur handicapé et personne handicapée, j'aurais été différent dans la vie. Je suis différent comme ça, en dehors de mon handicap, dans ma vie, dans mes choix, dans ce que je peux penser. Je suis déjà différent à la base, et cela n'a fait que rajouter ma différence, mon handicap, ma singularité, tout ce que vous dites très bien. Être artiste, c'est aussi revendiquer des choses. Mais, à chaque fois, on résume. On ne va pas me résumer simplement à cela, parce que je suis comédien, je suis une personne handicapée aussi, je suis un homme de bientôt trente-neuf ans.

Philippe PUJOL – Hervé, je vous remercie pour ce témoignage, parce qu'il est le sens même de ce que l'on fait tous. Dans la création théâtrale ou de la danse, des disciplines artistiques, à un moment, je pense qu'un certain nombre de personnes se retrouvent sur un terrain où ils n'ont plus *“senti le bourguignon”*, ne se sont plus regardés dans la glace, peu importe, quoi qu'il en soit à un moment ou à un autre, on donne la possibilité à un certain nombre de personnes de se renarcissiser, d'y croire à nouveau. Mais les personnes, à partir du moment où on leur demande ce qu'elles pensent par rapport à un texte, si elles choisissent de monter sur scène, elles y vont. Mais jusqu'où entend-on et admet-on ce qu'elles ont à dire ?

Cela fait des années que je suis le travail de l'Oiseau-Mouche. Pour notre part, à un moment, on s'est retrouvé dans une situation, où l'on nous proposait de devenir C.A.T. On a refusé, pour être une structure complètement indépendante. Aujourd'hui, nous n'avons pas les moyens d'avoir cette possibilité de lieu d'hébergement qui puisse permettre d'aller vers cette ouverture, d'aller au cinéma, de partager des choses et de construire une intelligence des propos, une intelligence du travail. Ce que dit Hervé Lemeunier est passionnant, parce qu'il a la possibilité de nous le dire aujourd'hui. Mais je pense qu'il y a beaucoup de personnes qui pratiquent les disciplines artistiques dans différents cadres, qui à un moment se positionnent, montent sur scène, et quand elles rentrent dans leurs institutions et dans leurs familles sont *“cassées”* parce que c'est trop.

4 – Représentation et lien social

Quels moyens faut-il mettre en œuvre pour que ce temps particulier de la répétition ou de la représentation ne soit pas seulement considéré par l'acteur handicapé, ses partenaires, les spectateurs comme une parenthèse plaisante voire exaltante d'une existence, mais comme une possibilité réelle de rétablir un lien social et d'échapper véritablement à un quotidien d'exclu ?

Martine NOTARO | Directrice, Cie de l'Autre Part, Pontarlier

Annie BULLE | Cie de l'Autre Part, Pontarlier

Martine NOTARO – Nous sommes la Compagnie de l'Autre part. Nous faisons partie d'une institution, un C.A.T., donc un Centre d'Aide par le Travail. Dans ce C.A.T., il y a 3 secteurs : il y a un secteur essentiellement industriel avec de la blanchisserie et de la co-traitance, et puis il y a le secteur théâtral qui est le nôtre. L'expérience est partie d'une pratique amateur avant, où il y avait la majorité des acteurs qu'on a aujourd'hui, et il y a eu cette opportunité au sein du C.A.T. d'ouvrir cette section de travail théâtral. Cela s'est fait progressivement et rapidement en même temps, parce qu'au bout de vingt ans, on arrive à parler de travail de théâtre et de comédien.

Notre secteur théâtral est interne à l'institution, avec d'autres ateliers, et c'est aussi une autre histoire. On peut parler de politique, tout en sachant qu'on attend de l'institution qu'elle mette tout en œuvre pour que l'on puisse exister au milieu des autres activités. Mais très souvent, comme on s'appelle la Compagnie de l'Autre Part, on nous considérait comme étant à part. On n'était pas dans le mouvement, on n'avait pas les mêmes horaires, etc. Ce n'était pas considéré par les chefs d'ateliers de co-traitance ou de blanchisserie comme un travail. On "s'amusait". Mais de plus en plus, on est en train de nous renvoyer qu'on est l'atelier le plus exigeant vis-à-vis des personnes handicapées. On a une telle exigence, qu'on se demande comment les huit personnes qui sont avec nous tiennent le choc. En fait, on est en train d'inverser la question. Ce qu'il y a aussi d'intéressant, c'est qu'au départ, au niveau culturel, on nous renvoyait le terme de socioculturels, quand on parlait de professionnalisme.

Actuellement, on arrive à montrer des pièces beaucoup plus professionnelles, et l'on m'a fait la réflexion pas plus tard qu'avant-hier, lors de l'une de nos dernières représentations de notre dernière création qu'on était en train de présenter *"Mais, c'est presque trop pro. Vous êtes où ? Et puis, vous laissez la place à la personne au milieu ?"* Je me suis retrouvée face à cela, en me disant "Mais où est-on ? qu'est-ce qu'on fait ?" D'un certain côté, le questionnement s'inverse. Ce qui est quand même intéressant. Je disais ça parce qu'à un moment donné, il y a marqué : *"Quels moyens faut-il mettre en œuvre pour que ce temps particulier de la répétition ou de la représentation ne soit pas seulement considéré par l'acteur handicapé et ses partenaires, les spectateurs, comme une parenthèse plaisante, voire exaltante, mais comme une possibilité réelle de rétablir un lien social et d'échapper véritablement à un quotidien d'exclu ?"* Alors là, c'est très ouvert. Tout ce qui s'est dit ce matin résonne chez nous. Il y a beaucoup de questions qui sont très fortes, dans le sens où la personne s'engage. Il y a l'engagement de la personne, elle devient actrice sur scène, mais aussi de sa décision et de ce qu'elle met en place.

Annie Bulle et moi sommes issues du social, dans une institution sociale, avec une envie de culture derrière, mais c'est tout un cheminement, c'est tout un travail qui se fait parallèlement. Donc, je n'ai pas pris la question comme la majorité des gens l'ont prise jusqu'à maintenant, mais je suis partie du théâtre lui-même, parce qu'à un moment donné, j'avais besoin de me resituer par rapport au théâtre pour pouvoir dire ce que ça nous permet, au niveau social, où l'on trouve les différences, où l'on sent qu'on va cheminer par rapport à tout cela. Effectivement, on peut dire que sous différentes formes, de différentes façons, le théâtre a toujours reflété les faits et gestes des hommes dans une époque, il est le miroir du monde. Je n'invente rien, ce sont des choses qui se transmettent, qui se disent, mais je pense qu'à un moment donné, quand on veut aborder le théâtre professionnel, on est obligé de se resituer par rapport à cela.

C'est Aristote qui a développé cela, il y a très longtemps, en parlant de mimesis. Mais le fait de monter sur scène pour transmettre un message au spectateur, de l'interpréter à sa façon, prendre un fait et l'interpréter et en faire une présentation, c'est déjà un pas par rapport au moyen pour avoir une communication avec l'extérieur. Tout spectacle provoque des émotions, bonnes ou mauvaises, chez le spectateur, qui vit le spectacle à sa façon. Pour moi, le théâtre a une fonction sociétale aussi, avec le fait que quel que soit l'individu, il provoque à d'autres des émotions. Le théâtre peut être un lien social réel et entrer dans une rencontre autre que quelque chose où l'on se fait du bien. Ces émotions provoquées apportent des émotions partagées, parce qu'obligatoirement, à un moment donné, il y a un échange. Les gens ont envie de se rencontrer après la scène, en fonction des

émotions reçues. On arrive donc dans une communication. De nouveau, le théâtre peut être un moyen de rentrer en communication avec les personnes à l'extérieur. Si l'on arrive à communiquer, on est dans un lien social. La fonction théâtrale, en elle-même, est une réelle possibilité de rétablir un lien social.

À la Compagnie de l'Autre Part, comment utilise-t-on le théâtre pour renforcer ce lien social et permettre aux personnes de la compagnie d'échapper à un quotidien d'exclu ? Pour y répondre, j'ai pris trois points qui me semblaient importants. Il y a déjà les thèmes de nos pièces, qui sont essentiels, parce que pour dire quelque chose, pour rentrer dans le lien social, pour être là, à un moment donné, le choix des pièces n'est pas anodin. On ne peut pas faire jouer n'importe quoi à n'importe qui, et si l'on veut qu'il y ait une réponse en face, le choix ne peut pas être anodin.

Donc je vais vous présenter les trois pièces essentielles. La première qui a été créée s'appelle "*Reconnaître*". C'est une pièce qui parle du handicap, et de comment l'individu survit au regard rejetant de l'autre, et réussit malgré tout à s'épanouir. En fait, c'était de cela qu'ils avaient envie de parler. Ce thème me dérangeait, parce que quand la personne handicapée parle elle-même de son handicap, à un moment donné, on peut se demander quelle est la part d'elle-même, et quelle est la part de jeu. Quelle est la différence ? Cela a été l'un de mes plus grands questionnements en arrivant à la Compagnie de l'Autre Part. Quand on travaille avec les personnes handicapées, à un moment donné, quand on dit cela, il faut qu'elles puissent faire réellement la différence entre ce qui est sur la scène, leur travail, et leur vie personnelle. Chez certains, ça s'est passé sans souci, et chez d'autres, il y a eu confusion. Donc, ce sont des choses qu'il a fallu reprendre, travailler avec eux, et réexpliquer que c'était un rôle avant tout, que ce n'était pas eux, et que justement ils pouvaient se servir de ce qui les habitait pour le rôle.

La deuxième pièce s'appelle "*Mémoire vive*". En fait, elle dépeint comment l'évolution de notre monde nous fait oublier quelques valeurs humaines essentielles, ou nous fait oublier une part de nos rêves. Le sujet est beaucoup plus léger que le premier, parce qu'il y a plusieurs scènes très sympathiques. Mais globalement, nous voulions que les personnes aient une réflexion par rapport à cela, en sortant. Comme ça se passe dans un lieu théâtral, ça renvoie d'autant plus.

Ces deux pièces se sont créées au départ sur des improvisations. Il n'y avait pas de texte, ni d'auteur, il n'y avait rien. À l'issue de cela, nous avons découvert le pouvoir émotionnel de nos acteurs, le pouvoir de partage, mais il nous manquait une dimension et l'on cherchait laquelle. On a commencé à se dire que l'on n'était ni metteur en scène, ni musicien, ni chorégraphe, ni scénographe, et qu'il fallait aller chercher des professionnels. Pour la dernière pièce, on est allé chercher toutes ces personnes. On a trouvé un auteur contemporain, qui nous a écrit un texte, qui est maintenant à la S.A.C.D., c'est-à-dire qu'il peut être repris par n'importe quel acteur à n'importe quel moment. Puis, un metteur en scène est venu, et a amené toute son équipe : le scénographe, le musicien, ses couturiers, et à partir de là, on a commencé à comprendre où l'on se sentait mal à l'aise par rapport à ce qu'on revendiquait, le professionnalisme.

Le metteur en scène a une envie de travailler ensemble, de partager une aventure ensemble, c'est évident. Mais il vient avec son idée, sa façon de voir la pièce, comment il va la monter. Il se nourrit de ce que peut proposer l'ensemble des acteurs, et à partir de là, il va construire son sujet. Il est le maître d'art de l'ensemble. Si l'on veut rentrer dans la culture et dans l'esprit d'une création et que l'on soit tous libres, il faut que chacun puisse reprendre sa place. C'est l'une des grandes découvertes que l'on a pu faire au cours de ces dix-huit mois. On se nourrit chacun, d'un côté les comédiens, de l'autre côté le metteur en scène, et tout se monte. Notre dernière pièce s'appelle "*Rictus*" et dépeint comment des structures sociétales peuvent nier les différences, donc l'individu. Ça tourne autour de l'idée de totalitarisme, d'un état totalitaire.

Nous travaillons donc sur le volet social, c'est-à-dire la réintégration dans la société, dans l'échange, dans le partage, dans le renvoi des émotions, et sur le volet artistique qui se complète, qui se monte, et qui est de plus en plus important et présent, pour arriver à proposer quelque chose de fini et qui ait un sens et une cohérence du début à la fin au niveau artistique. L'idée est, qu'effectivement, puisqu'on est institutionnalisé, tous ces échanges, toutes ces rencontres à l'extérieur permettent à la personne dite handicapée d'avoir une autre place qu'à l'intérieur de l'institution. Du coup, elle peut de plus en plus se reconnaître en tant que faisant partie d'une société.

Quand on a pris "*Rictus*", on a accepté le texte parce qu'on s'est dit qu'il serait intéressant que des acteurs dits handicapés viennent sur scène nous questionner sur le totalitarisme. On inverse complètement les choses, le propos, et à un moment donné, qui est quoi, qui est qui ? À partir du moment où le public entre dans la salle et ne se rend même plus compte qu'il y a une personne handicapée, -et ça moi je crois qu'il faut en avoir conscience-, et qu'elle ne voit plus que des acteurs ou des comédiens, le pari est gagné et chacun retrouve sa place dans la société. Et c'est pour ça qu'il peut y avoir un échange ensuite aussi.

Le deuxième point que je voulais aborder, c'est qu'on est une compagnie mixte, c'est-à-dire, -je vais être volontairement violente-, où se confrontent l'anormalité et la normalité, où se croisent des personnes qui ont déjà une approche de la scène dans le monde dit normal, et des gens qui ont toujours porté cette étiquette avec poids et lourdeur. Cela nous oblige tous à nous interroger sur nos moyens de communication pour transcender notre acte théâtral. Qu'est-ce qu'on a chacun ? Qu'est-ce qu'on peut échanger ? Qu'est-ce qu'on s'apporte les uns les autres ? En fait, dans le travail au quotidien, nous recherchons, inventons, redécouvrons un nouveau langage poétique qui nous soit commun, car nos langages sont différents. La personne dite anormale possède un langage individuel, d'où sa force émotionnelle. Elle est à la quête du langage universel. Nous pourrions dire de façon imagée qu'elle possède le courrier, et qu'elle est à la recherche de l'enveloppe. La personne dite normale possède un langage universel et est à la quête du langage individuel. Elle a l'enveloppe, elle recherche le courrier. C'est vraiment ce que l'on a découvert. La normalité donne libre accès à la parole. Les gens dits normaux ont un langage qui permet d'aller beaucoup plus loin ensuite. Cette faculté favorise la manipulation de son sens de la parole, et fait perdre l'essence de la transmission émotive. Chez la personne handicapée, sa première force est cette capacité d'émotion qu'elle peut, à un moment donné, faire passer sans réfléchir, et qui est là, entière. Cet échange nous nourrit mutuellement et l'on se construit ensemble avec ça. Quand on parle de mixité, effectivement, à la Compagnie de l'Autre Part, on est onze en tout, et que l'on soit dans l'encadrement, ou qu'on n'y soit pas, on est tous sur scène et dans un travail de recherche professionnel.

Annie BULLE — Je vais parler du travail que l'on fait ensemble. Je n'étais pas actrice, mais j'ai pratiqué la danse pendant des années, et puis je travaille dans l'éducatif. Le metteur en scène m'a demandé de jouer. Donc on s'est retrouvé tous ensemble sur scène, et je ne savais pas jouer. Ils m'ont dit qu'ils allaient m'aider, et l'on a donc commencé un travail. Je me suis retrouvée dans les propos de Brigitte Mercier, car un metteur en scène nous a apporté des choses extraordinaires, comme de la rigueur, de l'exigence, du rythme, de l'énergie, un travail des émotions poussé. On doit sans cesse être dans l'écoute, on n'est pas tout seul sur scène. Il nous a fait travailler toutes ces choses, le corporel, que je connais bien puisque je suis danseuse. Il voulait qu'on aille toujours plus loin. J'ai vraiment découvert des choses. Il nous a apporté l'énergie, il nous a permis de trouver un rythme dans notre corps et aller plus loin encore qu'on ne peut l'imaginer, mais tous ensemble. On sait que les personnes handicapées ont du mal avec leur corps, et bien j'avais autant de difficultés qu'elles, alors que j'ai fait de la danse pendant des années.

À un moment donné, on s'est tous retrouvé sur scène. J'avais appris un texte. On répétait, et il m'a dit : *"Trouve tes émotions, recommence"*. Je cherchais, mais je ne trouvais pas. Une actrice était à côté de moi, et il lui dit : *"Vas-y Évelyne, à toi. Je veux que tu trouves l'émotion de tristesse juste à la limite, peut-être pas encore en train de pleurer, mais ça va arriver"*. Elle s'est posée, elle l'a regardé, elle a fait ça, elle a tout trouvé. Elle avait son texte, elle avait l'émotion, la justesse, l'énergie, le rythme, elle avait tout. Avec ce metteur en scène, j'ai vraiment découvert le métier d'acteur, un métier où l'on fait parler ses émotions. Et quand on a trouvé la bonne émotion, il faut l'énergie. Dans ce spectacle *"Rictus"*, je suis le "gardien du non-sens", donc le fasciste, et quelque part, corporellement, et au niveau de la voix, au niveau de la respiration, aussi c'est quelque chose de fabuleux. Donc, il fallait que je pense à tout et je n'y arrivais pas. À partir du moment où j'ai dit *"Je pense à tout"*, ils m'ont regardée, ils m'ont dit *"Un acteur qui pense est un acteur foutu"*. On a vraiment fait une découverte ensemble de ce qu'était le travail d'acteur professionnel. Sur scène, on était vraiment tous ensemble, dans la même énergie, on a du rythme, de l'émotion, il y a tout. Il y a tout parce que le metteur en scène est le chef d'orchestre, en quelque sorte, et il ne peut y avoir qu'un seul chef d'orchestre.

Martine NOTARO — En fait, à quoi sert tout ce travail avec des professionnels ? ça sert à ça effectivement. Il y a un chef d'orchestre qui sait où il va, ce qu'il va mettre en scène, qui sait où il veut conduire ses musiciens, et qui va avoir l'exigence. C'est un travail qui est dur, exigeant, qui demande d'être là tout le temps. On peut être onze, et se tromper chacun une fois, ça veut dire qu'on recommence la scène onze fois, à chaque fois avec le même niveau d'exigence pour tous. Donc à un moment donné, je crois qu'une des grandes découvertes de cette année, c'est de se rendre compte qu'on est tous dépendants les uns des autres, et que pour avoir quelque chose qui résonne en face pour le spectateur, il faut absolument que tout le monde soit à sa place et ne lâche jamais. Donc, cela fait travailler aussi beaucoup d'autres concepts. Je ne sais plus qui disait ce matin que de toute façon, le travail des comédiens est vraiment un engagement. C'est pour ça que ce travail ne peut être qu'un choix. S'il y a une représentation, on ne peut pas demander à des personnes de monter sur scène si elles n'en ont pas envie.

Je voulais terminer un peu plus là-dessus. C'est qu'en fait, d'un seul coup, on ne parle plus de handicap et on n'en a plus besoin. Normalité, anormalité, on est entre individus avant tout, avec les trois choix qu'on a faits. On travaille vraiment d'individu à individu. C'est l'individu, dans ce qu'il a de plus noble, qui reprend sa place, dans l'aspect social. Dans une logique de lien social, on fait des

rencontres. Quand on va à l'extérieur et qu'on peut rencontrer d'autres ateliers, d'autres troupes, chaque fois, ils sont beaucoup plus avancés et plus structurés par rapport à ça, que nous ne le sommes. Mais à chaque fois qu'on peut rencontrer des personnes qui travaillent dans la culture, ça se fait. Il y a aussi tous les échanges après le spectacle. En fait, chacun de nous est replacé au cœur de la société. On dit souvent que les artistes sont des gens qui ont "un petit grain", donc ils ont un petit air d'exclu. Et en fin de compte, on arrive à se retrouver tous exclus parmi les exclus dans les exclus.

Nous sommes toujours vigilants à ce que le handicap ne soit pas nié, mais il n'est pas le moteur du travail. Ce sont leurs forces qui sont mises en valeur. On n'est pas là pour inculquer aux gens quoi que ce soit, en tout cas dans le cadre où l'on est, mais pour prendre leurs forces et les mettre en valeur, construire avec eux. Contrairement à la notion de handicap en institution, où apparaît toujours le mot protection, aide, accompagnement, dans notre travail au quotidien, ils sont réellement exposés dans l'atelier, par la scène aussi, par rapport à tout ce qu'ils mettent en place autour, à l'énergie qu'ils développent. On est dans la prise de risque, en mettant tous les garde-fous pour qu'ils ne se fassent pas mal, mais qui ne s'est jamais fait mal ? Et qui ne s'est pas redressé ? Toute personne responsable peut se casser le nez, et aussi se reconstruire. Mais c'est aussi, de temps en temps, ce qu'on ne leur autorise pas. Et c'est quand même dommage qu'ils n'aient pas droit à cela.

D'un autre côté, qui a envie d'être normal ? Tout à l'heure, on parlait d'Isabelle Huppert. Qui n'a pas envie d'être Isabelle Huppert ? Moi j'aimerais bien. À chaque fois, on essaye d'aller vers l'excellence, parce que ça fait partie de nos rêves, c'est ce qui nous fait vivre. En fait, chacun a droit à sa part de rêve et eux aussi sont dans l'excellence. Je rejoins ce que disait Hervé Lemeunier ce matin, c'est que quand on a le titre "handicap" sur le dos, il faut être meilleur que les meilleurs. Du côté institutionnel, social, on serait plutôt à essayer de les protéger, ce qui fait qu'ils ne savent plus se débrouiller tous seuls. Tandis que du côté de la culture, on nous dit : "il faudrait qu'ils soient meilleurs qu'Isabelle Huppert" pour que ça devienne intéressant. J'exagère toujours, mais c'est souvent comme ça que je ressens les choses.

Annie BULLE – Quand on discute avec les acteurs de la compagnie, ils nous disent : "*Parce qu'on est handicapé, on n'a pas le droit de se tromper. Il faut qu'on soit les meilleurs*". Ils n'ont pas le droit de se tromper. Ils le ressentent, alors qu'en fait, ils ont le droit de se tromper. Ils vont remonter, ils vont se remettre debout. Pour revenir à la notion de responsabilité, je vais vous citer une anecdote. On était en pleine représentation, j'étais en train de me concentrer, j'allais entrer sur scène. Un acteur arrive et me montre sa chaussure, son lacet était défait. Je l'ai houspillé, parce que j'étais en pleine concentration et je montais mon émotion de colère. Il m'a regardée, il a compris et il a refait son lacet. Il n'est plus jamais venu, et il a dit "c'était de ma responsabilité de faire mes lacets". Il s'est débrouillé. Je peux vous dire qu'il l'a fait en deux minutes et il est rentré sur scène avec la bonne émotion.

5 – Comédiens handicapés et spectateurs

À quelles conditions le public est-il susceptible de recevoir un tel spectacle, de l'apprécier ou de le critiquer, sans que son impression du spectacle soit uniquement fonction de ses préjugés positifs ou négatifs, à l'endroit des personnes handicapées ?

Philippe PUJOL | Metteur en Scène, APETHI, Voiron

Je dirai en préambule que samedi, j'étais en répétition avec les comédiens de la compagnie, et je leur ai lu le programme, les questions et ce qui m'a fait beaucoup rire, c'est qu'ils m'ont dit : "Mais comment vas-tu t'en sortir ?" Depuis ce matin, je trouve les propos tenus très intéressants, car ce n'est pas la première journée de rencontres ou de réflexion sur ce thème de l'accessibilité à la culture, sur un autre regard sur la différence, etc. Les propos qui ont été tenus par les uns et les autres se recoupaient en permanence, avec la difficulté d'y aller, de trouver le rythme, la justesse, la réalité de trouver un thème tout en respectant les gens, ceux qui intervenaient, etc.

Pour ma part, cela fait vingt ans que j'ai démarré cette aventure. Ce qui me vient à l'idée, c'est la notion du temps, parce qu'une histoire ne se construit pas en cinq minutes. Pour être acteur, pour être musicien, il faut travailler. Pour monter une compagnie, il faut travailler, se construire petit à petit au fil des ans, avec les expériences des comédiens, dans une démarche simplement d'un artiste qui a quelque chose à dire et qui va le dire de telle ou telle manière, et qui va construire aussi son public. Il est évident qu'au début de l'APETHI, le tout premier spectacle qu'on a monté, on n'y avait rien compris nous-mêmes. Autant vous dire que le public n'y a rien compris, mais cela dit, au moins on avait déjà un partage sur le fait que personne n'avait rien compris. Donc on s'est dit qu'on allait continuer et de ce point de vue, ça donnait envie de travailler un peu plus.

Au départ, on travaillait deux heures par semaine, ensuite, on a commencé à travailler les week-ends, puis on a fait des sessions pendant les périodes de vacances, on a travaillé de plus en plus pour se dire : "*là il s'est passé quelque chose*". Quand on m'a proposé ces ateliers, je ne connaissais pas le monde du handicap. Je souhaitais qu'un accompagnateur, un éducateur soit présent lorsqu'on se rencontre, mais quand ces personnes se sont présentées, je leur ai demandé de participer au même titre que les autres. Cela a été ainsi pendant trois ans, de cette manière-là. Sauf que cela créait une situation assez bizarre, entre deux. Les accompagnants étaient à la fois éducateurs, sensés mettre des distances par rapport aux résidents, mais en même temps, ils devaient jouer avec eux.

Concernant la notion de longévité d'un tel projet dans une institution, je rejoins l'équipe de l'Oiseau-Mouche, qui a été un phare pour beaucoup d'entre nous depuis le début, sur le besoin d'avoir notre lieu pour le gérer à notre façon. Je trouve que ça c'est important, mais ce n'est pas facile à trouver, c'est un choix, et c'est aussi des années. Quand on a commencé à jouer, qu'il y ait eu les premiers rapports au public, et c'est très important. Au départ, il se composait des parents, des amis, des éducateurs, leurs amis, etc. C'était ce public-là, et il était très bien. On en avait besoin. Mais ensuite, et ça a été la "Saint-Barthélémy" de l'APETHI, ils ont dit aux éducateurs et aux éducatrices qu'ils ne les voulaient plus sur scène : "*C'est notre histoire, la scène, c'est nous*". Je caricature, ça ne s'est pas dit en ces mots-là, mais quoi qu'il en soit, le résultat a été de cet ordre. Cela a été vraiment important parce que c'était la première fois que les acteurs devenaient auteurs de leur histoire, avec tout ce que cela impliquait de douleur pour les uns et les autres qui s'étaient investis, qui avaient pris des risques dans leurs institutions, qui venaient souvent sur leur temps personnel, accompagner l'histoire, de se voir dire maintenant "*vous ne serez plus sur scène*". Cela voulait dire "*vous êtes éducateurs, restez éducateurs, nous sommes comédiens*".

Cela a été très important en termes de réflexion pour chacun d'entre nous, de se demander : qu'est-ce qu'on fait là ? Pourquoi le fait-on ? Quelle est notre position ? Pourquoi fait-on appel à des professionnels ? Je trouve que c'est proche de ce qu'on a entendu ce matin : professionnel, amateur, handicapé, valide, bénévole, etc. J'ai envie de dire ce n'est pas cela qui est important. Il est important de savoir, à partir du moment où on le fait, comment on se positionne, professionnels ou non-professionnels. Ensuite, c'est une autre démarche que de faire appel à des professionnels, car quelle est la différence entre un professionnel et un amateur ? Ce n'est pas son talent, c'est le fait qu'il en vit et qu'il ait choisi d'avoir ce statut professionnel. Il n'y a aucune différence pour moi.

De ce point de vue, pour en revenir à la notion de temps et la montée en puissance d'un public, c'était la première fois que les acteurs qui étaient réunis là à cette époque, une quinzaine environ, ont dit : "*Nous avons envie de dire des choses*". "Alors qu'avez-vous envie de dire ?" Prenez Thierry Ferrand, un acteur de la compagnie. Qu'est-ce qu'il a envie de dire ? Thierry ne sait ni parler, ni écrire. La notion de temps, c'est de comprendre ce que Thierry veut dire de cette manière-là, tout en

disant que ce qu'il est en train de dire a autant d'importance que ce que dit l'autre. Donc c'est pour ça qu'il nous a fallu beaucoup de temps à cette époque et l'on était vraiment dans une notion de création collective justement à travers Thierry, à travers les uns et les autres, et on a monté nos spectacles comme ça, par petites bribes de l'envie de l'un, de l'envie de l'autre. Ce n'était pas un patchwork, mais plutôt l'idée de mettre en interrelation les idées des uns et des autres.

Au fil du temps, un public s'est créé, un petit noyau au départ, où les gens sont venus voir. Qu'est-ce que l'idée de venir voir un spectacle où il y a des comédiens handicapés sur scène ? Est-ce que c'est pour le handicap qu'on vient le voir ? Je dis tant mieux, et la curiosité fait partie des bonnes choses de la vie aussi. Si le public est curieux, ça veut dire qu'il est encore vivant, qu'il est encore debout. Je trouve ça fort intéressant que le public vienne dans un premier temps pour dire "les handicapés peuvent faire du théâtre ?". Je trouve très intéressant qu'il y ait cette démarche et que l'on puisse dire qu'on a tous un petit côté "voyeur" sur les choses qu'on ne connaît pas.

On parle du handicap. On a parlé ce matin d'une manière peu claire du handicap, à mon sens, parce que le handicap est là. Il est beaucoup plus large que le fait des personnes handicapées mentales, physiques ou autre. La notion de difficulté, de handicap est extrêmement large. Je suis sûr qu'il n'y a pas une personne dans cette pièce qui pourrait prétendre qu'à un moment ou à un autre il n'ait pas regardé un film ou écouté de la musique par curiosité. Ça me paraît antinomique. Il faut que l'on travaille sur la curiosité du public, à travers la qualité de ce qu'on présente.

Il y avait aussi la notion que j'aime bien, c'est souvent Claude Chalaguier qui disait cela, qui réalisait qu'on n'est plus en train de faire de la "culture en marge", mais plutôt une "culture en marche". Pour revenir à la notion d'auteur, dont je parlais tout à l'heure, quand les comédiens ont dit qu'ils voulaient parler de ce qu'ils avaient à dire, cela signifie qu'ils ne sont plus des handicapés qui font de la peinture ou du théâtre, de la danse ou autre, mais ils deviennent des personnes qui écrivent leurs textes, qui imaginent ce qu'ils ont à dire et qui vont, à un moment donné, être porte-parole d'une pensée qui est la leur, qui est la nôtre d'une certaine manière. Donc de ce point de vue, cela a été un virage pour nous, et c'est vrai que je prends le temps de parler. On travaille aussi beaucoup en improvisation, on est assez proches les uns des autres, au départ, de façon à ce que chacun puisse avoir réellement sa place. On prend le temps d'expliquer telle action, pourquoi, à quoi ça correspond, comment on va la construire avec autre chose, comment on écrit une partition musicale. Le plus dur, par rapport à notre partition d'écriture, c'est d'arriver à travailler les silences.

Je suis tout à fait d'accord avec ce que j'ai entendu, sur la notion qu'il faut qu'ils soient encore mieux que les autres, que ce qui est montré soit bien. Et je dirais que le principal handicap dans cette aventure, ça a été de ne plus faire plaisir à l'éducateur, de ne plus faire plaisir au metteur en scène, de ne plus faire plaisir aux uns et aux autres personnes qui tournaient autour de ça, mais que les gens arrivent à se faire plaisir à eux-mêmes.

J'ai envie de parler des publics : il y a le public qui s'est spécialisé dans ce type de spectacle. Pourquoi pas ? Il y a des gens qui aiment bien aller voir du football. Je n'ai rien contre. Il y a ceux qui aiment bien aller écouter de la musique contemporaine, pourquoi pas ? Donc il faut aussi se dire que ce n'est pas parce qu'on monte des spectacles dans ce cadre-là que tout le monde va se ruer pour nous voir. Maintenant, c'est à nous de travailler l'image et le fond de ce qu'on est en train de créer, pour qu'effectivement les gens en parlent entre eux et qu'ils aient un regard sur la création comme un événement qu'ils ont vécu à un moment dans leur vie. Je suis prétentieux dans ce que je dis là, mais ça demande beaucoup de travail pour que les gens, quand ils sortent de la salle, aient les yeux qui brillent pour te dire "*Ce n'était vraiment pas bon, ça ne nous a pas plu*". Mais c'est un bon public, quand il est capable de dire ça. La plupart des gens disent : "*C'était bien. Mais pourquoi avez-vous choisi le rouge pour les rideaux ?*". C'est vexant par contre. De ce point de vue, je pense que les personnes avec lesquelles nous travaillons, les uns et les autres, sont extrêmement sensibles à l'honnêteté. Quand nous montons sur scène, nous venons conscients de ce qu'on est en train de dire et de ce qu'on va dire au public, donc porte-parole, parce que je trouve que cette notion est importante.

Pour finir, lorsque j'ai lu les fameuses questions de l'intitulé aux comédiens, la réaction a été de dire, "*C'est normal qu'ils soient curieux, on aime bien qu'ils posent des questions*". Mais en contrepoint, c'est : pourquoi toujours des questions sur le handicap ? Pourquoi pas sur les costumes et les décors ? C'est terrible, et en même temps très juste, c'est-à-dire qu'on pose des questions sur le handicap, mais pas sur les acteurs, sur les rôles et dans ce cas-là, c'est renverser la situation de dire en fait on est un peu décorum pour certaines personnes. Mais, cela dit, les choses ont bien évolué. Entre le début et maintenant, il s'est passé une vingtaine d'années et donc, l'invitation d'Alain Goudard, sur l'intérêt de la pluralité artistique sur la scène, je n'étais pas capable de l'aborder aussi facilement que cela. C'est vrai qu'au début, pendant un certain nombre d'années, dans tous les spectacles qu'on a montés, les personnes sur scène étaient des personnes handicapées. Au fil du temps, on a commencé à faire appel à d'autres comédiens... Ça s'est fait tout doucement, davantage pour la formation, mais

pas sur scène. On ne partageait pas la scène à ce moment-là. Puis à un moment, on s'est dit : on est prêts. Dans les deux dernières créations, il y avait effectivement des personnes valides, handicapées, engagées dans un même travail difficile, pendant des mois pour arriver à le présenter au public. Le dernier en date était une adaptation de Don Quichotte, qui est encore une évolution de la compagnie dans le sens où jusqu'à maintenant, on avait travaillé en création collective, imaginaire, et en construction ambulatoire. Là, je leur ai proposé une adaptation du Don Quichotte, qui est un autre travail.

D'avoir pu toucher cela, ça ne me donne absolument pas envie de revenir en arrière, au contraire, mais d'aller plus en avant, dans le sens de commander des auteurs contemporains par exemple. Quand on a monté l'œuvre de Cervantès, j'ai beaucoup travaillé avec ma compagne sur l'adaptation. Mais quand j'ai fait les premières propositions de direction, de réflexion, j'ai été sidéré de voir à quel point les uns et les autres avaient une conscience extrême de ce qu'ils disaient, par rapport à la notion d'utopie. Ils ont bien compris que l'utopie ne marche pas, mais qu'elle génère des rêves et si l'on se bat, on peut peut-être y arriver. C'est ça qui m'a fait dire qu'on ne s'était pas trompé en choisissant ce texte, parce qu'effectivement, il correspondait bien aussi à notre histoire. Conter des aventures pareilles, c'est de l'ordre de l'utopie, des rêves. Pour finir, le titre du spectacle de l'adaptation de Don Quichotte, m'a fait rire car c'est "*Qui est donc qui ?*".

Julie SERPINET | Directrice artistique, Compagnie Songes, Valence

Dans mon travail en tant que professionnelle, je crée des spectacles, en mêlant beaucoup de choses sur scène et en utilisant l'improvisation essentiellement. Avec mes acteurs, mes danseurs, j'ai souvent occulté les sens, c'est-à-dire en travaillant trois semaines avec des musiciens, mais avec des bouchons d'oreille, ou les yeux fermés pendant deux semaines pour immerger les comédiens dans certains aspects et pour développer d'autres sens. Or, il se trouve que le créateur sonore, Loïc Burckhardt est déficient visuel, il a une dégénérescence maculaire. Il travaille pour Folimage, pour la Compagnie Songes, et pour beaucoup de personnes. Il a eu beaucoup de difficultés pour se former, et donc l'idée de Kinesthésic, qui est le projet qu'on a développé entre autres à Bourg-en-Bresse, et qu'on a développé aussi à d'autres endroits, est venue de lui, c'est-à-dire qu'il n'y avait quasiment rien qui existait, donc on a démarré cela il y a quatre ans, mais en tout cas ça donnait du sens par rapport au travail. Je n'y connaissais rien, donc il a fallu que j'apprenne, mais ça m'intéressait, et surtout, j'étais persuadée qu'on allait apprendre plein de choses. Ça a été le cas.

On a donc débuté dans les instituts de jeunes sourds, notamment celui de Bourg-en-Bresse. On s'est formé à la langue des Signes etc. On a créé des spectacles, ensuite, on a invité des personnes avec qui l'on travaillait à nos spectacles, bien que nos spectacles n'étaient pas faits pour eux à la base, et l'on s'est rendu compte qu'ils étaient reçus, qu'il y avait de la musique électronique, du coup on augmentait les basses pour eux. Ils ont adoré la musique électronique, alors qu'ils sont sourds. Toutes ces choses qui a priori pour nous étaient étonnantes, nous ont nourris aussi au niveau du travail, ce qui fait que maintenant, on crée des spectacles en fonction de ça, c'est-à-dire en développant un maximum les cinq sens pour que tout le monde puisse y accéder par l'entrée dont il a envie, parce qu'en fin de compte, on est tous d'une manière ou d'une autre plus branché sur un sens ou sur un autre, donc le but est d'ouvrir sensoriellement le spectateur, dans tous les sens du terme.

L'expérience de formation dans les instituts de jeunes sourds et de jeunes aveugles, a débuté il y a trois ans. Le but était d'amener un peu de nos compétences dans le spectacle pour avancer sur un spectacle ensemble. Ça a été le cas la première année. Pour prendre l'exemple de Bourg-en-Bresse, on a créé un spectacle avec les jeunes. C'est beaucoup venu d'eux. On a travaillé sur l'esclavage, c'était une des choses qui est venue peut-être aussi par rapport à leur situation, leur envie de s'exprimer etc. Donc ça a donné lieu à un premier spectacle, puis on a retravaillé une deuxième année.

Si j'ai eu envie de faire des spectacles, c'est qu'à un moment donné, j'ai adoré tel ou tel comédien, donc c'était un peu ça qu'on avait envie de faire. On a créé un festival pour donner la possibilité de s'identifier, d'avoir envie de faire, etc. Le festival Vice et Versa est né l'an dernier. On a fait venir Emmanuelle Laborit, pour sa première création. Il y avait Olivier Chetrit, une pièce Granquignolle créée lors du festival Vice et Versa et qui parlait beaucoup des implants cochléaires, de choses qui touchent directement les personnes sourdes, et qui ont permis des rencontres, des débats, le fait de mixer les publics, le fait de se rendre compte de qu'est-ce que c'est que d'être sourd, etc. Donc ça a vraiment permis de passer, d'être public à ce moment-là pour les personnes sourdes et les personnes entendant.

Pour revenir un peu précisément à la question du jour. Les jeunes de l'Institut des Jeunes Sourds ont présenté les deux spectacles au festival Vice et Versa. On a appelé cela "plate-forme amateur", pour mettre ça en relation avec Emmanuelle Laborit et sa troupe, où là c'est un travail professionnel parce qu'ils en vivent, alors que les personnes qu'on a eues n'en vivaient pas. Ils ont présenté leur spectacle devant pas mal de personnes, et l'accueil du public a été étonnant parce que ça a été quelque chose de ressenti directement émotionnellement. Du coup, s'est créée autour du spectacle une envie de débattre juste après, alors qu'on ne l'avait pas prévue. Et donc, les jeunes ont dit "*on va discuter, on va expliquer aux gens comment on a fait*", et en fait, tout le monde est resté. On a proposé cela au dernier moment un peu de manière improvisée. Tout le monde est resté justement pour discuter sur comment a été créé le spectacle. Le débat n'a pas tourné autour du handicap ou de la notion de la déficience, mais autour de comment ils ont créé le spectacle, donc les mêmes questions qu'on aurait pour n'importe quel spectacle. Très rapidement, on a vu que ça avait simplement ému le public et qu'il avait envie de poser des questions.

Sur la question des publics, pour Kinesthésic, je trouve qu'on est confronté au même problème que pour nos pièces, qui est qu'il y a différents publics mais il y a un public, très souvent, qui, (c'est légitime, c'est l'être humain, la société qui sont comme cela), se dit que techniquement c'est difficile, donc c'est bien, ou bien "*ça, je ne pourrais pas le faire, donc c'est bien*", ou alors "*j'ai compris*" ou "*je n'ai rien compris*". Il y a le schéma émotionnel, le schéma "compréhension" et le schéma technique, où l'on va regarder d'un biais : "est-ce que c'est difficile ou non ?" C'est aussi le problème que l'on a avec les personnes déficientes, c'est-à-dire qu'on se demande comment ils font cela. C'est dommage de regarder de cet angle-là, mais en même temps, on ne va pas blâmer le public parce que nous aussi sommes public et qu'on réagit de la même manière.

Donc je pense que c'est un peu notre travail de faire changer la façon dont le public regarde le spectacle en général, et donc de faire changer la façon dont le public va regarder un spectacle, et pas que techniquement parlant. C'est pour cela aussi qu'on a mis en place le festival Vice et Versa, et que cette année on a des choses autour des sens, car si on arrive à ouvrir tous les sens des gens, ils vont peut-être regarder ou appréhender le spectacle d'une manière plus sensorielle ou moins mentale, moins technique, et l'on va pouvoir émouvoir, et arrêter de parler du handicap, ou de la difficulté technique.

Donc à notre niveau, c'est ce qu'on essaye de faire, de changer la façon d'appréhender le spectacle ou n'importe quelle autre chose. Dans nos stages, c'est la façon qu'on a trouvée pour essayer de faire changer les choses. Mais ce n'est pas inhérent au handicap ou pas, à mon sens, mais c'est inhérent à la façon dont on ouvre notre façon de voir les spectacles, car les questions qui émergeront ne seront plus autour du fait de la difficulté mais autour du ressenti. C'est une affirmation, mais souvent j'aime bien les affirmations parce que ça permet que les gens réagissent même s'ils ne sont pas d'accord. Donc si vous avez des désaccords, je suis contente.

Par rapport au festival Vice et Versa, l'idée du titre, c'était pour mixer les publics et c'est aussi une solution pour changer la façon dont les gens appréhendent le spectacle différemment. Ça a démarré en 2003, quand on a présenté notre spectacle "*Si demain...*", à une jauge de public composée de personnes sourdes et de personnes entendant. Le fait qu'il y ait deux publics différents nous a posé la question, et puis le public a appréhendu le spectacle différemment que s'ils avaient été juste entre entendants, ou entre malentendants. Donc, je pense que le fait de mêler les publics fait aussi que notre regard change en tant que public, c'est-à-dire qu'on va l'appréhender différemment. On va par exemple fermer les yeux et appréhender le spectacle par d'autres endroits. Le festival permet cela. On a des repas dans le noir, on a un concert dans le noir, un bal des cinq sens pour ouvrir tous les sens, qui s'appelle "*les sens en bal, les sens s'emballent*". Donc ce sont des choses qui sont accessibles pour tout le monde et qui nous permettent de mêler les gens et du coup de voir d'un autre œil et puis de regarder différemment. Mais c'est ce que beaucoup de monde fait. On le fait modestement dans notre endroit et avec ce qu'on peut faire. Mais je trouve que c'est une solution en tout cas, quand je me retrouve en tant que public au milieu de personnes qui appréhendent le spectacle différemment, cela me questionne sur comment je regarde ce spectacle, comment je l'appréhende. Donc c'est les deux solutions, c'est les deux portes d'entrée qui me paraissent intéressantes pour arrêter d'avoir des préjugés et se laisser porter personnellement par ce qui se passe.

Muriel GUIGOU – Martine Notaro a dit *“le théâtre est le reflet du monde”*, mais je ne pense pas. Pour moi, c’est plutôt quelque chose qui permet justement de dépasser la vie ordinaire, et je pense que c’est plutôt un projet sur le monde que l’on va faire dans le théâtre.

Martine NOTARO – Quand je dis *“le reflet du monde”*, ça signifie que l’on va toujours chercher des faits de société pour les interpréter et les représenter. Ensuite, on les transcende, on en fait ce qu’on en veut, on se l’approprie.

Muriel GUIGOU – C’était bien de le voir comme un projet sur le monde plutôt que comme un reflet ou un simple miroir.

Annick CHESSEL – Je voulais juste rebondir sur le fait que les personnes en ont assez qu’on parle de leur handicap, comme l’a dit Hervé Lemeunier. Dans notre atelier, avec nos adolescents, on a vécu une expérience assez extraordinaire à ce sujet, c’est-à-dire qu’ils ont été amenés à présenter leur spectacle devant des collégiens. Quand on est adolescent et qu’on présente un spectacle devant des collégiens, c’est un des publics, au départ, qui est le plus difficile. En fait, on a eu, pendant une demi-heure, sur le temps du spectacle, une concentration de la part des comédiens et de la part des collégiens formidable. On essaye à chaque fois d’avoir un temps d’échange avec nos spectateurs, et on laisse évidemment fuser les questions librement. Il y a une jeune fille dans la salle qui a demandé : *“si ça ne vous ennue pas, votre handicap, c’est quoi ?”*. Face à cette question, on s’est demandé ce qui allait se passer. Et bien,

“Extraits des débats”

sur les dix jeunes qui étaient présents sur scène, un grand nombre a pris la parole et a expliqué son handicap. Ce jour-là, on a pris une grande leçon, parce que je crois que c’est la première fois qu’on leur demandait d’expliquer ce qu’était leur handicap. On avait tous une forme de culpabilité à toujours parler de handicap mais pas de nommer quel était leur handicap. Ils ont pu, à ce moment-là, devant soixante-dix collégiens, dire chacun, enfin ceux qui l’ont souhaité, ce qu’était tout simplement leur handicap. D’ailleurs, ce qui était assez drôle, c’est que parfois, ce n’était pas du tout leur handicap, mais j’ai trouvé que nous n’avions peut-être pas pensé jusqu’à présent de leur demander à eux tout simplement. Je ne suis pas si sûre que ça que les gens en ont tout le temps assez.

Philippe PUJOL – Par rapport au fait de dire qu’ils en ont assez qu’on parle de handicap, il y a plein de moments différents. Ce que vous êtes en train de raconter, c’est plutôt une belle rencontre avec des gens, et qu’effectivement, spontanément ou parce qu’ils avaient envie de parler de qui ils étaient, tout simplement, parce que le terrain de la rencontre permettait de dire *“je suis comme ça”*. Mais ce n’est certainement pas à ce niveau-là. Je fais référence, plus quand je parle de cela, au premier reportage qu’on a visionné tout à l’heure, sur le spectacle de l’Oiseau-Mouche, où l’on sent le journaliste tellement mal à l’aise que ça en devient même très drôle. Ce ne sont pas des comédiens, ce sont des comédiens handicapés, enfin on en a parlé suffisamment. Alors je pense que les choses avancent. Tous les gens qui mènent des compagnies depuis des années ont beaucoup d’anecdotes à raconter. Je trouve bien ce que vous dites, sur les moments de rencontre. Heureusement qu’il y en a, sinon, il y a bien longtemps que cette histoire serait terminée.

Mais globalement, la difficulté est de regarder la création artistique en tant que création artistique et non pas nominative en catégories. Je pense que les personnes qui ont travaillé pendant des années, commencent à en avoir un peu assez du côté *“ghetto”*. Au bout de quinze ans, les questions sont toujours les mêmes, par rapport au spectacle : *“Est-ce que du fait d’être handicapé, le théâtre vous aide ?”*. Pour certains des comédiens de la compagnie, c’est dur, de ne pas simplement dire *“On a aimé le spectacle, ou l’on n’a pas aimé le spectacle, et qu’est-ce que vous jouez dans le spectacle, quel est votre rôle ? etc.”* Pourquoi s’agit-il de toujours ramener à cette notion de handicap ?

Une dame – Vous parlez de la curiosité du spectateur. Et moi, je l’entends systématiquement comme cela. Je suis metteur en scène, je travaille avec des handicapés et des non-handicapés sur scène, donc indéniablement, le spectateur est aussi face à cette curiosité, qui est aussi la communication. Si un comédien, un non-voyant, me demande *“comment faites-vous pour circuler sur scène ?”*, cela ne me dérange pas du tout. Peut-être que je suis voyante, mais je me réjouis que ce public soit curieux de savoir comment ça se passe. Donc je pense qu’il faut continuer dans ce sens, d’être dans la communication et aussi de dire *“j’explique”*.

Philippe PUJOL – Je suis d’accord avec vous. J’ai commencé en me disant que c’est bien qu’on ait enfin un public qui commence à être curieux. Là, je partage votre avis. Mais je me place au niveau des interprètes avec lesquels je travaille, qui eux sont des personnes handicapées.

Annick CHESSEL – Il faut qu’eux aussi soient préparés à cela, mais même moi, quand je suis sur scène et qu’ils voient que tout d’un coup je tombe ou quoi que ce soit, il faut aussi que je sache leur expliquer pourquoi j’ai eu cette émotion. Si on a une difficulté, que l’autre l’a remarquée et me pose

la question de pourquoi j'ai cette difficulté, et bien je vais l'exprimer. Il ne faut pas s'arrêter face à sa problématique.

Raymond DUPUIS – Un adolescent trisomique 21 est toutes les minutes confronté à son handicap et la plupart des gens, soit le regardent fascinés, soit détournent le regard. Tout à coup, sur scène, on est dans un face à face avec le public. Si le public ose poser la question du handicap du jeune homme, je trouve que c'est une bonne relation, parce qu'elle est vraie, et parce que la plupart du temps, soit les gens regardent "*le monstre*", ou soit ils détournent le regard parce qu'ils sont gênés du handicap de l'autre. Quand ces enfants handicapés sont sur scène et qu'un jeune, dans l'assistance, ose poser la question "mais quel est ton handicap ?", je ne trouve pas ça gênant, parce que dans l'expérience qu'on a, les gens étaient plutôt étonnés que des enfants qui ont l'air si handicapés mentalement, puissent faire des choses si extraordinaires et d'une certaine manière, ça réhabilitait ces jeunes gens handicapés. Et ça c'est formidable. Je dirais que quand ça pose un problème pour le spectateur qu'il soit handicapé, c'est que le spectacle n'a pas réussi, d'une certaine manière, et qu'il n'a pas oublié le handicap de l'acteur. S'il a vu un contenu comme ça, mais à travers le regard d'un handicapé, et qu'il a déjà mis tous les filtres, et à la fin il dise : "ça te fait du bien d'être acteur ?", c'est que ça n'a pas marché, ça n'a pas fonctionné. Je pense que s'il fonctionne, à un certain moment, il oublie le handicap, et il doit être étonné de ce que ce comédien a fait malgré sa difficulté.

Philippe PUJOL – Je peux répondre simplement à la question qui est posée. J'ai essayé de parler de l'évolution par rapport à un public. Le public du premier jour et le public actuel sont très différents. Quand on a monté Don Quichotte, on a joué cinq soirs, devant trois mille cinq cents personnes. Autant vous dire que ce ne sont pas seulement les amis des vingt acteurs. Le public s'est donc créé autour de cela, au fil du temps. Ce genre de question ne se pose plus aujourd'hui. Tant mieux pour nous.

Je voudrais rebondir sur la difficulté à se positionner, notamment au niveau médiatique. Je citerai la DRAC Rhône-Alpes. À un certain moment, j'ai dit que j'en avais assez qu'on mette en avant la notion de handicap. On m'a répondu que si nous voulions être une compagnie *comme tout le monde*, on ne nous soutiendrait plus. Il y a tant de compagnies. Pour nous, être dans l'acte créatif, cela gomme nos différences, et au contraire, elles sont additives. Et cela dit, par rapport aux institutions, je pense que ce n'est pas clair. Les choses sont cloisonnées dans des tiroirs, et effectivement, pour un certain nombre d'interprètes avec lesquels je travaille, c'est quelque chose qui leur pèse.

Catherine JOUANDON – Dans le reportage, quand on voit ce jeune présentateur de télé, c'est cela dont on veut parler, c'est-à-dire que c'est le comédien handicapé, c'est le comédien noir, c'est l'homme politique qui vient du Maghreb, etc. Tout ce qui n'est pas de l'ordre de ce jeune homme, habillé en gris et qui représente cette normalité, est stigmatisé. Et c'est cela qui est lourd. Ce n'est pas le fait de parler du handicap avec la personne qui est handicapée, mais c'est la stigmatisation de tout ce qui n'est pas blanc et normé.

Nathalie ROCHE – Je vais abonder dans ce sens, par rapport à ce public "handicapé" dont on parle. Ça ne veut rien dire pour moi, en fait. C'est très confus pour moi de dire qu'on travaille avec des handicapés. Je pense que toutes les personnes présentes aujourd'hui, ne doivent pas du tout travailler avec les mêmes personnes... Pour ma part, les personnes avec lesquelles je travaille, souffrent de maladie mentale, qui ont des noms bien particuliers. Je ne vais pas forcément les nommer mais ce sont surtout des psychoses, et du coup, c'est une maladie qu'on ne voit pas. On ne peut pas mélanger toutes les maladies dans le sens où, quand on travaille avec des personnes qui souffrent de cette maladie, c'est quand même bien caractéristique parce que leurs souffrances portent sur des points très précis, comme leur relation aux autres. La relation duelle ou même avec le groupe est compliquée, ils n'y arrivent pas, ce sont des personnes isolées. Leur souffrance porte sur des choses très précises. Souvent, le grand public a une image du handicap avec les fauteuils, qui sont plus palpables, concrets. Il y a une grande méconnaissance de la maladie mentale. Du coup, ça fait peur, on caricature, on stigmatise, plutôt que d'aller faire l'effort, car ça demande un effort intellectuel que les gens ne font pas, de comprendre quelle est la souffrance qui ne se voit pas et ce que ça peut être, mais pas en apitoiement. Il faut vraiment faire une démarche très généreuse, dans le sens où il faut s'intéresser à l'autre qui ne me ressemble pas trop, et de sortir de ce côté normé où tout doit être propre, et de plus en plus, on doit correspondre à des codes assez draconiens et dès qu'on en sort un peu, cela attise la curiosité, mais pas forcément une bonne curiosité.

Par rapport au public, c'est toujours assez flou alors qu'il y a tellement de professionnels qui travaillent avec des publics différents. On est tous dans notre petite maison, institution, on est tous des professionnels différents, on ne se croise pas tellement, même si parfois on arrive à faire des projets ensemble, mais je n'ai pas le sentiment qu'on se connaisse déjà bien tous, même entre professionnels. On partage un résultat, un produit, une représentation, mais au-delà de ça, qu'est-ce qu'on cherche à faire avec la personne, qu'est-ce qu'on cherche à développer ? On n'a pas les mêmes objectifs en tant que comédien, animateur, ou médecin. Il ne faut pas tout mettre au même endroit, mais en même temps, on ne sait pas ce que les uns et les autres veulent faire et pourtant, c'est censé

être pour le mieux-être de la personne. Je ne sais pas si c'est notre mieux-être ou le sien, mais en tout cas, il y a des choses qu'on ne partage pas.

Il y a la notion de temps que je trouve intéressante, quand on parle de temps différent. C'est très vrai dans le sens où, je parle de mon milieu professionnel qui est l'hôpital psychiatrique, le temps est éternel. Ce genre de projet, que ce soit du théâtre ou de la danse, enfin des pratiques artistiques, marque donc un début et une fin. Cela vient marquer un mouvement, une vie où les choses ne sont pas éternelles, où il y a un démarrage, il y a un travail qui se fait, et il y a une fin. La fin est aussi importante que le début, dans le sens où ce n'est pas facile de mettre une fin, on n'aime pas quand ça se termine. On se pose des questions, comme qu'est-ce qu'on fait ensuite ? Faudrait-il continuer ? Mais peut-être que les choses doivent s'arrêter pour laisser place à autre chose. De toute façon, ce qui a existé est inscrit, ce n'est pas perdu, ça a eu lieu. On peut arrêter les choses et l'on peut recommencer autre chose. En psychiatrie, on manque beaucoup de ce mouvement, de dire que l'on commence, on termine, on y réfléchit, on évalue et l'on fait autre chose. Je trouve que la démarche artistique est très intéressante en terme de début et de fin.

Philippe PUJOL – Je voudrais revenir sur cette idée qu'il y a tout un tas de gens qui font des choses, mais qui ne se rencontrent pas. Je dirais que c'est plutôt bon signe, parce que ne serait-ce que parmi les personnes réunies ici, si l'on était censé suivre ce que chacun fait pour aller au spectacle de chacun, à mon avis, il nous faudrait beaucoup de temps. Par rapport à ce qui a été dit sur la qualité du travail, il est évident que c'est là-dessus effectivement qu'on va toucher un public, quelles que soient les personnes qui sont sur scène. La troisième chose c'est de parler de la pluralité, des personnes qui s'ouvrent dans le fait de travailler avec des gens très différents les uns des autres. À travers cette rencontre sur le plateau, dans le travail, il y a une rencontre avec des publics différents. On l'a vu au fil du temps, le fait de travailler avec tel chorégraphe qui a son public est important. Petit à petit se crée un autre lien entre les publics différents, ce qui fait qu'à un certain moment, cette aventure n'est plus repérée comme une expérience, mais comme une entité en soi d'un spectacle qui a existé, un temps. Sur la notion de longévité, de donner un temps, un début, une fin, notamment dans le milieu psychiatrique, ce qu'on a vécu pendant deux ans avec la compagnie, je vous suis complètement. Maintenant, je ne suis pas soignant. Pour nous, ça a été extrêmement difficile de partir et de quitter les personnes avec lesquelles on avait vécu deux ans.

Amaro CARBAJAL – Ce que j'ai entendu dans ce que dit Philippe Pujol, c'est qu'il travaille d'abord avec des acteurs et qu'évidemment, rajouter "handicapé" juste à côté, ça réduit. Je voudrais rajouter qu'il y a aussi du public qui part des spectacles sans savoir que ce sont des personnes handicapées. Ça arrive, on ne peut pas le vérifier évidemment. On a eu un reportage de la télévision belge qui interrogeait un couple qui sortait de la salle : *"pourquoi êtes-vous venus ?"* Ils ont répondu : *"Nous sommes des fans de Beckett, donc on est venu voir du Beckett."* *"Et alors, qu'est-ce que vous en pensez ?"* *"Très bien"*. *"Et vous n'avez rien remarqué ?"* *"Non, qu'est-ce qu'il fallait remarquer ?"* *"Ce sont des personnes handicapées"*. Si le journaliste ne les avait pas interrogés, ils seraient repartis sans savoir.

Pour le spectacle de Beckett à Paris, il s'est passé la même chose. Il y avait un homme devant moi, qui connaissait le texte par cœur. Il est reparti, c'est tout. Il a dû apprécier ou non le spectacle, mais il n'a pas su. On a joué Eurydice à l'île de la Réunion, et là exactement pareil. Ce sont les abonnés qui viennent, pas forcément par curiosité, c'est-à-dire que la Compagnie l'Oiseau-Mouche n'est pas connue jusqu'à l'île de la Réunion. Un couple à la fin du spectacle s'approche de moi et me dit *"On est venu, on est abonné, et en plus on est de votre région, de Lille. Ça tombe bien."* On était au bar, et au fur et à mesure, les comédiens arrivaient. Ils me disent : *"Ils ne sont pas normaux ?"* Je dis *"Je ne sais pas, moi"*. *"On s'était dit quand même, au salut, il y avait quelque chose"*. S'ils n'avaient pas discuté avec moi, ils seraient repartis, ils auraient trouvé le spectacle bien ou pas bien. Ensuite, on s'est posé des questions.

Le jour où l'on a appelé Libération pour dire que l'on jouait à tel endroit, on nous a dit d'appeler le journaliste qui s'occupe de la société, pas de la culture, parce qu'à la culture, on se met en concurrence avec mille cinq cents spectacles en France. On a rétorqué que l'on voulait réellement que ça apparaisse, que ce soit le journaliste culture qui vienne... Il y a la façon dont on se positionne. Quand on était à Avignon, on a eu un débat : est-ce qu'on met sur nos affiches, sur le programme, que ce sont des gens handicapés ? Ce qui est vendeur, je pense. Est-ce qu'on met, est-ce qu'on ne met pas ? Pour se différencier de trois cent cinquante spectacles dans la journée, est-ce que ça va être un plus ? On a osé y penser, mais on ne l'a pas fait. On s'est toujours posé ce type de questions, et l'on a toujours dit non. Mais on ne nie pas, on ne cache pas que les personnes sont handicapées.

Quand on joue dans les scènes nationales, on laisse une certaine liberté de présenter à la scène nationale, puisqu'ils nous achètent. Il y en a qui mettent l'accent en disant que la Compagnie l'Oiseau-Mouche travaille avec des personnes handicapées, rarement des "acteurs" handicapés, souvent des personnes handicapées. Il y en a certaines qui ne le mettent pas. Dans ce cas, il n'y a pas

de curiosité puisque la compagnie de l'Oiseau-Mouche, même si elle est connue, n'est pas connue de tout le monde, et donc il y a des personnes qui viennent au théâtre parce que ce sont des abonnés, qui repartent, et qui ont trouvé le spectacle bien ou pas, et puis c'est tout. Il ne faut pas oublier qu'il y a cette forme, surtout comment nous voulons en parler. J'ai l'impression que du côté des metteurs en scène, on parle plus d'acteur, et du côté des travailleurs sociaux, on parle plus du handicap.

Gilles ANEX – Je voudrais compléter ce que tu as dit, parce que j'aurais dit les mêmes choses par rapport au dilemme qu'on a pu avoir à un certain moment, et en tout cas le fait que le handicap ne peut pas tenir lieu de légitimité à une démarche. C'est vrai qu'il y a un problème de mots, c'est-à-dire que le mot "handicap" est trop lourd d'un certain côté, et le mot est stigmatisant. C'est une confusion invraisemblable. Ce terme, globalement, exprime un manque. Il a une connotation péjorative, et l'on peut très bien comprendre quelqu'un qui a fait toute une démarche dans le domaine du théâtre ou une autre à qui, finalement, on ne parle pas de sa démarche mais de cet aspect du handicap. Je trouve aussi que dans les démarches qui sont faites comme cela, une certaine particularité des personnes a généré aussi un certain type de recherches. Elle est aussi productrice d'une certaine poésie et de toute une série de choses qui n'appartiennent qu'à ces démarches. On est dans le travail de création, finalement, et ce n'est pas si différent dans les processus, dans les étapes, dans toute une série d'éléments qui font le théâtre, de travailler avec des individus ayant une singularité. Mais on ressent bien qu'en même temps, il y a quelque chose de particulier dans ces démarches, mais qu'on n'a pas de mots. Dans certaines questions maladroites du journaliste, ou d'autres personnes, il y a aussi l'expression qu'on sent bien confusément, et qu'on n'a pas de mot pour mieux poser la question, d'une certaine manière. Je suis aussi partagé sur "le gommage" ou le fait de ne pas en parler. Je pense que ce n'est pas tout à fait vrai non plus, mais on se heurte à un problème de terme. Ça n'avance pas beaucoup de dire cela, mais je n'ai pas encore trouvé le bon terme.

Raymond DUPUIS – Je crois aussi qu'il est intéressant de réhabiliter ce mot d'"handicapé". On a vu malheureusement beaucoup de groupes de théâtre qui travaillent avec des handicapés, où c'était n'importe quoi. Mais ce regard particulier d'un enfant, ou d'un jeune, ou d'un adulte handicapé sur le monde, apporte quelque chose au spectacle. Parfois, c'est un élément fantastique. C'est pourquoi je ne crois pas qu'il faille, quand on travaille avec des handicapés, oublier que ce sont des personnes qui ont un point de vue différent sur les choses, et ce point de vue, il faut qu'on le retrouve dans le spectacle et à nous de le défendre. Pourquoi ne dirait-on pas : *"Je suis handicapé et je suis fier de l'être"* ? De gommer le mot handicapé, vous croyez que ça change sur le fond ? Les gens le voient bien, pour finir, que les gens sont handicapés. En le taisant, c'est comme si on en avait peur, et tout à coup, ça donne une sorte de fantôme encore plus important à ce qui se passe, alors que si on le simplifie en disant "oui je suis handicapé, oui je vois un peu différemment des autres, j'ai quelque chose de différent et peut-être de très beau, de très fort à dire", et c'est bien.

Philippe PUJOL – Il y a aussi l'aspect, notamment par rapport aux familles, aux institutions, pas au même niveau mais qui, pour certaines, ont gommé cette notion de handicap, et n'ont pas souhaité la regarder en face. Certains comédiens de la compagnie ont vécu cette aventure parce qu'ils vivent encore avec leur famille, donc c'est encore leur problème, le regard que leur famille pose sur eux est quand même important. Il y a une jeune fille qui a travaillé avec nous pendant plusieurs années, Nathalie. Elle est toujours avec nous. Il y a eu un clash parce qu'à un moment, on discutait de la différence, du handicap, par rapport à un spectacle qu'on était en train de monter. Elle dit *"Mais moi, je ne suis pas handicapée"*. Je lui dis : *"Si tu penses cela, sans doute que tu as raison"*. Puis, quelques mois plus tard, un jour, elle rentre chez elle et dit à ses parents : *"Je suis trisomique, je suis handicapée, je veux rentrer dans un C.A.T."*. J'aime autant dire que j'ai pris un contrecoup suite à cela par rapport à la famille qui ne lui avait jamais dit qu'elle était trisomique. Ce n'est pas simple. Les propos ne sont pas simples, il n'y a jamais de choses simples. On travaille avec des personnes, on a une démarche artistique que les uns et les autres qui n'est pas forcément la même, mais quoi qu'il en soit, chaque personne qui rentre dans une troupe pour travailler, que ce soit des danseurs, des comédiens, peu importe, il y a des individus qui vont se rencontrer et pour moi, tout l'acte de création, dans un premier temps, est de trouver un terrain de respect et d'écoute quel que soit le niveau des discussions qu'il y a entre les gens. En tout cas, c'est ma démarche.

Nathalie ROCHE – Je ne suis pas vraiment d'accord sur le fait de vouloir l'afficher à tout prix. Je n'ai pas d'attitude tranchée. Dans mon quotidien de professionnelle, c'est toujours un dilemme, et les personnes en soin parlent bien mieux de leur maladie que je ne pourrais les présenter. Mais je ne parle pas de handicap. Mais nous avons biaisé, en ouvrant une association. Du coup quand je parle de quelqu'un, je dis "l'adhérent", et ainsi, c'est à eux, finalement, de choisir leur présentation. Je n'ai pas envie de les stigmatiser. Pour moi, on ne peut pas généraliser un groupe, car certains auront besoin de cette identité de malade, pour se présenter de cette façon aux autres. D'autres voudront le cacher, le taire, et ils ont le droit. Mais moi, de quel droit je me placerais en tant que celle qui les présente comme étant malades ? Dans tout spectacle, on est dans la présentation, à un moment donné. Alors ne serait-ce que sur des brochures, comment présenter les choses ? Ça m'interpelle complètement quand on demande si on l'affiche ou non. Si on ne l'affiche pas, on cache quand même quelque chose certes, mais est-ce que ce n'est pas mieux que les gens découvrent et ensuite

s'interrogent ou ne remarquent pas ? Après tout, pourquoi le dire à tout prix ? On ne sait pas tout de la vie des gens. C'est plus rassurant quand ça se voit physiquement, finalement, on arrive à déterminer, à classer et à ranger et de toute manière, on essaye toujours de classer toutes les maladies, même celles qui ne sont pas visibles. On essaye et c'est encore bien compliqué de les classer, et même dans le jargon médical, ils essaient de mettre les meilleurs mots avec les meilleurs symptômes, mais c'est un autre débat, c'est la classification des maladies et est-ce qu'on parle d'une maladie comme on parle de quelqu'un ? Je ne sais pas.

Chantal DUCOS – Il faudrait qu'on revienne à la réalité parce qu'on vit dans un classement, on dit "les buriens", "les bressans", "les Parisiens", et dans les handicaps, il y a les sourds, les aveugles, il y a ceux qui souffrent. Là, vous parlez de personnes qui souffrent et je vous rejoins parce que dans "handicap", on ne voit pas tellement la souffrance, et dans la psychose, il y a souvent de la souffrance et il y a aussi une réalité dont il faudrait aussi qu'on parle, c'est qu'il y a aussi une multiplicité de handicap : il y a des sourds, des aveugles, des psychotiques, il y a des enfants et des adultes, il y a des handicapés mentaux, il y a des I.M.C., etc. Ne dire que le mot "handicap", c'est aussi faire un peu le jeu de la politique, parce que par exemple, dans la différenciation, on donne des droits à tous, mais en fait, ils sont tous différents, donc on ne donne pas grand-chose et ça c'est une réalité et au niveau aussi "écrire, ne pas écrire", "montrer, ne pas montrer", il faudrait aussi prendre l'habitude de ne pas parler à leur place, et leur demander à eux. Je pense qu'il y en a certains aussi qui peuvent s'exprimer, d'autres qui ne pourront pas. Alors ceux qui ne peuvent pas parler, qui est-ce qui parle à leur place ? Cette question peut être responsabilité aussi. Parfois, on parle à leur place.

Philippe PUJOL – Pour finir, une phrase d'un monsieur que j'aime beaucoup qui s'appelle Louis Jovet, en référence aux gens avec lesquels on travaille. Lorsque quelqu'un lui a dit " Maître, je n'ai pas le trac", il a répondu : "Ne t'inquiète pas, ça viendra avec le talent" et toutes les personnes avec lesquelles je travaille sont bourrées de trac.

Une dame – Tout à l'heure on parlait de mémoire par rapport aux sens. J'ai réalisé dans mes ateliers que, souvent, il est beaucoup plus intéressant d'essayer de faire apprendre le texte par la mémoire gestuelle, et le geste entraîne parfois le toucher, ou l'odeur, et donc je suis complètement en accord avec l'idée des cinq sens. Dans les ateliers, les personnes avaient des difficultés de langage, et à travers les odeurs, ils se sont exprimés, ils ont commencé à parler et je compte continuer au niveau du toucher. Ils sont rentrés dans un imaginaire qu'ils ont découvert. On est tous fragilisés social ou professionnel, moi-même j'ai fait des études de théâtre parce que j'étais très timide. C'est pour cela, en fait, que je travaille là-dessus, mais l'important dans mes ateliers c'est qu'ils trouvent comment s'aider entre eux pour arriver à faire le spectacle. Je suis metteur en scène. Je ne serai pas avec eux sur la scène, et je leur laisse faire leur spectacle.

Je travaille sur l'espace totalement vide, et je commence toujours mes ateliers en leur disant que je n'ai pas d'idée, et que j'attends qu'ils me donnent leurs idées. La plupart du temps, c'est très paniquant pour eux au départ, parce qu'on leur demande souvent de ne pas penser, il y a certaines choses qu'ils ont le droit ou non de faire. Donc forcément, ils s'interdisent beaucoup de choses et quand ils disent "tomate", on part sur la tomate et on va faire un spectacle sur la tomate et ensemble, ils arrivent à cela. Par rapport aux sens, il y a aussi une autre forme de handicap, c'est celui de la vieillesse, de la mémoire qui disparaît et je travaille aussi là-dessus, avec les cinq sens, dans le noir, pour essayer de développer à nouveau quelque chose qu'on a oublié.

Julie SERPINET – Au début, on est vraiment intervenu auprès de déficiences sensorielles, jeunes sourds ou jeunes aveugles, et il se trouve que depuis cette année, on intervient auprès de personnes psychotiques. Donc on n'a vraiment pas d'expérience, j'ai trop peu de recul pour en parler, mais en tout cas, on s'est aperçu aussi que l'entrée sensorielle était intéressante de ce point de vue, car parfois, juste sur une odeur, on pouvait créer une émotion qui se perpétuait, et qui même se transmettait aux autres. Donc ça a été une entrée assez facile, en tout cas, qu'on a trouvée.

Raymond DUPUIS – La difficulté pour des comédiens d'être identifié se trouve partout, pas seulement dans le handicap, c'est-à-dire que vous faites un travail avec des jeunes gens dans un lycée. Le public va toujours les regarder comme des lycéens, comme des jeunes ou comme des handicapés. C'est à nous de trouver des formules pour faire oublier cela. Je vous donne un exemple. Il y a quelques années, j'avais monté un opéra avec des jeunes, et à un certain moment, un personnage allait chercher un enfant à un endroit, et le ramenait à l'autre endroit. Quand on a fini le spectacle, on nous a dit : tu as vu la comédienne, elle était extraordinaire, elle est allée chercher l'enfant qui n'était pas à sa place, comme si c'était une erreur du spectacle. Ça aurait été un spectacle d'Ariane Mnouchkine, jamais ils n'auraient pensé que c'était une erreur. Ils auraient pensé que ça faisait partie du spectacle. Donc j'ai dû demander à la comédienne le lendemain de surjouer cette scène pour bien faire voir que ça faisait partie du spectacle. Le public a le filtre, à travers la collectivité, qui joue. C'est une difficulté, mais pas uniquement avec l'enfant handicapé, mais avec tout le monde, ou avec le jeune, ou avec l'adulte handicapé, il y a des identités comme ça. Quand on fait un spectacle avec une colonie de vacances, les gens ne viennent même pas. Ils ne cherchent pas à savoir ce que

c'est. Si on fait un spectacle avec un groupe de folklore, on n'y vient pas parce que ça a des identités très fortes et pour dépasser ces identités, c'est parfois très difficile.

Julie SERPINET – C'est quand même très français. On a tourné au Québec, en Autriche, et c'est vrai que je trouve que c'est très français, dans la lignée de Louis XIV, et on tendance à catégoriser, à mettre dans des cases, à se raccrocher à la technique. Il faut le savoir et faire avec et à la limite, c'est à nous de faire avancer cela.

Une dame – Je ne suis pas de votre métier, je vous félicite de tous les efforts que vous faites par rapport aux personnes handicapées. Mais je trouve qu'il serait bon dans la société que les gens traitent un peu les personnes handicapées comme tout le monde, parce que les handicapés sont très variés. Parmi vous, chacun traite une autre sorte de handicap. Si la société pouvait les accepter davantage et s'ils rentraient dans les mêmes structures que tout le monde, les mêmes endroits, ça serait peut-être profitable pour tout le monde et il n'y aurait pas de question "quel est ton handicap ?" parce que les gens les connaîtraient. Moi j'ai l'handicap de l'accent, vous pouvez me demander d'où il vient. C'est une question que tout le monde me pose. Même avec un petit handicap, on est toujours exposé aux questions. Je comprends très bien les gens, et je voulais vous témoigner. J'ai vu une dame à Miribel qui participe au cours de gymnastique, qui est sourde et qui suit mieux le tempo de la musique que ceux qui entendent.

Philippe PUJOL – C'était juste pour les personnes notamment qui travaillent auprès de personnes sourdes. La Fondation de France il y a deux ans, trois ans, avait commandé un disque, c'est un peu une gageure, parce qu'en fait, il était question de faire entendre aux enfants entendants ce qu'entendent les personnes qui deviennent sourdes.

6 – Le théâtre comme champ de réflexion

Le théâtre avec des personnes ayant une approche particulière du réel se présente comme un territoire à découvrir, à explorer, à interroger, puis éventuellement à s'approprier ou à réinventer

Alain VASSEUR | Vice-Président, Association Itinéraires Singuliers, DIJON
Coordinateur du CATTP BACHELARD – CHS de la Chartreuse, DIJON
www.itinerairessinguliers.com

L'association Itinéraires Singuliers est chargée de promouvoir l'art et l'accès à la culture de personnes en situation de rupture sociale. Je suis aussi coordinateur d'une structure de soin, appelée communément « espace des expressions ». C'est un CATTP (centre d'accueil thérapeutique à temps partiel), axé sur ce qu'on appelle la dynamique des processus d'expression. Il est rattaché au CHS de la Chartreuse. Au sein de cette structure, j'encadre des ateliers de théâtre et d'arts plastiques.

Ce matin, à chaque fois que l'on relatait des expériences vécues, ça me plaisait, ça faisait écho à certaines réflexions que l'on mène depuis de nombreuses années autour de l'expression et de la création.

Tout d'abord, expression et création. Gilles DELEUZE dit : *“Créer, c'est inscrire sa singularité dans le réel”*, tandis que *“S'exprimer, c'est dire quelque chose de soi dans le sens de donner une direction”*. Toute sa vie, il s'est interrogé sur l'acte de création. Gilles DELEUZE écrit beaucoup et communique beaucoup. En 1973, une émission de télévision lui est consacrée dans le cadre du magazine « Continentales ». Il est devant des élèves d'une école de cinéma. DELEUZE était un personnage assez singulier dans sa tenue et ses propos. Il dit ceci : *“Création et communication ne peuvent absolument pas cohabiter”*. Qu'est-ce qu'il veut dire par là ? Le mot « communication », il faut l'entendre chez lui au sens de médiatisation ou de communication de consommation et non pas de communication relationnelle. Il dit cette chose assez fabuleuse : *“Qui dit communication dit mode d'information, qui dit mode d'information dit mot d'ordre, qui dit mot d'ordre dit contrôle sur notre vie sociale et personnelle”*, et il ajoute : *“la création est un acte de résistance. On en parlait ce matin. Chez lui “la création est quelque chose de très fragile, qui a vite fait de se formaliser, se formater”, et donc “tout créateur doit se poser la question suivante : est-ce que ce que je fais, je le fais par nécessité ou par complaisance ?”*. Gilles DELEUZE associe ainsi l'acte de création à la nécessité. C'est un mot qui revient souvent dans son discours.

Ensuite, durant cette conférence, il s'interroge sur le concept d'expression. Il dit *“J'ai passé toute ma vie à définir le concept d'expression”*. Alors il cite des gens comme Spinoza, Merleau-Ponty, pour finir par dire que le concept d'expression n'existe pas, seule compte la mise en situation d'expression. Et il dit *“Si j'avais une belle définition à donner à l'expression, ce serait la belle définition que pourrait en donner Hans Prinzhorn, autour du concept de Gestalt”*. La Gestalt c'est former une forme, c'est accéder à son désir de forme. S'exprimer c'est accéder à son désir de forme. Et DELEUZE de reprendre : *“un créateur qui à un moment donné est connu et reconnu, aimé ou haï au travers de sa forme va avoir tendance à la reproduire. Mais à partir du moment où il commence à reproduire toujours la même forme, à ce moment-là, il n'est plus dans un processus de création mais de communication”*. *“Il ne s'agit pas d'abandonner sa forme, mais simplement que cette forme soit toujours en devenir, en évolution”*. Il reprend alors la phrase d'Arthaud : *“il faut se donner l'insurrection”*.

Mais dans cette aventure, on sait qu'on laisse un peu quelque chose de soi. Van Gogh, dans la dernière correspondance adressée à son frère, écrit : *“Je sais que dans cette aventure, je vais y laisser ma peau”*. Forcément s'exprimer c'est prendre des risques mais c'est aussi de l'étonnement pour soi. Gilles DELEUZE dit « l'expression c'est des blocs d'espaces-temps ». Dans un temps donné, dans un domaine donné, dans un milieu donné, on va inviter la personne à s'exprimer. Je trouve ça intéressant de ne pas interroger le concept d'expression mais la mise en situation d'expression. Qu'est-ce qui permet à la personne d'être juste ? C'est la question que je vous pose. Ici, DELEUZE nous dit une chose intéressante : *“Je vous parle de désir, je vous parle de nécessité, pour être juste dans son désir, dans sa nécessité, il y a une chose qui doit relier les deux c'est le doute”*, c'est-à-dire que nous devons être des personnes qui doutons en permanence. Le doute, c'est ce qui permet au créateur de ne pas être dans la toute puissance. Pour DELEUZE, bien douter, c'est prendre du recul sur les choses. Ce n'est pas s'invalidiser. Ce n'est pas se dire *“je suis nul, je n'ai rien à dire”*. Les scénarios d'invalidation personnelle on les connaît, c'est l'anonymat, l'inhibition, le perfectionnisme. Donc prenons du recul sur les choses. Gilles DELEUZE définit aussi le désir : qu'est-ce que le désir ? C'est assez intéressant parce que souvent je pose la question à des élèves : quel est votre plus cher

désir ? Souvent, on a des désirs de consommation, car on vit dans une ère de consommation, donc souvent les jeunes disent "j'aimerais m'acheter une belle voiture". Rares sont les gens qui disent "j'aimerais réussir une rencontre humaine". Pour DELEUZE : *"Aujourd'hui on est tous dans un mauvais désir, c'est-à-dire qu'on va liquider son angoisse dans l'objet, alors que le bon désir doit nous inviter à faire des choix. Bien désirer c'est savoir renoncer à"*. Qu'est-ce que cela veut dire ? Vous avez une table de Lucullus, et vous avez des mets prestigieux. Vous adorez le foie gras. Qu'est-ce que vous faites ? Vous allez manger du foie gras, jusqu'à manger tout le foie gras, et vous n'allez pas pouvoir goûter aux autres plats. Donc bien désirer, c'est savoir renoncer à manger tout le foie gras pour pouvoir goûter aux autres plats, et pouvoir goûter à tous les plaisirs de la vie.

Le bon désir, c'est ce qui nous permet de faire des choix, c'est aussi ce qui nous permet de goûter à toutes les formes de la vie, à tous les plaisirs de la vie. Le bon doute, c'est ce qui nous permet de prendre du recul. L'acte de nécessité, lui, est lié à l'acte de création, à la pulsion de vie, c'est ce qui va nous redonner l'envie de désirer. Désir, doute, nécessité, je cite ces trois choses-là qui paraissent importantes dans l'œuvre de DELEUZE. C'est là-dessus que l'individu se construit et c'est là aussi que l'acteur se construit. L'acte de nécessité c'est l'acte de création, c'est la pulsion de vie. À l'inverse la mauvaise nécessité, c'est la non-crédation, c'est la pulsion de mort.

Je crois qu'il est important de toujours faire un petit détour par la lune de façon à mieux voir la terre. En fait, c'est en lisant des livres, c'est en écoutant des choses, en allant dans ce type de rencontres avec DELEUZE que tout d'un coup, on trouve des réponses à sa pratique professionnelle. Chaque personne qui s'exprime est invitée à faire des choix. Faire des choix, c'est prendre des responsabilités, s'engager, transmettre, communiquer. Quelqu'un qui va bien, c'est quelqu'un qui transmet à nouveau.

Quand, chez les chrétiens, on salue le père, le fils et le Saint-Esprit, il ne s'agit pas de dire on salue le père avant le fils. Non, le père est avant tout celui qui accueille symboliquement la parole des hommes, donc le premier principe, c'est l'accueil, c'est accueillir ce que l'on est, accueillir sa différence. Le fils, c'est celui qui agit au nom du père, donc le deuxième principe, c'est agir avec ce que l'on est. L'esprit, le don de l'esprit, c'est celui qui donne au nom du père, donc le troisième principe, c'est la transmission. Mais je ne peux bien transmettre et être riche de cette transmission juste, qu'à partir du moment où j'ai accueilli ce que je suis, et que j'ai agi avec ce que je suis. Pour bien transmettre, il faut avant tout réaliser les deux premières étapes. Et donc accepter sa différence son unicité.

J'ai eu la chance de tomber sur un petit livre, *"L'atelier de Giacometti"*, écrit par Jean Genêt dans les années 50-60. Jean Genêt, ami de Giacometti est invité à poser pour lui. Giacometti le dessine. Jean Genêt décrit la scène. Il dit *"je suis là confortablement installé sur ma chaise, et Giacometti me dessine. Et puis au bout d'un moment il me dit : qu'est-ce que vous êtes beau"*. Alors Jean Genêt qui ne se trouve pas très beau se demande ce qu'il veut dire par là. Giacometti continue de dessiner. Puis, au bout d'un moment, il s'arrête de nouveau, et il dit *"qu'est-ce que vous êtes beau !"*. Jean Genêt se demande s'il se moque de lui. Au bout d'une heure, il termine son dessin, le pose, et dit *"voilà, qu'est-ce que vous êtes beau, enfin vous êtes beau comme tout le monde"*. Cette réflexion interpelle Jean Genêt. Il s'interroge sur la notion de beauté. Il y aurait donc une beauté universelle. Quelle est donc cette beauté universelle ? Alors il dit *"je ne suis quand même pas un Apollon, je ne suis quand même pas un modèle de tolérance"*. Pour ceux qui connaissent Jean Genêt, c'était quelqu'un qui avait des positions fortes, engagées, qui parfois déplaisaient beaucoup. Il se met donc à écrire sur la notion de beauté : *"il n'y a d'autres origines à la beauté que la blessure, visible ou invisible, singulière et profonde que chacun garde en soi..."* *"c'est là que l'individu se réfugie quand il veut se retrouver dans une solitude temporaire ou profonde"*. Puis il finit par dire que la beauté est dans l'expression de la fragilité. Quelqu'un qui accepte de montrer sa fragilité, est quelqu'un de beau. Et qu'est-ce que traduit l'artiste si ce n'est la fragilité de l'autre. Quand Giacometti disait *"vous êtes beau"*, il fallait entendre votre fragilité est très belle et cette fragilité-là je veux la capter et je veux la transcrire sur mon dessin. Qu'est-ce qui fait qu'on est attiré par un tableau, c'est parce que ce tableau fait écho à notre propre fragilité.

Un jour, on s'est interrogé sur la notion de fragilité, sur qu'est-ce que la fragilité dans le spectacle vivant et on s'est dit qu'il faudrait revoir notre façon d'imaginer le théâtre. Ne partons pas de l'identification d'un personnage comme on le fait habituellement, mais partons des personnages que les personnes en situation de rupture sociale nous donnent ou nous offrent à voir.

Quelqu'un qui est par exemple dans l'impossibilité de dire quelque chose, (et nous travaillons souvent avec des gens qui sont dans l'impossibilité de dire deux mots). Alors mettons en scène cette impossibilité de dire. La personne est tellement juste dans cette impossibilité de dire des choses que ce qui est frappé du signe moins dans sa vie, va être frappé du signe plus sur scène. On a tous été dans nos vies dans l'impossibilité de dire une fois quelque chose à quelqu'un. Tout d'un coup, on

retrouve en écho en face de nous, cette situation-là. Mais la personne qui le dit, le dit de façon tellement juste que ça fait écho à notre propre fragilité.

Je prends un deuxième exemple. On avait fait un travail d'improvisation sur le thème de la chaise renversée, la chaise blessée. Qu'est-ce que vous faites quand quelqu'un est blessé ? Il y a ceux qui vont courir pour vite la remettre debout, qui vont vite l'emmener aux urgences. Un acteur s'approche, le plus lentement possible, presque au ralenti, il met une minute pour approcher la chaise, et puis doucement, il se baisse, il se met à caresser la chaise très sensuellement. Puis on le voit relever la chaise avec une lenteur extrême. Au bout de trois minutes, on se dit *"il va la relever cette chaise, qu'est-ce qu'il fait ?"* Au bout de cinq minutes, il commence à nous entraîner dans son rapport au temps différent, et au bout de dix minutes, tout le monde trouve ça merveilleux et voudrait que cela ne s'arrête plus.

Christian BOBIN, pour ceux qui le connaissent, relate cet événement dans l'un de ses livres intitulé *"Autoportrait au radiateur"*. Il se trouvait là au moment où on travaillait cette improvisation. Il parle lui aussi, de rapport au temps, au corps, à l'espace singulier. C'est important car si on ne s'intéresse pas au rapport, au temps, au corps et à l'espace singulier des personnes avec lesquelles on travaille, on ne s'inscrit plus dans un travail de recherche et l'on ne transmet plus ou l'on transmet mal.

Donc toutes ces expériences nous ont conduit à revoir complètement notre façon de voir les choses, et à travailler encore une fois sur nos fragiles, sur l'acceptation de nos fragiles. Qu'est-ce qu'on offre à l'autre de plus précieux dans une relation duelle amicale, amoureuse, ou thérapeutique si ce n'est son fragile ? *"Voilà comme tout le monde me voit mais ce que je suis, je te l'offre à toi parce que j'ai confiance en toi"*. Dans un acte artistique, c'est la même chose. Il faut qu'il y ait cet aller-retour, ce retour qui fait signe, c'est-à-dire ce n'est pas un retour qui applaudit la performance, c'est quelque chose qui fait dire au spectateur *"je vous remercie pour ce que vous m'avez apporté"*. *"Comment, moi qui suis neutre, qui suis malade, je peux encore apporter quelque chose à quelqu'un ? Je peux transmettre à nouveau ?"* Quelqu'un qui transmet, c'est quelqu'un qui est dans la vie, quelqu'un qui transmet de façon juste

Le festival Itinéraires Singuliers s'est créé en 1999. Pour bien comprendre comment ça fonctionne, je prends toujours l'image de la page blanche de l'écopier. Vous avez la page blanche, c'est le cadre. La page blanche, c'est la norme. La marge, elle aussi, est toujours dans le cadre. À un moment donné, vous quittez la norme pour la marge. À un autre moment, vous quittez la marge pour vous retrouver en dehors de la page blanche. Vous êtes donc en dehors du cadre. On parle alors de déviance, d'exclusion. Le grand fantasme à la fois du champ social et du champ culturel, c'est de se demander ce qu'on peut faire pour que ces personnes en situation de rupture puissent vite revenir dans la norme. Alors on va imaginer beaucoup de choses, c'est-à-dire des entrées de spectacles gratuites, on va essayer d'imaginer aussi de faire venir des troupes dans des institutions ou d'imaginer des stages de remise à niveau...etc. Ça ne marche pas, parce qu'on s'est aperçu que le principe d'exclusion s'effectuait de la façon suivante : norme, marge, hors-cadre. Pour revenir dans la norme, il faut que la personne fasse le chemin en sens inverse : hors-cadre, marge, norme. Quand on parle de spirale de l'exclusion, vous partez du centre et vous vous en écartez en suivant un chemin précis. Pour revenir au centre, vous faites le chemin en sens inverse.

On s'est dit qu'il fallait situer notre festival à l'interface entre la norme et le hors cadre, c'est-à-dire dans la marge. Ainsi on demande à des gens qui sont dans la norme de faire un pas en avant pour venir dans cet espace de marginalité et des gens qui sont en situation de déviance, d'exclusion de faire également un pas en avant pour venir dans cet espace-là. Cet espace devient donc un *man's land*, un espace de rencontre, où les personnes vont être invitées à s'engager, à prendre des responsabilités. Quand on parle de responsabilité, de prise de responsabilité, on parle aussi de sécurité affective. La personne retrouve une estime de soi approfondie. Ce qui nous paraissait intéressant dans ce festival, c'est le croisement des publics. Par exemple, des patients de l'hôpital se retrouvent à tenir des expositions avec un club du troisième âge, ou des cadres à la retraite. Et tout d'un coup, ils vont passer quatre heures ensemble et ils vont apprendre à se connaître. Les chefs d'entreprise vont se dire que les gens qui sortent de l'hôpital ne sont pas tous des fous furieux et à l'inverse, les chefs d'entreprise ne sont pas tous des personnes qui ne pensent qu'à s'enrichir. Donc le festival c'est aussi poser un regard curieux sur l'autre, c'est aussi une façon de dire quelque chose, de s'exprimer, de donner une direction à sa vie. Il y a ceux qui vont créer, et il y a ceux qui vont s'exprimer en s'engageant au sein de l'association pour l'organisation et ça peut être simplement amener une affiche à son boucher du coin, poser un acte citoyen. C'est de toute façon intervenir, même dans la marge, dans un cadre citoyen, qui fait que tout d'un coup, on a quelque chose à dire et j'aime bien citer cette phrase : *"tout le monde a quelque chose à dire et chacun possède son génie personnel pour le dire"*. On l'a vérifié plusieurs fois, puisqu'on en est à la quatrième édition du festival.

Le festival a lieu tous les deux ans, mais entre les éditions du festival, il y a aussi des actions qui sont menées par l'association en pointillé et en trait d'union pour promouvoir l'expression sous toutes ses formes avec tous les publics en situation de rupture (prison, RMIste...). On parlait de handicap, il y a beaucoup de formes de handicaps. Maintenant, on parle de handicap social. Il est important aussi que des personnes puissent s'engager et se retrouver en position de solidarité avec d'autres. *"J'ai un problème parce que je ne vais pas bien dans ma tête, mais tout d'un coup, je me retrouve en position de solidarité avec des gens qui sont à la rue, qui n'ont pas de logement, et je peux, par rapport à mon problème, relativiser et prendre de la distance"*. L'idée, c'est toujours prendre de la distance, ce que disait DELEUZE, faire un petit détour par la lune de façon à mieux voir la terre (le bon doute). C'est pouvoir voir les choses dans leur globalité, dans leur ensemble. Le festival a lieu tous les deux ans et, en janvier-février dernier, nous avons fêté la 4^{ème} édition. Il y a un site internet⁷, que vous pouvez consulter. Et j'en profite pour faire des appels à projet. La prochaine thématique sera autour de l'absence. Si vous connaissez des spectacles qui peuvent s'inscrire dans cette dynamique-là, et si vous-même avez des spectacles et des actions à proposer, dans tous les domaines, n'hésitez pas à nous contacter. La prochaine édition sera en janvier 2007. Mais bien évidemment, on va travailler bien en amont tous les projets.

Je voulais rajouter quelque chose qui me paraissait important. C'est une jolie phrase d'Arthaud : *"L'art a pour devoir social de donner une issue aux angoisses de notre société"*, et je trouve ça très juste. Encore faut-il que l'on puisse au jour d'aujourd'hui placer les gens en situation d'expression. On est dans une société qui ne place plus beaucoup les gens en situation d'expression. Le paradoxe, c'est que nous recevons des gens qui parfois tombent malades à 60-70 ans et qui n'ont jamais été mis en situation d'expression. Pour eux, c'est une découverte énorme de faire de la peinture, du théâtre, de la musique. C'est quand même terrible qu'il faille, dans cette société, attendre d'être malade pour pouvoir être invité à s'exprimer. Donc, pour ça je rejoins ce que disait DELEUZE. Le concept d'expression n'existe pas, seule compte la mise en situation d'expression. Donc, soyons vigilants, essayons de mettre en place des ateliers d'expression qui croisent les publics et tous les publics et pas seulement ceux qui sont en situation d'exclusion.

Soyons imaginatifs, et posons un regard créateur sur nos pratiques artistiques. Il ne s'agit pas de créer pour créer, mais de « nous communiquer » au travers de ce que l'on fait par nécessité et non par complaisance. Interrogeons-nous. L'idée du festival aussi, c'est de promouvoir, mais aussi d'interroger, de nous interroger sur nos différences, pas de délivrer un message. On se construit sur la différence, pas sur le collage. Troisième voie, essayons de l'imaginer de façon sensible et vivante en partant de la personne et ce que la personne nous offre à voir, en tout cas.

Pour répondre à la question *"Le théâtre avec des personnes ayant une approche particulière du réel doit-il se présenter comme un territoire à découvrir, à explorer, à interroger, puis éventuellement à s'approprier ou à réinventer"*. Oui ! Bien évidemment, je pense qu'il faut inventer, c'est aussi une façon de voir. Il ne faut pas cloner ce qui existe. Ce qu'a très bien fait l'Oiseau-Mouche. C'est réinventer le théâtre aussi. Il faut réinventer les choses. Un jour, j'étais appelé dans une institution, une comédienne professionnelle travaillait avec de jeunes adultes autistes et leur demandait de travailler. Ils avaient monté un spectacle pour enfants. Ça faisait trois mois qu'elle essayait de faire monter quelqu'un sur une chaise qui avait très peur du vide, pour lui faire dire *"je suis le roi"*. J'arrive dans une répétition, et ils me font une représentation, et je vois l'acteur qui tombe, on recommence tout et il monte et il crie *"je suis le roi"*, et après, il est bloqué et ne sait plus quoi faire. C'étaient de jeunes autistes qui travaillaient beaucoup avec leurs mains. Je dis à la metteur en scène : *"qu'est-ce qu'il t'offre à voir ?"*. Les mains. Donc il y avait tout un travail à imaginer avec les mains, avec la fonction de la main, la caresse, la possibilité de rencontrer l'autre. C'est là-dessus qu'il fallait travailler, sauf qu'on est toujours dans une construction normopathique du spectacle. J'ai fait beaucoup de stages, je pratique toujours le théâtre en amateur. À un moment donné, j'ai dû abandonner tous mes repères, ce qui ne veut pas dire la précision, le regard, il y a des règles à respecter. Travaillons sur le rapport au temps, au corps, à l'espace qui n'est pas le même pour tout le monde heureusement et qui est singulier à chacun et mettons le en lumière au travers de nos fragiles.

J'ai fait une formation d'art-thérapeute. Un jour, j'ai posé la question suivante à mon formateur *"qu'est-ce qui fait qu'on achète un tableau ?"* *"tu achètes un tableau parce que tu en as besoin, parce que ce tableau fait écho à quelque chose de chez toi"* m'a-t-il répondu. C'est une bonne conclusion je crois. Comme le disait Françoise DOLTO : *"Essayons de voir et entendre là où d'aucuns ne font que regarder et écouter"*.

⁷ <http://www.itineraressinguliers.com/>

Alain GOUDARD – Tout ce qu'on a dit aujourd'hui et toutes les questions très importantes introduites par Brigitte Mercier en début de matinée et tout ce qui s'est dit au cours de la journée, ça pousse à interroger tout le circuit culturel tel qu'il est. Pour le moment, on est parti de ce qui se passe dans les institutions, dans les expériences ou des choix des compagnies artistiques, de choix artistique, des choix esthétiques, mais cela dit, l'accès à la culture reste encore un privilège sur un certain nombre d'aspects et toutes les personnes n'y ont pas forcément accès. Ensuite se pose la question de comment se font les liens avec le milieu culturel et par rapport aux missions qu'il peut avoir. Donc quelle que soit la pratique théâtrale, on l'a vu aujourd'hui, comment faire pour que des passages puissent aussi exister pour qu'à un moment, quelqu'un qui a déjà eu une expérience théâtrale au sein d'une institution ou dans un autre cadre. Ces passages-là aujourd'hui on ne les a pas vraiment, quels que soient les lieux d'enseignement, les lieux de diffusion. Amaro Carbajal disait qu'ils faisaient beaucoup d'efforts pour aller voir des choses, un maximum de spectacles, mais l'accessibilité régulière à des spectacles n'est pas toujours une chose facile. Je prends ce thème qu'on a déjà évoqué, mais il est bien symptomatique au théâtre de Bourg-en-Bresse où il y a un bandeau pour les personnes sourdes pour pouvoir suivre certains spectacles. Elles savent qu'elles n'ont que

“Extraits des débats”

trois jours dans l'année pour aller voir un spectacle, puisque le bandeau ne fonctionne pas en dehors de ces trois jours. Je trouve que c'est déjà très symptomatique. Ça interroge tout le fonctionnement du milieu culturel, des liens qu'il serait important de tisser à partir de tout ce qu'on a dépeint.

On a parlé beaucoup de professionnalisme aujourd'hui, mais si l'on veut que des personnes puissent émerger à ce titre, ça veut dire qu'il faut qu'ils aient des lieux de pratique, d'apprentissage, de rencontre avec des gens qui puissent leur permettre d'accéder à une qualité de travail. Pour l'instant, on ne l'a pas forcément. Avoir la possibilité d'aller dans une école de musique, dans un centre d'art dramatique, de multiplier des contacts avec d'autres types de compagnies, c'est lié à comment, sur un territoire, on entretient un vivier culturel important de création et si on n'entretient pas des espaces comme ceux-là, les rencontres se raréfient. Les difficultés deviennent aussi plus importantes. Il y a aussi dans ce secteur un énorme creux qui n'est pas facile à combler parce que ce sont plein de choses complexes qui se mettent en jeu, mais c'est un terrain sur lequel il y a beaucoup à travailler, beaucoup à fédérer car pour le moment, on sent bien au travers de ces journées, qu'il se passe beaucoup de chose sur le terrain. Il n'y a pas forcément les connexions entre toutes ces expériences, donc il y a besoin qu'on puisse avoir des moments de réflexion commune, mais qu'en même temps, celle-ci soit relayée par les collectivités publiques. Ce peut être une municipalité, un théâtre, ça peut être aussi la définition d'une politique culturelle de comment on l'envisage, comment on la met en place et de comment on fait en sorte, quel que soit le public, qu'il n'y ait plus de notion de handicap, ni autre, mais comment on peut aussi trouver sa juste place à l'intérieur de ce tissu culturel. C'est un des autres échelons qui me semblent aussi pertinents pour qu'on puisse aller un peu plus loin, parce qu'on va buter sans arrêt sur des questions de moyens, de diffusion. On n'a pas évoqué tous ces aspects-là, mais Amaro Carbajal pourrait en parler, d'autres pourraient en parler, de circulation de ce qui est fait. C'est encore tout un autre problème aujourd'hui et qui a plutôt tendance à s'aggraver qu'à s'améliorer. Mais ça s'inscrit dans un contexte plus large, on essaye petit à petit d'y travailler, mais on sent que ce n'est pas simple non plus.

Julie SERPINET – Pour compléter par rapport à ce dont tu parlais, je pense qu'il y a aussi une notion de transmission. Nous avons accueilli une des personnes sourdes qui veut se former plus professionnellement et elle, à son tour, intervient à l'Université Lyon 2 pour donner des cours de mime. Donc il y a une transmission qui se fait dans l'autre sens, de s'exprimer par le mime, de trouver qu'on peut s'exprimer autrement que par les mots. La transmission se fait dans l'autre sens, et c'est aussi une façon d'inverser les rôles et d'avancer dans le sens dont tu parlais.

Alain GOUDARD – Tu as tout à fait raison et Alain Vasseur soulevait bien toute l'importance de la transmission. Je crois qu'elle n'est pas que dans un sens, nous le vivons beaucoup aujourd'hui avec les musiciens des Percussions de Treffort, où il se trouve aussi des transmetteurs dans des lieux de formation pour des musiciens, et là, il y a quelque chose de très important qui se joue. C'est à multi niveau qu'il y a à faire ces croisements et c'est vrai que sur le phénomène de la transmission, et quel plaisir il y a, et la justesse aussi de cette transmission en réalité vis-à-vis de ces musiciens qui rencontrent d'autres musiciens, et à partir de là, il s'est passé quelque chose de très important pour celui qui transmet, et celui qui se trouve récepteur de cet élément qui est donné et ce moment privilégié qui est donné.

Philippe PUJOL – Pour aller dans le sens de ce que dit Alain, au niveau de la compagnie, c'est quelque chose dont je n'ai pas parlé mais qui est tout nouveau. Depuis cette année, il y a certains comédiens qui commencent à être formateurs d'autres groupes qui ne sont pas des personnes handicapées. Je tenais à vous le dire parce que ça fait des années qu'on y réfléchit mais maintenant ça marche.

Catherine JOUANDON – J'ai assisté, dans le cadre du salon Handica, au colloque "l'offre culturelle" et j'ai entendu une réflexion d'un responsable de la D.R.A.C. Rhône-Alpes qui nous a dit *"effectivement, c'est bien de développer la pratique artistique avec les personnes en situation de handicap. Mais former des artistes, non. C'est déjà un métier très difficile et je crois qu'il ne faut surtout pas les encourager"*. Ça pose quand même la question de la politique d'état sur ces questions.

Alain GOUDARD – C'est inquiétant d'entendre ce type de discours. C'est récent pour nous, mais depuis 2003, on a accepté de passer dans une position de Pôle Ressource, justement pour essayer de rentrer dans ce type de réflexion, et on sent qu'on a un rôle à jouer à ce niveau-là. Mais ça nous semble important de l'assumer. On a parlé de responsabilité, d'être à l'interface pour assumer une responsabilité. On va le retrouver aussi dans un territoire comme le nôtre, au niveau du département de l'Ain, et on sent bien qu'au stade où l'on arrive aujourd'hui, on pousse beaucoup plus loin que ce que les élus souhaiteraient par rapport à cette idée.

On essaye de multiplier les choses sur le territoire avec par exemple, des soirées de sensibilisation. On présente un film documentaire dans les communes, en associant une municipalité, une école de musique, une association de handicap, on diffuse un film et l'on enchaîne sur un débat. On souhaite aller au contact le plus directement possible des gens. Ça nous semble important. Ce n'est pas toujours simple, mais on voit qu'au niveau de certains techniciens du Conseil Général, ils sentent qu'ils sont obligés d'aller vers une certaine réflexion. Dans l'Ain, il y a un appel à projets du Conseil Général qui peut aider tout projet artistique qui mêle des personnes valides et des personnes en situation de handicap. Mais ça ne suffit pas de faire un appel à projets. Ça ne rime pas à grand chose s'il n'y a pas une pensée de fond et une véritable politique à tous les échelons. Les journées comme aujourd'hui sont importantes pour ça, c'est-à-dire qu'on a besoin de pouvoir échanger sur ces choses, mais aussi parce que beaucoup de gens parmi vous viennent de départements, voire de régions différentes, et ce maillage est très important et ça contribue à alimenter la réflexion que nous souhaitons faire partager aux élus.

Il y a aussi besoin de faire remonter des choses qui viennent aussi bien du milieu spécialisé, que du milieu culturel, de parents, de montrer que ce n'est pas une affaire de spécificités, et que c'est bien quelque chose qui concerne l'ensemble de la population et pas simplement des données spécifiques. Quand on entend la D.R.A.C. soulever cela, c'est important d'entendre ce type de discours et de les mettre en face de paradoxes, c'est-à-dire qu'aujourd'hui, il y a une importante communication du Ministère de la Culture dans ce domaine. Il y existe un document cadre sur lequel on peut s'appuyer effectivement, quand on est au contact de certains établissements culturels. Ça peut être un biais parce qu'il y a des recommandations, avec des données assez précises. La notion de justesse des choses, de positionnement me semble totalement essentielle. On ne prétend pas avoir la parole juste, exacte, exclusive, bien au contraire, mais nous essayons de contribuer à la pluralité des choses.

Du coup, ça va très loin, parce qu'il faut sensibiliser un maire, une communauté de communes, un conseil général, parce que sans ces échelons-là, tout ce qu'on a évoqué aujourd'hui et toutes les problématiques qui se font jour, ne pourront être complètement abordées. C'est un travail multiple, qui à mon avis est l'affaire de chacun. On parle de responsabilité : il y a la responsabilité de ce qu'on met en jeu dans l'acte de création, mais tout ça est très proche. Il n'y a pas de discontinuité ou d'opposition, mais ça va aussi dans ce même sens et l'on a une part de responsabilité les uns les autres, là où l'on se trouve par rapport à ces échelons.

Par contre, ce qui est important, c'est ce tissage différent qui se fait jour de plus en plus, parce qu'on ne les a pas évoqués, mais il y a aussi des lobbyings qui existent dans la partie culture et handicap. Il ne faut pas être naïf là-dessus et pouvoir les poser très clairement. Une journée comme aujourd'hui nous permet aussi de s'interroger et de poser des choses très clairement. Et comme on en est à la quatrième journée, ça fait quatre cents personnes qui se posent toutes ces questions. Donc, je trouve intéressant de voir qu'il y a beaucoup de gens aujourd'hui qui s'interrogent et se préoccupent de tout cela.

Philippe VASSEUR – Si on fait un peu l'historique des années 70, après 1968, il y a eu une libération de l'expression, notamment dans les hôpitaux psychiatriques et dans les institutions. On a tout d'un coup vu naître la musicothérapie, l'art thérapie. Dans les années 80, il y a eu l'explosion des hôpitaux psychiatriques, c'est-à-dire qu'on a fermé des lits et on a créé des structures dans la cité. Donc il y a inscription dans le champ social, et à un moment donné inscription dans le champ culturel de l'expression. Dans les années 90, c'est l'explosion effectivement. On voit naître des festivals comme Figeac, qui, au départ, étaient une bonne idée, et ensuite, on a accueilli tout et n'importe quoi au festival, et finalement ça s'est retourné, c'est-à-dire que ça a donné une image très négative. Figeac n'a finalement pas servi beaucoup, même si c'était une libération pour certains, la cause de l'ouverture de l'expression vers les publics en situation de handicap.

Et puis il y a une réflexion, on s'aperçoit que les festivals qui perdurent sont les festivals qui ont mêlé les publics, qui n'ont pas cloisonné, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas de cloisonner et de faire un festival autour du handicap et un festival autour de la rupture sociale ou "festivaliser" le handicap ou la rupture sociale. Les années 2000 sont les années de la réflexion. On voit naître un peu plus de colloques qui interrogent, qui nous interrogent. Aujourd'hui, il faut pouvoir dire que quelqu'un qui s'inscrit dans un acte de représentation et qui travaille avec des populations en situation de rupture ou de handicap, ce n'est pas forcément bon, il faut pouvoir le dire, c'est-à-dire qu'au départ, puisque quelqu'un était en situation de handicap ou de rupture sociale, puisqu'il s'exprimait, c'était forcément bien. Sauf que non. Il faut différencier l'acte de création et de représentation de l'acte d'expression. L'expression intellectuelle va être libératoire parce que la personne va pouvoir dire, dans le sens de donner une direction à sa vie, et ensuite l'acte de création va un peu plus loin. C'est inscrire quelque chose dans le réel, dans la société à ce moment-là. Il ne faut pas montrer tout et n'importe quoi et il faut bien différencier l'acte d'expression de l'acte de création, qui va s'inscrire dans le monde, va inscrire une trace. Il y a une traçabilité qui reste, mais si elle n'est pas bonne, ça va desservir toutes les expériences novatrices qui sont menées depuis longtemps. Mais c'est un travail au long cours, et ce n'est pas facile aujourd'hui.

Quand on parle des Percussions de Treffort, on dit qu'ils ont les *moyens*, enfin vous savez, on a toujours des clichés. Je crois que ce qui me paraît important, c'est que ces rencontres soient imaginées, que vous puissiez les imaginer justement pour nourrir la réflexion de tous ceux qui arrivent, ou tous ceux qui sont en recherche, parce qu'on est toujours en recherche et c'est très important d'être en recherche. À un moment donné, il faut s'arrêter, prendre du recul, se dire où l'on en est et où l'on va. Quand on travaille avec des publics dits spécifiques, on ne sait pas forcément très bien où l'on va, mais ne pas savoir avec certitude où l'on va nous pousse à prendre conscience de comment on y va et ça me paraît important. Pour finir, j'ai une jolie phrase de Dolto qui dit "*Essayons de voir et d'entendre là où d'aucuns ne font que regarder, écouter, voir et entendre*", donc regarder et écouter quelqu'un sans le voir et l'entendre. Quand on est en création avec des publics spécifiques, voir et entendre ce qui est dit, au sens de quand on met en place des ateliers d'expression, qu'est-ce qu'ils nous disent, qu'est-ce qui est dit ? Le metteur en scène doit capter ce qui est dit en face et pouvoir confier un rôle à quelqu'un parce qu'il a été entendu.

Alain GOUDARD – Je donne un exemple des suites qu'il peut y avoir. La dernière journée qu'on a faite autour de la danse a donné lieu à une envie de poursuivre sous d'autres formes le travail. Par exemple, avec Muriel Guigou qui est sociologue, ça nous a donné envie avec les chorégraphes qui étaient intervenus et d'autres qui sont concernés, de faire une étude sur trois compagnies, une dans l'Ain, une dans l'Isère, une dans le Rhône, sur qu'est-ce qui se passe dans l'acte de création et qui associe par exemple des danseurs en situation de handicap et des danseurs professionnels. Ces journées peuvent donc nous servir de rebonds à des choses. On reste, de notre côté, inventif, et tout n'est pas formalisé bien au contraire, mais s'il y a des pistes qui vous semblent pertinentes, ou importantes, nous restons à l'écoute pour voir à notre niveau comment on pourrait concevoir une suite.

Contacts

Gilles ANEX

Corresponsable de l'Association Autrement Aujourd'hui
et Metteur en scène associé au Théâtre de l'Esquisse

Théâtre de l'Esquisse

CP 53 CH-1211 GENÈVE 8 SUISSE

00 41 223291343 00 41 223291344

autrement.aujourd'hui@worldcom.ch

Sylvie AUDUREAU

Compagnie Paroles

Ferme du Mas Boujol F-87000 LIMOGES

05 55 50 59 72 05 55 50 59 72

cie.paroles@wanadoo.fr

Annie BULLE

Compagnie de l'Autre Part

CAT UNAPEI

34 rue de la Libération F-25300 PONTARLIER

03 81 46 22 41 03 81 46 22 41

compagnie.autrepart@unap.com

http://www.autrepart.org

Amaro CARBAJAL

Compagnie de l'Oiseau-Mouche

138 Grande Rue F-59100 ROUBAIX

03 20 65 96 50 03 20 73 61 72

oiseau-mouche@nordnet.fr

http://www.oiseau-mouche.org

Chantal DARME

Psychothérapeute

7 bis rue Charles Guillen F-01000 BOURG-EN-BRESSE

04 74 45 19 93

Alain GOUDARD

Directeur Artistique

Résonance Contemporaine

Pôle Ressource Musique Contemporaine

Pôle Ressource Culture & Handicap

14 rue des Casernes F-01000 BOURG-EN-BRESSE

04 74 45 23 04 04 74 23 44 71

resonance.contemporaine@wanadoo.fr

http://www.resonancecontemporaine.org

Brigitte MERCIER

Le Village F-01670 VERJON

04 74 51 54 69

gitte.mercier@wanadoo.fr

Martine NOTARO

Directrice

Compagnie de l'Autre Part

CAT UNAPEI

34 rue de la Libération F-25300 PONTARLIER

03 81 46 22 41 03 81 46 22 41

compagnie.autrepart@unap.com

http://www.autrepart.org

Philippe PUJOL

Metteur en Scène

APETHI

72 avenue Léon & Joanny Tardy F-38500 VOIRON

04 76 05 06 32 04 76 93 01 42

apethi@wanadoo.fr

http://apethi.free.fr

Julie SERPINET

Direction Artistique

Compagnie Songes

29 allée des Castors F-26000 VALENCE

04 75 55 16 62 04 75 55 16 62

julieserpinet@compagnie-songes.com

http://www.compagnie-songes.com

Claire TRUCHE

Metteur en Scène et Comédienne

Nième Compagnie

1 rue Cardinal Gerlier F-69005 LYON

04 78 36 31 13 04 78 36 31 13

niemecompagnie@yahoo.fr

Philippe VASSEUR

Vice-Président, Association Itinéraires Singuliers, DIJON

Coordinateur du CATTP BACHELARD - CHS de la
Chartreuse, DIJON

Association Itinéraires Singuliers

2 bis rue de Beauce F-21000 DIJON

03 80 41 37 84 03 80 43 81 82

contact@itineraressinguliers.com

http://www.itineraressinguliers.com

Bibliographie

Les ouvrages mentionnés * sont disponibles à la consultation au Pôle Ressource Culture et Handicap⁸.

Ouvrages généraux

BATAILLE, André, *Lexique de la machinerie théâtrale*, Librairie théâtrale, 1989

*BOAL, Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs – pratique du théâtre de l'opprimé*, Paris : Éditions La Découverte, 1997, 259p., ISBN 2-7071-2701-9

BONNEFON, Gérard, *Art et lien social : les pratiques artistiques des personnes handicapées*, Desclée de Brouwer, 1997

*BLOEDÉ Myriam, PALAZZOLO, Claudia, *Pippo Delbono - Mon théâtre*, Actes Sud, 2004, 234p., ISBN 2-7427-4590-4

*BROOK, Peter, *L'espace vide – Écrits sur le théâtre*, Éditions du Seuil, 2001, 181p., ISBN 2.02.051122.3

*BROOK, Peter, *Points de suspension – 44 ans d'exploration théâtrale 1946-1990*, Éditions du Seuil, 1992, 342p., ISBN 2.02.012566-8

*BANU, Georges, *Peter Brook – vers un théâtre premier*, Paris : Éditions du Seuil, 2005, 356p., ISBN 2.02.081711.X

*Sous la dir. de BANU, Georges, *Les répétitions de Stanislavski à aujourd'hui*, Le Temps du Théâtre / Actes Sud, 2005, 441p., ISBN 2-7427-5590-X

CHALAGUIER, Claude, *Travail Culture et Handicap*, Bayard, 1992

*LE BRETON, David, *Les passions ordinaires – Anthropologie des émotions*, Paris : Éditions Payot et Rivages, 2004, 323p., ISBN 2-228-89910-0

*REYNAUD, Michel, *Pratiquer le théâtre avec des personnes en difficulté*, Lyon : Chronique Sociale, 2002, 205p., ISBN 2-85008-451-4

*VILAR, Jean, *De la tradition théâtrale*, Paris : Gallimard, 1975, 188p.

Témoignage

*MERCIER Brigitte, GAYET, Hélène, *Nos corps au bois dormant – Histoire commentée de l'Atelier Théâtre du Villajoie*, 65p.

