

Du théâtre comme roue de secours ou comme dérive dans la relation éducative?

Article paru dans la revue « le Français aujourd'hui » N° 152, « Scolariser pour intégrer. Les situations de handicap ». Éditions Armand Colin.

Olivier Couder, metteur en scène - Théâtre du Cristal

Un automobiliste se rend soudain compte que l'un des pneus de sa voiture est crevé. Il s'arrête en urgence, obligé de stationner en rase campagne devant les murs d'un asile psychiatrique, tentant de changer sa roue sous l'œil inquiétant d'un fou juché sur le faîte du mur susdit. Rendu nerveux et stressé par cette situation inédite, l'automobiliste fait un geste malheureux et laisse tomber l'un des écrous qui serre sa roue dans la bouche d'égout. Désespéré, il s'assoit sur le rebord du caniveau, ne sachant plus que faire. C'est alors que le fou qui a observé la scène lui propose : « vous n'avez qu'à remonter la roue de secours avec les trois boulons restant. Vous arriverez ainsi jusqu'à la prochaine station-service où l'on pourra vous dépanner. » Tout à la fois heureux, surpris et un peu gêné, notre homme se redresse et dit alors au fou : « Mais vous n'êtes donc pas... » Il hésite devant la brutalité des termes de « malade » ou de « fou », se ravise et poursuit « vous n'êtes pas dans ...cette maison ? ». Et le fou de lui répondre « Eh oui, je suis fou, je ne suis pas con ! »

Cette petite histoire me semble riche d'enseignements si l'on prend la peine de s'y arrêter un peu plus que le temps d'un rire. On y retrouve des figures caractéristiques : difficulté à nommer le désordre mental, toutes les catégorisations connues, maladie, folie, handicap, semblant inappropriées ou insuffisantes ; position dérangeante du fou qui semble à la fois dangereux et en danger, juché en équilibre sur son mur, prêt à tomber ou à commettre quelque forfait, position également inquiétante parce qu'à la frontière de deux mondes. Cette histoire dénonce également la croyance qui veut qu'une maladie ou un handicap mental s'accompagnent forcément d'un lourd déficit intellectuel. Enfin, l'*a priori* de l'automobiliste sur la folie nous rappelle combien notre perception des personnes dites handicapées mentales ou psychiques est empreinte d'imaginaire. Ce dernier point est tout particulièrement marquant concernant les capacités artistiques : une psychanalyste avec qui j'évoquais récemment la psychose de Van Gogh me répondait : « Oui mais lui, c'est un peintre ». À l'opposé, le formulaire d'internement administratif d'Antonin Artaud à Ville d'Avray porte la mention : « Artaud. Antonin. Se prend pour un écrivain ». On mesure là combien notre perception est influencée par des pré-requis sociaux et culturels : l'interné, la personne prise en charge par une institution ne peut être vraiment un artiste car son statut social et psychologique renvoie à un déficit global et indifférencié qui semble affecter à la fois les capacités intellectuelles et artistiques. À l'inverse, un artiste ne peut pas être un vrai fou, tout au plus un « fou génial » comme on les aime dans les salons mondains.

Quelques mots d'abord pour présenter notre compagnie : le Théâtre du Cristal que j'ai fondé en 1989 s'est peu à peu orienté, après un début d'activité assez « classique », vers le travail avec des personnes handicapées mentales ou psychiques, principalement psychotiques. Nos spectacles sont joués dans le réseau des établissements culturels publics français et dans les festivals spécialisés, parfois à l'Étranger, en Belgique ou en Allemagne. Nous avons ouvert à Beaumont sur Oise en mai 2004 un atelier de quinze places de C.A.T.¹ dont la gestion et l'organisation sont confiées conjointement au C.A.T. La Montagne situé à Cormeille en Parisis,

¹ Centre d'aide par le travail

et au Théâtre du Cristal. Ce partenariat qualifie chacun des deux partenaires dans ses missions essentielles et dans son savoir-faire : au C.A.T. le soin d'organiser la prise en charge et le soutien des personnes handicapées, au Théâtre du Cristal la tâche d'initier un fonctionnement qui se rapproche le plus possible d'un fonctionnement professionnel ordinaire : montage des productions, distribution des fonctions, réseau de diffusion, mode de relations sociales et personnelles au sein de la compagnie, conceptions du travail des comédiens

La pratique du théâtre demande d'effectuer un certain nombre d'opérations conceptuelles dont quelques-unes sont assez élaborées : différencier la personne, l'acteur et son personnage, apprendre un texte par cœur, en saisir les enjeux et les intentions émotionnelles sous-jacentes, comprendre les ressorts dramatiques d'un texte parfois très complexe comme ceux de Samuel Beckett ou Eugène Iurif. Le niveau intellectuel des comédiens est par ailleurs très diversifié. Certains, si on s'avisait de le mesurer, auraient probablement un Q.I. bien supérieur à la moyenne ; d'autres ont des difficultés intellectuelles parfois lourdes, des inhibitions ou des lacunes culturelles importantes, ne sachant ni lire ni écrire, ou avec beaucoup de difficultés. Les tâches auxquelles nous sommes confrontées sont donc de deux différentes natures: il faut à la fois former des personnes handicapées au théâtre, et créer des spectacles dont le niveau soit comparable à celui des spectacles professionnels actuels.

Notre compagnie s'est donc trouvée confrontée aux questions suivantes : comment considérer les personnes handicapées mentales lorsqu'on fait du théâtre avec elles ? Comment les former au théâtre en tenant compte de leurs difficultés, invalidantes dans la vie quotidienne mais souvent riches sur le plan théâtral ? Comment concilier l'apprentissage d'un art qui suppose le respect de certaines règles tout en restant ouvert à ce qu'il y a d'irréductible dans les talents des personnes handicapées, et notamment les capacités de certains à « subvertir la norme pour mieux la transformer » ?² Comment poursuivre un objectif clairement défini comme esthétique, tout en ménageant des conditions qui favorisent les progrès et l'épanouissement individuels, voire même une incidence thérapeutique ?

Le travail de réflexion présenté ici est confronté à certaines limites. En effet, notre tâche d'artiste et de créateur constitue l'essentiel de notre engagement, et les missions de formation que nous assumons sont intimement liées à ce premier objectif. De même que nous ne cherchons pas à décrire trop précisément les processus thérapeutiques à l'œuvre dans l'exercice du théâtre, nous sommes vigilants à ce que notre approche reste essentiellement créative et intuitive pour éviter qu'une description trop précise des processus d'enseignement en vienne à modifier notre posture vis à vis des comédiens, et par là même, l'essentiel de notre démarche. Ce que nous avançons ici est donc plutôt constitué d'intuitions éparées et ne résulte pas d'un travail d'élaboration théorique référencé. Cette réflexion est basée sur l'observation de notre pratique dans l'atelier-théâtre et dans les ateliers scolaires que nous continuons d'animer, notamment au collège « Moulin à vent » de Pontoise dans une section d'UPI³, et à l'E.R.E.A⁴. Toulouse-Lautrec de Vaucresson, spécialisé dans l'accueil d'élèves handicapés.

² Cette expression est de Claude Chalaguier qui a créé le groupe « Signes » dans la région lyonnaise, composé de danseurs et comédiens dont certains sont handicapés.

³ Unité pédagogique d'intégration.

⁴ Etablissement régional d'enseignement adapté.

1/ Le cadre

Les institutions sont toujours très vigilantes à définir un cadre précis qui régit les relations avec les usagers. Dans le cas des institutions médico-sociales, ce cadre est essentiellement centré sur des objectifs éducatifs : définition d'un cadre spatio-temporel précis ordonné autour d'horaires réguliers, codification des espaces et de leur utilisation en fonction d'un planning défini et repéré, règles de comportement basées sur le respect de l'autre, mais qui incluent aussi des règles formelles de politesse destinées à favoriser l'intégration sociale telles que la non-utilisation de mots grossiers. On assigne à ce cadre une fonction de contenant permettant de constituer des repères stables rassurants et une autre fonction de limites posées aux individus pris en charge pour qu'ils acceptent un minimum de règles communes. Ces règles visent à favoriser une reconnaissance au moins partielle de la réalité et une adaptation à la vie sociale. Enfin, le cadre communément élaboré comporte également un travail et des injonctions visant à favoriser l'autonomie des personnes prises en charge. C'est sur ce dernier aspect que les plus grandes contradictions se manifestent sous la forme d'une « double contrainte » souvent inconsciente : « obéissez moi en devenant indépendant ! ».

Au théâtre, le cadre que nous posons ne se justifie que par les exigences de l'activité elle-même. Nous sommes nous-mêmes investis dans l'activité, et à ce titre solidaires et concernés par le résultat d'un projet qui nous est commun. Il s'agit donc moins de « faire pour » que de « faire avec ». Les rôles et les missions de chacun sont définis par un besoin professionnel précis, et non par un besoin pédagogique, éducatif ou thérapeutique. Les éducateurs, par exemple, sont également responsables de la régie des décors, des accessoires, et des costumes.

L'objectif commun, la création et la diffusion d'œuvres de théâtre, impose des missions et des contraintes que chacun doit accepter. Ainsi le cadre n'est plus créé en fonction de règles prédéfinies, mais il est inventé au fur et à mesure des besoins. Ce cadre s'élabore aussi à partir des nécessités esthétiques propres au théâtre qui est régi par un univers de conventions précises. Ces conventions sont relatives et peuvent changer suivant les périodes, les types d'esthétiques, ou être relativisées par à une subversion toujours possible. Elles structurent néanmoins les pratiques en posant un cadre de références stylistiques et esthétiques.

Voici une liste d'exemples qui permettra, je l'espère, de se faire une idée des différences de fonctionnement que cette position engendre :

- *La différenciation des espaces* : le théâtre repose sur la convention de l'évocation d'un lieu fictif opposé au lieu des spectateurs garants de la réalité extérieure. On joue un personnage sur la scène et on est soi-même dans la salle : différenciation qui permet de se garantir des confusions entre la personne et le personnage, entre l'imaginaire et la réalité. Des comédiens ne peuvent faire part de leurs problèmes personnels, déborder des consignes qui leurs sont données ou montrer leur tristesse sur le plateau alors qu'ils doivent être disponibles en tant qu'acteurs. En dehors du temps de répétition qui leur est consacré, il y a une équipe disponible pour les aider.
- *Cadre lié à l'activité théâtrale* : en l'an 2000, une proposition de tournée en Allemagne de trois semaines nous est faite. A l'époque, la répartition des tâches telle que nous l'avons évoquée plus haut entre le C.A.T. et la compagnie n'avait

pas encore été formalisée. La perspective de cette tournée a engendré de fortes angoisses... pour l'équipe éducative ! Les comédiens handicapés n'allaient-ils pas être déstabilisés ? Ne devait-on pas craindre des pertes de repères, des confusions mentales, des bouffées délirantes, voire des décompensations dans un pays si différent parlant de surcroît une langue étrangère, où tous les repères patiemment élaborés, routines, horaires, habitudes, allaient être chamboulés de fond en comble ? Les mêmes questions ressurgiront lorsque nous envisagerons de participer au festival Off d'Avignon pendant un mois. Or, dans les deux cas, la santé mentale des comédiens fut largement satisfaisante et leur adaptation particulièrement aisée. On peut évoquer comme raisons à cela l'aspect gratifiant des représentations où les comédiens vivaient une expérience de valorisation intense inhabituelle et le mélange de curiosité et d'attrait pour des voyages riches en découvertes. Il me semble également très important de souligner la présence d'un cadre très solide, qui a eu à de nombreuses reprises un impact déterminant. Toute l'activité des tournées est en effet conditionnée par l'objectif d'une performance la meilleure possible pendant les représentations. Dès lors, toutes les décisions, emploi du temps, travail, repos, visites, sont conditionnés par ce but qui donne une cohésion au groupe et fixe à chaque individu une ligne de conduite qui le contient et le rassure tout au long des journées. Ce principe, maintes fois réaffirmé, autorise tous les changements, même de dernière minute : le groupe est-il fatigué le matin au petit déjeuner ? La répétition est supprimée et remplacée par un temps de repos. Le spectacle fait-il apparaître de graves décalages par rapport à la mise en scène prévue ? Tout autre projet que celui de répéter à nouveau est alors écarté. On voit comment un cadre très structurant pour les personnes peut s'affirmer au sein d'une organisation qui, vue de l'extérieur, peut sembler imprécise, fantasque, toujours changeante !

- *La présence* : on mesure combien les horaires sont souvent irréguliers et conditionnés par l'activité (répétitions, animations, formation, tournées des spectacles...). Les absences sont parfois tolérées pendant les temps de formation ou de participation à des animations extérieures. Elles sont en revanche impossibles et sanctionnées lorsqu'elles surviennent pendant les répétitions qui précèdent un spectacle, ou à fortiori, mais le cas ne s'est presque jamais présenté, le jour d'une représentation. Des absences répétées empêchent en effet tout ou partie du groupe de travailler les scènes dans lesquelles le comédien manquant est distribué. Les autres comédiens rappellent d'ailleurs parfois rudement le contrevenant à ses devoirs. Si la situation devient trop problématique, le comédien perd son rôle, car ni lui ni l'ensemble des acteurs ne seront prêts pour le spectacle. Ce fonctionnement est possible grâce au fait que les comédiens sont extrêmement tenus par leur envie de jouer et par le plaisir qu'ils prennent dans les représentations publiques. Leur motivation et leur acceptation des contraintes sont fortement liées à ce désir de jouer et à la peur de perdre leur rôle en cas de manquements à leurs tâches.
- *Gestion des alcoolisations* : certains comédiens ont tendance à boire plus que de raison et s'alcoolisent par périodes. Nous refusant à intervenir sur l'ensemble de la vie de la personne, nous demandons aux comédiens de pouvoir assurer les

représentations et les répétitions dans des conditions normales, sans que les alcoolisations, si elles leurs sont nécessaires, ne gênent le travail artistique. Une alcoolisation modérée avant le spectacle, si elle a une fonction désinhibitrice, ou une alcoolisation après le spectacle, rejoignant la coutume de nombreux comédiens professionnels, n'appelle pas de commentaires de notre part, en l'absence de demandes de l'intéressé. En revanche, si un traitement médical rend cette consommation dangereuse, nous essayons de la limiter dans un esprit de négociation et de compromis.

2/ Le théâtre comme décalage salutaire

L'enseignement du théâtre, comme tout processus de formation, consiste en une découverte de soi et du Monde : en apprenant sur soi, on enrichit sa découverte du monde, et vice-versa. La découverte des connaissances et des savoirs répertoriés permet de saisir comment l'espèce humaine a cherché à comprendre le monde environnant, à le décrire, lui donner du sens et le maîtriser. Cette confrontation permet d'apprendre sur soi, de se découvrir et de s'éprouver dans cette relation que chaque être humain entretient avec soi-même, avec les autres, et avec le monde environnant. Lorsque des personnes sont perturbées, il leur devient tout aussi difficile d'apprendre et de parler d'elles que de parler du monde : parler de soi et de ses émotions revient à montrer sa vulnérabilité et à se mettre en danger, ce qui est insupportable. Parler du monde paraît trop difficile et loin de soi pour les personnes en difficulté, uniquement centrées sur elles-mêmes, incapables de se décentrer sur des enjeux culturels plus vastes. La souffrance réduit le cercle d'intérêt à une simple tentative impuissante d'évitement de la souffrance.

Nous pourrions résumer l'essentiel du processus de formation au théâtre sous la forme d'une boutade : c'est parce qu'on parle de soi que l'on accepte de parler du monde et que l'on commence à apprendre. C'est parce qu'on parle d'autre chose et du monde que l'on peut parler de soi et entrer dans le réseau des significations et des références culturelles. L'efficacité d'une approche théâtrale tient à ce décalage constant des enjeux. Le théâtre est en effet une façon distanciée de travailler sur soi, du fait de la proximité de la personne et du personnage. Le travail théâtral permet de livrer quelque chose de soi sans risque. L'activité n'est pas menaçante puisque l'on ne parle jamais de soi mais toujours d'un autre sujet, le personnage. Le travail s'accomplit donc sous le voile d'une situation fictive qui permet à chacun de s'exprimer d'autant mieux et d'autant plus qu'il peut le faire « à couvert ». Cette convocation de soi-même à travers le personnage provoque une forte mobilisation psychique et permet peu à peu de décentrer son intérêt de soi au monde et d'accéder, par l'intermédiaire de l'art, à des processus de subjectivation, à une dialectique où peut s'élaborer quelque chose de la relation entre l'être et le monde.

En voici deux exemples : l'un de nos comédiens, atteint d'une psychose infantile, parle très peu de ses difficultés. Il a des capacités de verbalisation très limitées quant à l'origine de ses troubles et les conflits qui ont pu les provoquer. Il réagit en revanche de façon très vive et inattendue lorsqu'un comédien travaille un texte d'Eugène Durif qui évoque une problématique de fusion avec la mère et en donne une image particulièrement archaïque et défaillante :

« Ma mère était à peine formée quand elle m'eut.

À l'automne. Soleil d'automne, comme il n'y en eut plus depuis.

Elle dut tirer pour m'arracher de son ventre. Je restais recroquevillé contre elle, un peu dégoûtant de ce sang qui était le nôtre à tous deux.

Elle regardait ailleurs.
Le soleil d'automne, même celui d'automne.
J'écrase une bogue de marron.
Le marron ramassé, je le garde dans ma main, passe le pouce sur la surface lisse.
Ailleurs, son regard s'est détourné.
La peau, elle ne veut pas, elle ne peut pas. Même l'effleurer de sa main.
C'est une chose inanimée inerte morte qui git près d'elle.
Arrachée de son ventre, je n'en ai jamais voulu.
Des pieds, j'écrase les feuilles jaunies pourrissant dans l'eau noire.
Je siffle contre le ciel, je n'ai peur de rien.
Personne ne m'aimera jamais, je serai fort,
Elle ne laissera pas glisser sa main sur ma peau,
Entre sa main et ma peau, il y aura toujours
La limite de nos peaux.
Ailleurs, son regard s'est détourné.
Que nous ne fassions plus qu'un.
Oui, cela aurait été bien
Mais nous étions deux. »

Simon réagit à la lecture de ce texte en disant « C'est vrai, c'est exactement ça, c'est ce que j'ai connu aussi ». Une petite discussion permet de vérifier qu'il a compris les enjeux essentiels du texte. Ainsi, quelque chose peut s'élaborer de la relation mère-enfant parce que les enjeux sont projetés sur une situation réputée fictive. Simon peut se réapproprier une parole et réagir affectivement à ce drame parce qu'il n'y est plus objectivé lui-même et submergé par une relation aliénante qui lui interdit tout processus d'élaboration.

Second exemple : dans une classe d'U.P.I. au collège du Moulin à Vent de Pontoise, Patricia Zehme, metteuse en scène et comédienne au théâtre du Cristal, commence un travail avec un petit groupe d'élèves. Elle leur propose une improvisation où ils doivent interpréter un roi méchant qui donne des ordres à ses sujets. Tous prennent un plaisir certain à jouer les despotes. Puis elle leur demande de jouer un roi gentil. Les difficultés commencent pour certains qui ont du mal à se départir d'un rôle uniquement négatif. On voit comment des problématiques fortes telles que le pouvoir, le contrôle, la dépendance, la justice ou l'injustice, la soumission ou la révolte sont abordées à travers cette improvisation... Le premier temps de l'exercice permet à chacun de mener une expérience réussie où ils sont à même d'effectuer correctement la consigne. Ils sont également plongés dans une situation cathartique où est abordée de front une difficulté essentielle : écraser ou être écrasé, contrôler l'autre pour éviter qu'il ne vous contrôle. Une approche non médiatisée par le jeu pourrait être persécutive et rejetée. Un texte trop distant, de Beckett ou de Shakespeare par exemple, pourrait l'être aussi. La seconde phase de l'exercice renvoie à la capacité d'accepter l'autre, capacité à se sentir capable de relation sans être dans un contrôle absolu.

L'exercice, pris dans son ensemble, fonctionne parce qu'il permet de travailler sur soi de façon détournée. On peut espérer que la suite de cet atelier, qui vient juste de commencer, permettra de passer peu à peu à des intérêts encore plus diversifiés.

Du théâtre comme « roue de secours » ?

Les artistes ont souvent dénoncé des politiques qui faisaient appel à eux comme des sortes de « pompiers du social », destinés à désamorcer des situations de crise dont les véritables enjeux se trouvaient ailleurs. Le rôle de roue de secours serait-il plus reluisant ? Au delà de la boutade initiale, il est important de noter que le théâtre est probablement efficace dans de nombreuses situations de formation, mais à la condition qu'on ne lui demande pas plus qu'il ne peut apporter. La pratique du théâtre dans des institutions permet de constituer un dispositif de médiation qui, pour être efficace, doit garder sa finalité proprement artistique. De ce point de vue, la position d'extra-territorialité de l'art et des artistes intervenants me semble absolument fondamentale, car elle permet aux artistes et aux groupes de se décaler des enjeux institutionnels habituels. La création d'un statut d'enseignant de théâtre dans l'Éducation Nationale comme dans les conventions collectives des institutions sanitaires et médico-sociales auraient probablement des effets désastreux et limiteraient considérablement la portée du décalage actuel. Ceci porte témoignage des bienfaits de l'actuel régime d'intermittence du spectacle ! Ce système garantit en effet un statut indépendant à l'artiste qui peut travailler et être salarié par de multiples employeurs tout en percevant un minimum de revenus compensant les aléas d'une activité irrégulière. C'est – entre autres- ce caractère irrégulier, cette absence de sécurité et de dépendance vis-à-vis d'un employeur unique qui entretient l'inventivité et l'investissement de l'artiste dans ses missions. Le parcours de création proposé par l'artiste sera donc toujours décalé, même s'il rejoint en partie les enjeux des institutions avec lesquels il travaille. Voici pourquoi tant d'ateliers-théâtre apportent beaucoup aux élèves et aux enseignants, permettant aux uns et aux autres de se découvrir différemment par rapport au cadre scolaire habituel.

Plutôt qu'une roue de secours, le théâtre tel que nous cherchons à le pratiquer pourrait alors se définir comme une dérive. Ce mot contient plusieurs significations dont certaines s'appliquent bien à l'artiste en position de formateur ou d'animateur : le terme de dérive contient en effet l'idée de décalage de se laisser à des courants qui vous éloignent de la route initialement prévue. Je vois dans cette image une illustration de la transposition des enjeux rendus possibles par le théâtre. La dérive est également le dispositif qui permet au voilier de tenir un cap et de chercher à définir de nouvelles directions, même lorsqu'on est pris dans la logique perturbatrice des tempêtes et des éléments contraires. Il faudrait ainsi laisser partir les individus et les groupes à la dérive d'une médiation artistique qui opère une translation des enjeux, une relecture des relations de soi et du monde. Il devient ensuite possible de construire les instruments et les dispositifs avec lesquels avancer sur la voie de la création personnelle. Chemin faisant, cette œuvre individuelle est saisie par un processus dialectique qui la confronte au réseau des significations communes et au patrimoine culturel.