

Le handicap, nouveau territoire d'étrangeté spectaculaire ?

Pascale Caemerbeke

Number 151 (2), 2014

Corps atypiques

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71828ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Caemerbeke, P. (2014). Le handicap, nouveau territoire d'étrangeté spectaculaire ? *Jeu*, (151), 14–19.

Le handi

NOUVEAU TERRITOIRE D'ÉTRANGÉTÉ SPECTACULAIRE ?

Pascale Caemerbeke

Est-ce la même expérience quand, dans *Inferno* de Romeo Castellucci, nous sommes fascinés par la façon de bouger d'un acteur et comprenons au salut qu'il a des difficultés pour se déplacer et quand nous sommes « prévenus » que des acteurs sont des « personnes en situation de handicap » ?



Morris, Christine Milly, the Two-Headed Nightingale, Paris, 1873. © Zoos humains. *L'Invention du Sauvage*, Paris/Arles, Musée du Quai Branly/Actes Sud, 2011, p. 81.

SURVIVANCES

C'est en assistant au séminaire de Jean-Jacques Courtine sur l'histoire du corps anormal, qui retraçait l'engouement, puis peu à peu le désintérêt, pour les exhibitions de ceux que l'on appelait alors des phénomènes, que j'ai repensé à des spectacles dont les acteurs n'étaient pas conformes aux acteurs idéals des scènes des années 80. Je me suis alors demandé si ce changement pouvait se lire en continuité avec cette histoire et de quoi il était le symptôme. Car l'histoire de l'exhibition de ceux qu'on appelait aussi des monstres nous apprend que l'homme d'alors – pas si lointain puisque ces distractions familiales largement appréciées durant le XIX^e siècle se tarissent à partir de la guerre de 1914-1918, jusqu'à disparaître aux alentours de la guerre 1939-1945 – n'est plus tout à fait celui d'aujourd'hui. Celui qui jouissait du spectacle de la difformité serait jugé monstrueux aujourd'hui, où la compassion est gage d'humanité. Cependant, le fait que des acteurs (désignés par rapport à un handicap ou remarqués pour leur corps

atypique) se retrouvent sur scène après en avoir été évincés prouve aussi que des restes du spectateur d'hier survivent dans celui d'aujourd'hui. Qu'est-ce qui reste et comment ? « Ce qui survit dans une culture est *le plus refoulé*, le plus obscur, le plus lointain et le plus tenace, de cette culture. *Le plus mort* en un sens, parce que le plus enterré et le plus fantomal ; *le plus vivant* tout aussi bien, parce que le plus mouvant, le plus proche, le plus pulsionnel. » (Didi-Huberman, 2002, p. 154)

Pour réfléchir à ce *refoulé* de l'histoire du théâtre, je me référerai à des spectacles de quatre troupes de théâtre professionnelles¹ constituées d'acteurs désignés comme « personnes en situation de handicap mental ».

1. La compagnie de l'Oiseau-Mouche de Roubaix en France, qui a créé une quarantaine de spectacles depuis 1981 ; la troupe australienne Back to Back installée près de Melbourne depuis 1987, qui a créé notamment *Food Court* (2008) et *Ganesh Versus the Third Reich* (2011) ; la troupe flamande Theater Stap, fondée en 1991 en Belgique (*Ook*, 2002) ; la troupe suisse Theater Hora, établie à Zurich (*Disabled Theater*, 2012).



Disabled Theater de Jérôme Bel
(Theater Hora, 2012). Sur la
photo : Julia. © Michael Bause

DÉPLACEMENTS

Aux termes d'« anormal » et de « monstre » succèdent l'expression « hors norme » et le champ lexical de la différence, incluant le handicap. Pourtant, ces glissements continuent d'instituer un partage entre ce qui semble, de façon subjective et objectivée culturellement, désirable ou pas.

L'expression « hors norme » se retrouve dans de nombreux articles concernant les spectacles de l'Oiseau-Mouche, par exemple. Elle résonne, consciemment ou pas, avec le champ

de l'art brut et induit des représentations liées à l'authenticité. Dans le programme de 2012 de *Disabled Theater*, on retrouve ces termes pour présenter la troupe Hora qui « soutient le développement artistique et créatif des personnes en situation de handicap mental, et leur permet de montrer leur talent hors norme à un large public. [...] La perception brute de ce qui les entoure révèle des mondes inconnus que le spectateur comprend intuitivement. » Croire que les acteurs de la troupe Hora perçoivent la réalité de façon « brute », c'est penser qu'ils échappent à la

culture, perpétuer la croyance en un état de nature. Or, le « hors norme », ne serait-ce pas justement ce que l'on ne peut nommer ? Car ces acteurs, qui ne correspondent pas aux normes en vigueur, ont des corps bien ordinaires. Le terme « hors norme » révélerait un aveu d'impuissance, une impossibilité à considérer œuvres ou personnes à l'aune des critères d'appréciation, et désignerait en réalité l'indésirable. Indésirable qui, dans le même temps et parce qu'il s'affirme comme tel, exerce un attrait puisqu'il montre ce qui ne serait pas « digne » d'être montré.





Sortir du corps, mis en scène par Cédric Orain
(Compagnie de l'Oiseau-Mouche, 2011).
© f.iovino

Nathalie Heinich écrit : « Tout se passe finalement comme si l'aide institutionnelle à l'art contemporain instaurait une sorte de "paradoxe permissif", permettant aux artistes d'être hors normes en normalisant cette transgression des normes. » (Heinich, 1997, p. 214) Cependant, être hors norme est un fantasme, car nous sommes pensés par les normes mêmes et si nous pouvons les penser, nous ne pouvons en sortir ; c'est un abus de langage qui exprime notre désir d'échapper au monde. Le marginal, l'exclu, le porteur de stigmates font bien partie de la société. Croire que l'acteur désigné comme « personne en situation de handicap mental » puisse être « en dehors », à tel point « différent » (terme que l'on retrouve dans de nombreux articles) – d'ailleurs, qui sont ceux qui ne sont pas « différents » ? –, n'est-ce pas en faire un nouvel Autre ? Or, « l'idée d'altérité absolue fait en tout cas problème sur le plan théorique. Elle a aussi des conséquences éthiques inacceptables. Apparemment gage de respect de la différence, elle en est l'exact contraire. » (Ponnier, 2010, p. 26) Dans le programme de *Disabled Theater*, Chiara Vecchiarelli écrit : « Pour une société qui se définit comme essentiellement normale, l'infirmité est une source de détresse : elle constitue la limite à laquelle se heurte sa normalité. Sa déclinaison intellectuelle – le handicap mental, par exemple – est en général considérée comme l'altérité absolue de la condition du public intellectuel et cultivé du théâtre expérimental. » Une frontière est ainsi tracée entre public de théâtre, renvoyé à une prétendue normalité, et acteurs, renvoyés à une « altérité absolue ». Bruno Tackels défend les spectacles de Pippo Delbono tout en opposant lui aussi « corps virtuoses » et « êtres hors les normes » : « Certains vivent mal ce mélange détonnant de corps virtuoses de danseurs accomplis et d'êtres hors les normes [...] que Pippo Delbono a fait entrer dans sa nef de fous, où ils apparaissent incroyablement métamorphosés. Sauvés, diront certains, exploités, selon d'autres. » (Tackels, 2009, p. 18)

« Tu veux ma photo ? »

Avec la question de l'exploitation des acteurs apparaît celle des dispositifs de mise en scène et du terme « exhibition » (opposé au jeu de l'acteur), utilisé pour décrire les spectacles d'autrefois auxquels nous nous référons. Or, ceux qui se produisaient dans des baraques de la Foire du trône ou sur les scènes des théâtres² pour des spécificités physiques jouaient aussi un rôle, et toute scène, même rudimentaire, est un espace fictionné qui produit une mise à distance : c'est pourquoi celui qui s'exhibe dans la rue sera passible d'une amende, au contraire de celui qui le fera sur scène. D'ailleurs, c'est justement au moment où l'espace public se « civilise » que fleurissent les spectacles qui mettent en scène l'étrange. Et cela ouvre une piste pour penser notre présent.

Chaque fois que le mot « exhibition » est utilisé, il agit en écho à cette période pour dénoncer le voyeurisme et critiquer le « voir ». C'est d'ailleurs le terme employé par les critiques négatives de *Disabled Theater*. Voulant déjouer cette forme de critique, Jérôme Bel demande aux acteurs de dire ce qu'ils pensent du spectacle, et l'un d'eux lance : « Ma mère a dit que c'est une sorte de *freak show*. » Cette réplique libère les inhibitions de certains critiques, qui prennent plaisir à la réutiliser. Comme si, avec la justification de « donner à cette communauté une visibilité plus grande » – mais les personnes ayant un statut de « handicapé mental » forment-elles une communauté ? –, Jérôme Bel autorisait ce retour du refoulé. Bruno Tackels (à propos de Pippo Delbono) tente de justifier ce retour de ce qu'il juge amoral en renversant l'opposition entre exhibition (du « monstre ») et jeu (de l'acteur) pour tenter de la dissoudre : « En accueillant des acteurs qui fracassent tous les codes théâtraux dominants, Pippo Delbono renoue avec la très ancienne tradition des arts forains, et toute la tradition des corps "monstrueux", exhibés sur un tréteau, en

dehors de toute moralité. Mais il renverse immédiatement cette logique ancestrale : si le monstre peut devenir acteur, c'est pour que l'acteur revienne comme un monstre, celui qui montre l'essentiel, que nous ne voulons pas voir, en général. Une telle position est à la fois esthétique, éthique et politique. » (Tackels, 2009, p. 86-87) Cependant, le fait de renverser l'opposition ne dissout pas les catégories, et le dispositif met en scène un « voir » teinté de culpabilité, au lieu de l'éclairer par la réflexion.

Que ressentent ceux qui viennent voir les spectacles de troupes dont les acteurs sont présentés comme des « personnes en situation de handicap mental » ? Nous avons déjà observé une tension entre désir de voir des êtres désignés comme différents et culpabilité d'une « curiosité malsaine ». Cependant, la curiosité est bien, me semble-t-il, le moteur du désir et, en ce sens, le choix de présenter les acteurs comme « hors norme », de souligner, voire de construire leur étrangeté, est une manière d'attirer les spectateurs et devient un argument vendeur (on retrouve cette attraction avec l'expression « monstre sacré »). Cette curiosité – fortement refoulée dans l'espace social et dévalorisée dans l'éducation –, pour être acceptable (et non plus « malsaine »), se colore de façon éthique et politique (comme on le lit dans la citation de Bruno Tackels). Le spectateur est appelé, par son regard, à donner une existence à ceux qui sont désignés comme « en dehors », « invisibles ». Par ce renversement, le désir de voir se fait don, et cette offrande provoque souvent des larmes, comme j'ai pu m'en rendre compte lors des nombreux témoignages que j'ai recueillis.

Cette possibilité offerte au spectateur d'extérioriser des émotions (tristesse, agressivité, incapacité, etc.) est aussi liée au fait que les acteurs, parce que marginalisés socialement, ont un rapport plus lâche avec les normes comportementales et temporelles : dans *Ook*, certains acteurs n'hésitent pas à se racler la gorge dans le micro et interpellent le public : « Tu veux ma photo ? » ; dans *Food Court*, les actrices, assez fortes et moulées dans des tenues provocantes, ne doutent pas de leur

féminité ; dans *Sortir du corps*, un acteur de l'Oiseau-Mouche articule difficilement une réplique, et, après avoir été repris plusieurs fois par un autre, s'énervé : « J'arrive pas ! J'arrive pas ! » ; dans *Dans ma maison*, un des acteurs (très lent) fait la course avec un autre (nerveux et rapide) et gagne en faisant un tour de moins, etc. La « clarté des émotions » dont parle Sidi Larbi Cherkaoui à propos des acteurs de la troupe Stap permet au spectateur de lire et d'exprimer des sentiments refoulés – ce refoulement faisant partie des normes comportementales – sous l'injonction de performance et d'optimisme à laquelle nous sommes tous soumis. Et c'est bien parce que les normes comportementales sont fortes, en ces temps de crise où le chômage intensifie la compétition, que ressurgissent ces spectacles qui – grâce aux acteurs : « images inversées » de ce qu'il convient d'être – mettent à distance l'angoisse de n'être pas à la hauteur ou de se sentir indésirables.

SYMPTÔME

Les acteurs, désignés comme « personnes en situation de handicap mental » auraient ainsi une fonction bien précise liée aux normes comportementales, et leur présence sur les plateaux de théâtre serait à lire comme le symptôme d'une difficulté à exprimer ces normes pour en jouer véritablement.

Les discours bien-pensants sur la « différence » et l'acceptation de « l'autre » ne seraient qu'une forme déguisée d'affirmer un Autre, de le construire afin qu'il cristallise nos angoisses. Symptôme à mettre en relation avec le retour des extrémismes qui fabriquent un étranger, afin d'extérioriser l'étrangeté interne³. ●

2. Au XVIII^e siècle, dans des théâtres comme l'Ambigu ou le Théâtre des Variétés, des pièces comiques, dans lesquelles des nains ou des géants tiennent le premier rôle, remportent un énorme succès. Il existait à Paris, dans les années 1770, un Café des aveugles où des aveugles affublés de bonnets de papier faisaient de la musique et chantaient pour amuser le public.

3. « L'incapacité d'un individu à reconnaître psychiquement l'autre en soi-même se manifestera le plus souvent par le désir ardent de se détacher de cet "autre" pour le projeter dans une figure extérieure ; en le posant hors de soi, il éprouve la sécurité liée au maintien des frontières de sa propre identité sans être menacé de dissolution dans l'altérité. L'autre est l'inconnu, l'étranger, celui qui est différent, autre que nous. [...] Plus l'environnement devient fluide, imprédictible et irrationnel, et plus nous nous retirons derrière les murs de nos certitudes et voulons retrouver les marques de ce qui nous est familier. » Seyla Banhabib, « Renverser la dialectique de la raison : le réenchantement du monde », dans Emmanuel Renault et Yves Sintomer, *Où en est la théorie critique ?*, Paris, Éditions de la Découverte, 2013, p. 89-91.



Comédienne, auteure de théâtre et plasticienne, **Pascale Caemerbeke** entreprend une licence de birman à l'Inalco à Paris en 2002, puis un master en didactique des langues et des cultures, où elle assiste aux séminaires de Jean-Jacques Courtine. Elle s'inscrit avec lui au doctorat d'anthropologie que Marie-Madeleine Mervant-Roux, spécialiste en études théâtrales, codirige. En février 2013, elle soutient sa thèse, « La chair du théâtre. Les normes corporelles de l'acteur de théâtre et de théâtre-dansé, 1970-2012 », à Paris III-Sorbonne nouvelle.

RÉFÉRENCES

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

HEINICH, Nathalie, *L'Art contemporain exposé aux rejets*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1997.

PONNIER, Jacques, *L'Autre en question. Approche philosophique et psychanalytique de la Différence*, Paris, Éditions Anthropos Economica, 2010.

TACKELS, Bruno, *Pippo Delbono. Écrivains de plateau*, V, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2009.

Ook de Sidi Larbi Cherkaoui et Nienke Reehorst (Theater Stap, 2002). © Kurt Van der Elst