

Théâtre et handicap : enjeux pour une rencontre productive

Revue « Vie sociale et traitement »

Olivier Couder

Théâtre du Cristal

V.S.T. ; 4^{ème} trimestre 2005. Revue du champ social et de la santé mentale, éditions CEMEA/ÉRÈS

La définition et le rôle exacts des activités artistiques menées en institution ont encore bien du mal s'élaborer de façon claire. Une confusion préjudiciable continue à s'observer dans les têtes comme dans les pratiques, 25 ans après que les pionniers aient lancé les premières initiatives dans un contexte majoritairement indifférent ou hostile. Il existe pourtant de nombreux précédents historiques au renouveau actuel. On évoquera pêle-mêle l'art-brut et le surréalisme d'André Breton, la place tout à fait prééminente qu'occupe la folie dans le théâtre, de Shakespeare à Gogol ou Pirandello, jusqu'au marquis de Sade dirigeant des spectacles à la maison de Charenton avec l'assentiment du directeur de la maison, l'abbé de Coulmiers. Tâchons tout d'abord d'y voir plus clair sur les véritables enjeux de la présence de l'art dans les institutions sanitaires et médico-sociales. Il me semble que l'on peut identifier, et ceci très précocément deux courants bien distincts.

De la différence entre les notions d'accessibilité à l'art et la culture, et le concept d'art thérapie

L'art-thérapie, qui a pu être désignée également comme « psychothérapie de créativité », ou « thérapie à médiation artistique » se pose clairement du côté du thérapeutique. Même si l'esthétique et la production d'une œuvre entrent dans ses préoccupations, il n'en reste pas moins que « l'art thérapie ne prétend à l'art que par surcroît » et se justifie avant tout par la recherche de « retombées bénéfiques de la production sur son producteur » (Jean Pierre Klein, « L'art-thérapie, collection que sais je ? »)

On trouve, à côté de cette première école qui vise à améliorer l'état d'un patient par un travail sur la forme, un autre courant auquel j'appartiens, et qui vise à donner accès à l'art sans que cette activité comporte un objectif thérapeutique explicitement formulé, ni que des outils d'évaluation rendent ces éventuels effets thérapeutiques observables. On se trouve ici dans une position symétriquement opposée à celle de l'art-thérapie, puisque ces pratiques se fixent un enjeu artistique et ne prétendent à la thérapie que par surcroît. Le but est de confronter les personnes participantes à une démarche créative, passant par un processus d'expérimentation artistique, tendu vers le but de produire quelque chose qui soit une œuvre d'art.

Ce positionnement trouve sa justification dans le fait suivant : l'art est une activité essentielle à l'être humain, apparu très tôt dans l'histoire et même dans la préhistoire, qu'on a pu décrire comme un des fondements de l'humanité et de sa distinction avec le monde animal, au même titre que la religion ou le rire. L'art permet de se penser soi-même différemment et de penser le monde environnant, de chercher du sens aux phénomènes essentiels que nous rencontrons comme la vie, la naissance, l'amour, la haine, la vengeance, la folie, la mort etc. La pratique d'un art, en confrontant chacun à la création d'une œuvre, permet aux personnes impliquées de se définir comme sujets dans l'acte qu'elles posent. Le théâtre a de plus la caractéristique de poser la question du rapport de l'individu au social, il dénonce les injustices, questionne le destin, célèbre et entretient le souvenir des morts.

Rendre l'art accessible aux personnes handicapées, leur permettre la fréquentation des œuvres comme l'exercice d'une pratique, qu'elle soit amateur ou professionnelle relève du simple acte civique indispensable. En agissant de la sorte, nous ne faisons que garantir aux personnes handicapées l'exercice d'un droit à la culture fondamentale, reconnu par divers textes officiels émanant de la communauté européenne ou des Nations Unies. Il est donc indispensable qu'à côté de formes plus ancrées dans un travail de médiation thérapeutique, le simple exercice d'un art reste –ou devienne- possible. Il est également essentiel que ces activités soient menées par des artistes ou des professionnels de la culture compétents. En effet, quel parent soucieux du bon développement de son enfant, confierait celui-ci à un psychomotricien, un psychologue ou un éducateur pour apprendre la musique ou à jouer la comédie ? Il n'y a pas, du point de vue de l'enseignement ou des outils d'animation de groupes, de différences fondamentales entre un public ordinaire et handicapé. On demandera simplement à l'artiste de faire preuve de qualités d'ouverture, d'écoute, et de partager les valeurs humanistes fondamentales du respect de l'autre et de la tolérance, ce qui devrait être le lot commun de tout animateur respectant une déontologie minimum. La prise en charge, le soutien des personnes handicapées est, lui, du ressort des établissements sanitaires et médico-sociaux qui délègueront à une personne référente des activités artistiques le soin de vérifier que l'intervention culturelle ne génère pas d'effets néfastes : discussion individuelle ou de groupe avec les participants pour vérifier le caractère positif de l'activité, interventions discrètes auprès de l'intervenant s'il risque de heurter à son insu le point sensible d'un individu ou d'un groupe, etc. Sans faire preuve d'un interventionisme inutile, le référent institutionnel peut accompagner le groupe, rassurer les participants inquiets du caractère impliquant de tel ou tel exercice du jeu d'acteur, ou à l'approche d'une représentation, calmer les tensions ou conflits qui pourraient survenir. Son rôle est entièrement consacré à l'évolution des individus et à la gestion de la dynamique de groupe et pas du tout au contenu de l'activité.

Cette présence d'un référent est souvent bénéfique et a également l'avantage d'entretenir un lien avec l'institution, mais elle n'est pas non plus indispensable. La plupart des ateliers artistiques qui ont lieu au Théâtre du Cristal, lorsqu'ils sont animés par des intervenants expérimentés, ont lieu sans la présence d'un éducateur.

Le théâtre avec les personnes handicapées mentales et psychiques : l'expérience du Théâtre du Cristal

Le Théâtre du Cristal est une compagnie théâtrale dont la mission est de produire et diffuser des spectacles de théâtre. Nous travaillons avec des comédiens handicapés mentaux depuis 1989. Cette activité, au départ marginale, représente maintenant l'essentiel de notre travail. Nous avons été en effet convaincus de la pertinence artistique de ces approches qui trouveront naturellement leur place dans le théâtre contemporain, comme l'art-brut a su s'imposer en son temps vis à vis des arts plastiques.

Les spectacles sont joués dans le réseau des établissements culturels publics français et les festivals spécialisés, parfois à l'Étranger, en Belgique ou en Allemagne. Nous avons ouvert en mai 2004 un atelier de quinze places de C.A.T. dont la gestion et l'organisation est confié conjointement au C.A.T. La Montagne 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, de s'occuper des aspects administratifs et sociaux ; au Théâtre du Cristal la tâche d'initier un fonctionnement qui se rapproche le plus possible d'un fonctionnement professionnel ordinaire. (Montage des productions, accès à un réseau de diffusion non spécifique, mode de relations sociales et personnelles au sein de la compagnie, conceptions du travail des comédiens). Nous trouvons de substantiels bénéfices à ce partenariat. Nous sommes en effet

déchargés de toutes les tâches administratives lourdes et des procédures complexes à mettre en œuvre pour respecter et mettre en conformité l'établissement avec des directives complexes et toujours plus nombreuses. Nous évitons ainsi la pesanteur d'un mode de fonctionnement qui incite à l'enfermement et au repli sur soi. Notre activité se déroule « hors les murs » à Beaumont-sur-Oise alors que le C.A.T. se trouve à Corneilles en Parisis, distant d'une vingtaine de kilomètres. Les comédiens passent un jour par semaine (hors période de spectacles) au C.A.T. de Corneille pour leur suivi thérapeutique et administratif. L'activité reste de cette façon entièrement tournée vers l'intégration au milieu professionnel du théâtre, évitant le confort « entre nous » institutionnel qui conditionne à l'auto-exclusion et à la marginalisation sociale.

Pour en finir avec quelques clichés

Beaucoup de personnes sont encore persuadées que l'art pourrait nuire aux personnes malades mentales. Pendant longtemps, certains personnels soignants ont déchiré les œuvres produites par des patients, supprimé à ceux qui en manifestaient le désir l'accès à du papier et à des crayons. Van Gogh écrivait à son frère Théo : « Je me sens imbécile de devoir demander l'autorisation de peindre à un médecin ». Encore aujourd'hui, certains professionnels pensent que l'activité théâtrale fait délirer des personnalités psychotiques fragiles. Aux yeux de ces soignants, la folie apparaît comme une invasion de la personnalité par l'imaginaire contre laquelle il faudrait lutter en supprimant toute sollicitation supplémentaire de l'imagination, ou qui jugent de la gravité des désordres intérieurs d'une personne à la plus ou moins grande intensité dans l'extériorisation de ceux-ci. De façon inverse et parfois concomitante, on a également développé l'idée que l'art pouvait soigner et qu'il représentait une sorte d'auto-guérison pour quelques grands créateurs célèbres réputés pour leurs désordres mentaux. Aujourd'hui, nous pouvons tordre le cou à ces clichés : l'art ne rend pas fou, il ne fait pas basculer dans le délire, il ne guérit pas non plus par définition ou par automatisme, il aide simplement à vivre ceux qui souffrent de profondes blessures de l'âme.

Second stéréotype : on a longtemps pensé, certains pensent encore que le handicap ou la maladie empêchent ou limitent considérablement le talent des personnes handicapées, condamnant l'intérêt esthétique de leurs productions à un statut de seconde zone. Il est fréquent, à la sortie de certains spectacles à l'intérêt artistique discutable, d'entendre ce genre de commentaires : « c'est formidable pour eux de pouvoir faire cela, ce n'est déjà pas si mal ». L'art brut, aujourd'hui particulièrement reconnu, qui possède ses musées, ses galeries, son marché, est un contre-exemple absolu de cette attitude où le misérabilisme le dispute au mépris ; notre expérience permet également d'affirmer de façon indiscutable le talent de certaines personnes handicapées pour le théâtre, talent qui se compare aisément à celui de bons -voire très bons- comédiens professionnels. De façon diamétralement opposée, on entend aussi citer la folie comme facteur explicatif, ou même constitutif du génie : on est génial parce qu'on est fou, on est fou parce qu'on est génial. Un brin d'excentricité est parfois du meilleur effet dans les salons mondains pour qui veut se poser en artiste décalé, « un peu fou mais génial ».

Il faut revenir là aussi à des évidences moins fascinantes mais plus sensées : Les fous ne sont ni géniaux ni inaptes à l'art par nature, ni sous-doué, ni surhomme. Le théâtre est une activité dont les enjeux sont parfaitement perceptibles à bon nombre de personnes handicapées. De la même façon que dans la population générale, certains n'ont pas d'intérêt ni de talent particulier pour le théâtre ; d'autres ont un intérêt soutenu et manifestent des capacités réelles, quelques rares personnes ont un talent exceptionnel. Dans tous les cas, le handicap ne limite pas la pertinence artistique de ces comédiens. Il impose des contraintes et des difficultés, il se

nourrit aussi d'une certaine vision du monde qui concoure à donner des traits stylistiques et esthétiques plus ou moins repérables aux productions réalisées.

Enjeux esthétiques

Il y a eu de nombreux débats qui visaient à caractériser l'art des personnes handicapées : leurs créations comportent-elles des caractères stylistiques suffisamment marqués pour constituer un ensemble repérable, ou bien s'intègre-t-elle à l'ensemble du théâtre contemporain sans qu'il soit possible ni souhaitable d'instituer des catégorisations supplémentaires ? Il me semble nécessaire de distinguer deux cas.

1) Certains spectacles font apparaître un type de jeu propre aux personnes handicapées, notamment lorsque leur handicap se voit physiquement et engendre de ce fait une réaction particulière du public. Les qualités de jeu les plus fréquentes sont les suivantes : absorption dans l'émotion intérieure, forte authenticité, urgence de l'émotion et intensité de l'expression qui contrastent avec le dilettantisme de certains comédiens professionnels ordinaires, capacités à ménager des ruptures dans le jeu aussi brusques que radicales, fréquence des processus de jeu qui visent à la discontinuité et à des collages parfois surréalistes. Le type de théâtre dessiné par ces comédiens est en affinité avec le théâtre baroque et repose sur une esthétique du fragment. Il faut noter que le handicap joue ici un rôle ambigu. D'une part, il impose des limites (pas toujours), ou des difficultés supplémentaires au jeu : lenteur des apprentissages, difficultés de la mémorisation et de l'acquisition de repères de jeu stables, articulation parfois imprécise. D'autre part, toutes les qualités citées plus haut procèdent souvent également du handicap : présence menacée, fragilité, rapport à soi et au monde atypique, chargée d'une poésie singulière, distorsion des notions d'espace, de temps, de réalité communément admise permettent de revisiter l'essentiel de la convention théâtrale de façon très spécifique.

2) Certains comédiens ne portent pas de stigmatisme physique de leur maladie ou de leur handicap. Il est fréquent que le public s'interroge à leur sujet, voire-même soit convaincu, qu'il s'agit de comédiens normaux. Souvent, ces comédiens, même s'ils peuvent avoir des perceptions très distordues de la réalité, n'en donnent pas moins l'impression de pouvoir saisir et utiliser de façon fluide les codes les plus courants de la communication et du théâtre. Dans ce cas, il ne semble pas qu'il y ait de différences esthétiques notables dues aux comédiens eux-mêmes, en dehors du fait que les qualités de présence et d'authenticité sont particulièrement développées, mais sans induire de différence radicale. L'esthétique dominante sera plutôt liée aux choix du metteur en scène ou à la dramaturgie générale retenue pour tel spectacle particulier.

Enjeux thérapeutiques

Nous avons posé que les objectifs de notre pratique étaient uniquement centrés sur des enjeux artistiques. Néanmoins, nous observons, et le psychologue et le psychiatre du C.A.T. La Montagne avec nous, des progrès des personnes handicapées prises en charge qui, dans certains cas, sont particulièrement marquants. Il semble donc bien que le théâtre tel que nous le pratiquons ait un effet bénéfique, quand bien même celui-ci ne soit pas inscrit dans un dispositif thérapeutique voulu et conçu à l'avance. Il est facile de repérer les effets positifs et de les décrire. Il est en revanche beaucoup plus difficile de déterminer ce qui produit ces résultats puisque l'activité n'a pas été définie et pensée pour d'autres objectifs que ceux qui découlent d'une nécessité artistique. Nous nous sommes en effet refusés, et les thérapeutes également à intervenir trop directement par le biais d'entretiens thérapeutiques ou de groupes de parole sur ce qui est produit et ressenti au cours de l'activité théâtre. La dérive pourrait

rapidement nous mener à une interprétation de l'expression en termes psychologiques. On assisterait alors à une stérilisation du processus créatif en l'inscrivant dans une codification psychologique ou psychanalytique qui lui ferait perdre son objectif et sa cohérence initiale.

Commençons par décrire les effets les plus fréquemment observés : on remarque une plus grande congruence, un meilleur investissement du corps, une expression plus libre et mieux revendiquée des émotions. Il semble plus facile de s'autoriser à « faire en vrai » parce qu'on « fait semblant : de la personne au personnage, les comédiens acquièrent une meilleure capacité d'expression d'eux mêmes. Chemin faisant, ils acquièrent une capacité à exprimer plus librement leurs émotions. L'entraînement à la formation d'acteur permet de mesurer à travers le jeu que l'on peut montrer son émotion sans que cela soit destructeur pour soi ou son environnement. Le jeu, l'humour né de la confrontation entre soi et le personnage dégage des marges de liberté, de choix et d'appropriation des processus psychiques. Le jeu et l'entraînement de l'acteur sont alors en affinité toute particulière et en continuité avec le jeu de l'enfant et la création d'une sphère potentielle d'expérience tels qu'ils sont décrits par Winnicott. Les comédiens sont alors dans l'univers du jeu, de l'essai sans risques, de la sphère intersubjective d'appartenance.

La seconde piste de réflexion trouve sa source dans le choix des textes que nous jouons. Au départ, le critère était essentiellement subjectif, lié à mes goûts artistiques, et à des critères qui visaient à établir une cohérence entre les personnes handicapées comédiennes et les personnages qu'ils représentaient. Notre répertoire concerne pour l'instant exclusivement des textes contemporains qui ont un rapport avec la folie, et où les processus mortifères et les blessures dues à des traumatismes psychiques sont souvent décrits : Le Clézio, Calaferte, Beckett, Pinget, Durif, ces auteurs sont traversés par des questions existentielles fondamentales. Ce choix permet aux comédiens de retravailler des processus psychiques qui leur sont familiers, et de faire en sorte que ces fonctionnements ne soient plus subis de façon envahissante et destructrices, mais retravaillés et mis à distance par l'interprétation dramatique. Ainsi, ces forces de mort s'inscrivent dans une dynamique de vie, de construction de soi même et de mise en relation avec autrui grâce à la construction d'une œuvre. On rejoint là le travail de résilience décrit par Boris Cyrulnick dans son livre « Un merveilleux malheur » : *« Quand la douleur est trop forte, on est soumis à sa perception. On souffre. Mais dès qu'on parvient à prendre un peu de recul, dès qu'on peut en faire une représentation théâtrale, le malheur devient supportable, ou plutôt la mémoire du malheur est métamorphosée en rire ou en œuvre d'art.(...) Cette mise à l'écart des exigences de la réalité permet de contrôler la représentation de son malheur, l'identité narrative du blessé de l'âme : « Je ne suis plus celui qui a été torturé... Je suis celui qui est capable de transformer la mémoire de sa souffrance en une œuvre d'art acceptable ».*

Ce processus de résilience décrit par Cyrulnick joue sûrement un rôle important dans notre pratique. Nous sommes d'autant plus fondés à le penser que nous observons dans nos spectacles sans en avoir à l'époque connaissance, la règle énoncée par Cyrulnick, à savoir que « le prix de la résilience, c'est l'oxymoron ». « Oxymoron : Figure qui consiste à allier deux mots de sens contradictoires pour leur donner plus de force expressive, ex. : une douce violence » (Petit Robert). « Chaque terme souligne l'autre et les éclaire » (un merveilleux malheur », Cyrulnick). Dans nos spectacles, il est beaucoup question de malheur, de violences multiples, de manque d'amour. Mais on rit souvent. La façon de parler des souffrances de la vie renvoie souvent par une pirouette à l'humour, à ce que j'ai pu appeler par une sorte d'oxymoron « les gaités du désastre » (à propos du spectacle « Un Riche, Trois Pauvres » de Calaferte).

L'affinité, en même temps que l'écart entre les thèmes des pièces choisies, et les problématiques des comédiens oblige chacun à se confronter de façon détournée aux racines de ses troubles, provoque une forte mobilisation psychique des acteurs qui se définissent peu à peu par leur rapport au théâtre plus que par leur rapport à la maladie. Cette transposition de la vie en tant que malade à la vie d'artiste, à la vie en tant que comédien change radicalement la perception que les personnes handicapées ont d'elles-mêmes, et en même temps, la vision que s'en fait le grand public, qui passe d'un a priori négatif ou compassionnel à un intérêt, une curiosité et une admiration grandissants. Boris Cyrulnick explique ce phénomène de rejet de la réalité de la souffrance et de valorisation de son récit, une fois qu'il acquiert le statut d'œuvre d'art dans le passage suivant : « *Le journal d'Anne Franck a été bien accueilli après la guerre, alors que les témoignages directs n'ont pas été entendus. Ils étaient insupportables car ils ne faisaient ni rire ni pleurer. De l'horreur seulement, ou de l'impensable. La culture dénie quand elle ne peut pas sublimer : « Alors que si je parviens à changer votre regard sur moi, je changerai le sentiment que j'éprouve de moi »*. La revalorisation de l'estime de soi, la restauration de l'image de soi positive sont les dénominateurs communs à tous les comédiens qui travaillent avec nous pendant un certain temps. La cause de cette revalorisation est double : elle vient à la fois de l'expérience de plaire et d'être admiré d'un public « normal » qu'on avait plutôt pris l'habitude de décevoir, pour lequel on était devenu objet de mépris ou d'indifférence. Le social, en renvoyant une image différente, mieux valorisée, permet aux personnes handicapées de se penser différemment. Elle vient aussi de cette inversion du regard porté par la personne sur son expérience, en constatant que c'est cette expérience, avec son lot de souffrances et de malheur qui est le moteur à partir duquel elle peut construire une activité artistique et une identité personnelle valorisée et valorisante.

Notre activité se nourrit donc de cet équilibre fragile qui nous amène à nous engager sans concessions sur le chemin de la création artistique. Cet engagement est essentiel car toute dérive vers d'autres objectifs, thérapeutiques ou éducatifs, nous ferait aussitôt perdre la cohérence d'une démarche placée sous le signe de la sublimation artistique. Il nous est également nécessaire de ménager des conditions de travail favorables pour les personnes fragiles qui nous sont confiées. C'est en acceptant de rester au plus proche de ces exigences pratiques surgies du quotidien que nous inventons des solutions créatives qui préservent le sens de notre travail tout en aménageant un cadre suffisamment soutenant et positif pour les comédiens handicapés avec lesquels nous travaillons au quotidien.