



**La force subversive de la folie contre le stigmatisme de
la maladie mentale dans les danses-théâtres**

d'À Propos d'Artaud (et autres interviews télévisées!)
(2021-2022)
de La Troupe du Possible

&

VSPRS
(2006)
d'Alain Platel et les Ballets C de la B.

Mémoire écrit par Agathe STOPIN

Master en études culturelles à l'Université Paul Valéry (Montpellier)
(2021-2022)

Directrice de Recherche : Mathilde Arrivé

REMERCIEMENTS :

Un immense merci à :

Farid Ousamgane,
pour la confiance, le temps et la disponibilité qu'il m'a accordé tout au long de mon expérience au sein de La Troupe, qui a rendu ce travail possible.

L'ensemble de La Troupe du Possible,
pour la fantastique expérience humaine et artistique partagée.
À ceux et celles qui m'ont fait confiance en acceptant de se livrer à moi au cours de discussions diverses et variées, et des entretiens.

Laura Mas Sauri
qui a été là pour répondre à mes questions lors de mes missions de stage.

Nele Dhaese,
chargée de communication pour la compagnie les Ballets Contemporains de la Belgique,
qui a répondu à mes mails et m'a permis de visionner les pièces et documentaires réalisés sur le collectif.

Thibault,
qui a été là pour me relire, m'écouter, me conseiller, m'encourager et me soutenir.

Marie-Lise David,
pour ses relectures et corrections minutieuses, qui a partagé mon urgence de rédaction.

Ma maman et ma grand-mère,
pour leur soutien et leurs petits-soins pendant la période de rédaction.

Mes frères Louis, Eugène et Théophile,
pour leurs mots de soutien et d'encouragements.

Mon amie Sarah,
qui s'est chargée de l'impression et de l'envoi de ce travail.

Mes ami.e.s,
qui m'ont proposé leur aide, se sont intéressés à mon sujet et ont échangé avec moi.

Et bien sûr Mathilde Arrivé, ma directrice de mémoire
qui a été d'une présence, d'une pertinence et d'une réactivité incroyable tout au long de ma recherche et de ma rédaction.

• TABLE DES MATIÈRES :

| | |
|---|----|
| I. INTRODUCTION | 1 |
| II. PREMIÈRE PARTIE : Une analyse de La TDP et des BCDB aux carrefours de divers enjeux politiques, disciplines scientifiques et artistiques | |
| I. Art et politique | 6 |
| 1. Qu'est-ce que la politique ? | |
| 2. Art et politique | |
| II. Enjeux politiques de la danse-théâtre | 14 |
| 1. Les limites de l'autonomisation de la danse | |
| 2. Le théâtre entre institutionnalisation et force de transformation | |
| 3. La danse-théâtre ou la dé-catégorisation des arts | |
| III. Folie et/ou maladie mentale | 25 |
| 1. De la folie à la maladie mentale : histoire de la psychiatrie | |
| 2. Maladie mentale ou folie sociale | |
| 3. La connotation positive de la Folie et sa force subversive | |
| IV. TDP et BCDB : Deux compagnies situées au carrefour entre danse-théâtre et folie/maladie mentale | 31 |
| 1. Les Ballets Contemporains de la Belgique et <i>VSPRS</i> (2006) | |
| 2. La Troupe du Possible et <i>À Propos d'Artaud (et autres interviews télévisées !)</i> (2021) | |
| 3. Approche méthodologique | |
| III. DEUXIÈME PARTIE : La folie au profit d'un art subversif | |
| I. La TDP et Les BCDB : Non-académisme et non technique : des démarches contre-culturelles | 38 |
| 1. Deux approches contre-culturelles | |
| 2. Le contexte chorégraphique belge propice au non-conventionnel ? | |
| 3. Nouvel académisme et élitisme : les exceptions de La TDP et de Platel | |
| II. <i>VSPRS</i> ou la mise en scène de corps insubordonnés | 47 |
| 1. L'impossible définition de l'hystérie ou la résistance face au pouvoir médical | |
| 2. Esthétisation et spectacularisation de l'hystérie dans <i>VSPRS</i> : exotisation de l' <i>Autre</i> ou délivrance de la folie capturée par la maladie mentale ? | |
| 3. Le corps-dansant <i>hystéricisé</i> comme source de subversion | |
| III. <i>APA</i> : jeux avec le (non)sens et la (sur)réalité | 64 |
| 1. « Guerilla sémiotique » contre la construction de la réalité/normalité | |
| 2. La folie ou la « subversion du sens commun » pour faire tomber le « masque de la nature » | |
| 3. Le « 3e sens » ou le contre-pouvoir absolu de la folie | |

IV. Valeurs dionysiaques : retour de la folie déchaînée ou enfermement sur la scène ? 77

1. Que reste-t-il de la folie sur scène ?
2. Réapparition des valeurs dionysiaques : la folie cantonnée à la scène ?

IV. TROISIÈME PARTIE : Les danses-théâtres de La TDP et des BCDB contre les conceptions dominantes de la maladie mentale

I. Institutionnalisation et médiatisation de La TDP et des BCDB : synonyme de non-subversion ? 85

1. Des statuts institutionnels et médiatiques bien établis
2. Récupération et institutionnalisation : synonymes de non-subversion ?

II. L'antipsychiatrie dans les œuvres de La TDP et de Platel : reflet d'une récupération intéressée du néolibéralisme et/ou d'une injonction au réalisme dans les arts ? 92

1. Deux pièces porteuses de postulats antipsychiatriques
2. Les valeurs antipsychiatriques reprises par le néolibéralisme
3. Contestation de la normativité psychique dans démarches TDP et Platel : reflet d'une injonction au « théâtre politique » ?

III. Inclure et visibiliser l' « anormalité » psychique sur scène : « où sont les "fous" » ? 107

1. Une inflation de l'inclusion dans les arts
2. La mise en visibilité d'individus stigmatisés : les nouveaux *Freakshows* ?
3. Mettre en scène « des gens » dans APA

IV. Communauté non-normative d'individus singuliers 119

1. Les individus au cœur du travail : « pas de cv artistique, ni de cv psychiatrique »
2. Les bienfaits de La Troupe sur les gens : un microcosme, un « espace autre »
3. La TDP : lieu de transformation d'étiquettes stigmatisantes et sortie de l'isolement

V. CONCLUSION 134

VI. BIBLIOGRAPHIE 138

VII. ANNEXES 149

INTRODUCTION

Si « la folie est ce qui résiste »¹ à l'ordre dominant, et que l'on considère la dimension hautement politique de l'art en tant que force transformatrice des valeurs et représentations du monde, alors art et folie réunis devraient constituer un haut potentiel subversif.

Les deux pratiques de danse-théâtre de La Troupe du Possible et du chorégraphe et metteur en scène Alain Platel rattaché aux Ballets Contemporains de la Belgique, se situent au carrefour entre art et maladie mentale et/ou folie. Nous distinguerons la folie, considérée dans sa valeur positive et subversive, de la maladie mentale qui fait référence à la psychiatrie, à la souffrance, à l'exclusion et à la stigmatisation des personnes atteintes de troubles psychiques. La pièce *À Propos d'Artaud (et autres interviews télévisées!)* (2021/2022) de La Troupe du Possible travaille avec, et met en scène, des personnes en partie issues du milieu psychiatrique. De son côté, la pièce *VSPRS (2006)* d'Alain Platel, chorégraphe et metteur en scène la gestuelle de l'hystérie à partir de films documentaires issus d'institutions asilaires de la fin du XIXe siècle. Les deux pièces sur lesquelles nous avons décidé de porter notre analyse ont en commun le fait d'utiliser le caractère subversif de la folie dans la danse-théâtre pour s'opposer aux conceptions dominantes de la maladie mentale.

La folie, conçue comme une déviance et/ou résistance face aux normes imposées aux modes de pensée et de comportement, empreints de moralité par l'idéologie dominante, a souvent été érigée en argument délégitimant appliqué à des groupes militants. La dimension politique de la folie se retrouve dans les arts dramatiques et chorégraphiques comme le montre la figure du fou dans le théâtre de la Renaissance, diseur de vérités et critique politique. L'influence de l'hystérie sur les arts populaires de la fin du XIXe siècle et notamment sur la danse, met aussi en exergue cette dimension politique de la folie dans les arts. Car l'hystérie, comprise comme ce qui échappe au contrôle de la raison et à la conscience façonnée par le politique, détient une valeur subversive.

Néanmoins, la perception et le traitement de la folie depuis la Renaissance ont largement évolué au gré de l'histoire. La folie constituée en objet de science médicalisée est alors devenue « maladie mentale ». Le contexte socio-politique et culturel en constants changements, influence et transforme les liens et usages de la folie et de la maladie mentale dans les arts. Si la folie détient une grande force subversive, nous prendrons garde à ne pas faire l'éloge de la folie médicalisée, qui est source d'immenses souffrances et d'isolement pour les personnes atteintes de troubles psychiques. Pour ce faire, nous marquerons comme nous l'avons dit, une distinction entre les termes de "folie" et de "maladie mentale".

¹ « La folie, c'est ce qui résiste et ne se soumet pas », série Folies, *Radio L'intempestive*, 5 déc 2008, <https://www.intempestive.net/la-folie-c-est-ce-qui-resiste-et>

Aujourd'hui de nombreuses productions chorégraphiques et théâtrales s'insurgent contre les souffrances infligées aux opprimés par un système dominant injuste. On assiste en effet à une augmentation croissante de "spectacles politiques", qui reflète une sorte de "mode de l'oppression". Ce type d'art engagé socialement et politiquement semble se constituer à l'encontre du système, puisqu'il vient critiquer les rapports de pouvoir, de domination, d'oppression, d'inégalité et d'exclusion dont sont victimes certaines minorités dans nos sociétés. Pourtant on voit paradoxalement émerger ces dernières années une ère culturelle où le spectacle politique, et où l'art social, relationnel et inclusif, se font croissants dans les sphères de la culture légitime et constituent des critères à l'acquisition de soutiens institutionnels.

Dans une perspective d'études culturelles qui considèrent que les faits sociaux, politiques et culturels sont intrinsèquement liés et agissent de manière interdépendante sur la hiérarchie sociale, nous analyserons La TDP² et les BCDB³ en questionnant les enjeux politiques des liens entre la folie et/ou la maladie mentale, et la danse-théâtre. Nous verrons en quoi le traitement de la folie dans la société et les usages que l'on en fait dans les arts vivants, constituent de véritables enjeux politiques. Nous entendrons par danse-théâtre : une catégorie artistique mélangeant la danse et le théâtre, qui ne constitue pas un genre ou un ensemble cohérent et codifié de règles, mais qui se caractérise par la variété des modes de relations et d'usages des deux arts. Catégorie qui se distingue des nominations "spectacles hybrides" ou "œuvres protéiformes" de par la prévalence de ces deux disciplines.

Les deux compagnies⁴ semblent défendre une vision contre-hégémonique de la normativité à la fois dans les arts, et dans la conception et le traitement de la maladie mentale. Leurs contextes de création, leurs modes de fonctionnement et la critique implicite ou explicite de l'ordre dominant présente dans leurs spectacles, mettent en avant le caractère subversif de leurs démarches. Pourtant paradoxalement toutes deux sont diffusées dans des lieux institutionnels, soutenues par des politiques publiques et culturelles, et représentées dans les médias dominants et légitimes. On se demandera alors : comment se fait-il que La TDP et les BCDB qui semblent utiliser la folie comme un procédé artistique subversif pour destigmatiser la maladie mentale dans leurs danses-théâtres et plus généralement pour critiquer le système normatif dominant, bénéficient paradoxalement d'une reconnaissance institutionnelle relativement élevée dans les champs de la culture légitime ?

La promotion et l'encouragement à la production de spectacles politiques et au développement de pratiques artistiques à visée sociale, en lien avec la psychiatrie, constituent-ils une réelle volonté

² La Troupe du Possible.

³ Les Ballets Contemporains de la Belgique.

⁴ Bien que La Troupe du Possible se définisse davantage comme une troupe que comme une compagnie puisque cette dernière est associée à une démarche professionnelle et les BCDB davantage comme un collectif, soulignant le caractère collectif des processus créatifs, nous utiliserons ici parfois le terme de "compagnie" pour des raisons de simplicité d'appellation.

institutionnelle et gouvernementale d'amélioration des conditions de vie d'un groupe opprimé et stigmatisé, ou sont-ils voués à d'autres enjeux politiques et/ou économiques au profit de l'ordre en place ?

Par ailleurs, on se demandera si ces deux démarches artistiques constituent des vecteurs de mise en visibilité et de destigmatisation des personnes malades mentales, ou s'il s'agit à l'inverse d'une exotisation de celle-ci pour un public voyeuriste et/ou porteur de domination bienveillante, et par là un moyen de capitaliser des biens tant économiques que symboliques dans les champs de la danse et du théâtre.

Enfin, les œuvres artistiques les plus explicitement socio-politiques sont-elles celles qui ont la plus grande portée subversive ?

Nous verrons dans une première grande partie que l'analyse de La TDP et les BCDB se situe au carrefour de divers enjeux politiques et disciplines artistiques et scientifiques. Nous consacrerons en effet une première partie de notre travail à établir le cadre théorique autour duquel s'articulera notre recherche et définirons d'abord ce que nous entendons par politique, par art, folie et maladie mentale, et danse-théâtre. Nous verrons comment La TDP et les BCDB viennent résonner avec ces conceptions théoriques, et comment ils les mettent en lien. Car art, politique, folie, maladie mentale et danse-théâtre se retrouvent liés dans leurs pratiques. Par la suite, après avoir fait la présentation de nos deux compagnies et de leurs démarches artistiques, nous expliciterons quelle a été la méthodologie que j'ai employé au cours de cette recherche.

Dans une seconde grande partie, nous verrons comment La TDP et les BCDB font un usage de la folie au profit d'un art subversif dans leurs deux pièces respectives. Nous interrogerons d'abord le caractère contre-culturel de leurs démarches au regard de leur non-académisme et non technique, en contextualisant leurs pratiques dans les champs chorégraphiques et théâtraux belges et européens, et verrons en quoi elles font exceptions. Par ailleurs, nous interrogerons l'usage et la représentation de l'hystérie dans la pièce *VSPRS* d'Alain Platel, et verrons comment cette ancienne catégorie médicale, bien que problématique, est porteuse d'une valeur subversive permettant une mise en scène de corps insurbordonnés. Par la suite, nous verrons comment la pièce *APA* de la TDP joue avec le (non)sens et la (sur)réalité, utilise la folie pour « subvertir le sens commun » et faire tomber « le masque de la nature ». D'une part, en abusant des codes de la fiction et de l'illusion théâtrale et médiatique, et d'autre part en jouant sur le terrain de la sémiotique, éminemment politique. Enfin, nous verrons que la folie qui s'apparente à la *fête* et aux valeurs dionysiaques est de retour sur la scène contemporaine, et semble bien dépasser le cadre de la scène artistique grâce au langage sensible de l'inconscient capable de toucher le spectateur.

Pour terminer, nous verrons dans une troisième et dernière grande partie comment les danses-théâtres de La TDP et de Platel s'opposent aux conceptions dominantes et aux stigmates de la maladie mentale. Interrogeant l'apparent paradoxe entre la présence de postulats antipsychiatriques dans leurs pratiques artistiques et leurs statuts institutionnels relativement bien assis, nous commencerons par questionner les liens entre institutionnalisation et subversion. Par la suite, nous mettrons en avant les différents éléments faisant écho à l'antipsychiatrie dans leurs pièces et interrogerons le soutien institutionnel dont ils bénéficient au regard d'une actuelle récupération malhonnête des discours antipsychiatriques par les pouvoirs néolibéraux, mais aussi au regard d'une actuelle injonction au spectacle politique. Nous poursuivons notre développement en questionnant l'inclusion et la mise en visibilité de personnes "anormales" psychologiquement sur scène, mettant en avant la capacité que les deux pièces ont à déjouer les attentes de la domination voyeuriste ou compassionnelle. Enfin, nous verrons comment La TDP et les BCDB dans une moindre mesure, constituent des communautés non-normatives d'individus singuliers permettant de résister à la normativité psychique. Pour terminer, nous verrons en quoi la danse-théâtre au sein de La TDP permet la transformation d'étiquettes stigmatisantes et une sortie de l'isolement social.

PREMIÈRE PARTIE :

Une analyse de La Troupe du Possible et des Ballets C de la B aux carrefours de divers enjeux politiques, disciplines scientifiques et artistiques

Tout d'abord cette recherche s'inscrit dans le champ des *Cultural Studies*, un carrefour pluridisciplinaire qui analyse les relations de pouvoir présentes dans les pratiques et objets culturels, dans une perspective critique sociale et politique. De ce fait, nous ferons appel à une diversité de pôles théoriques et scientifiques tels que l'histoire et la sociologie culturelle, l'histoire de l'art, la sociologie du stigmaté, la science politique, la psychanalyse, la philosophie, les *Dance Studies* ou encore les Études de Théâtre. Cette première partie sera consacrée aux fondements théoriques et méthodologiques dans lesquels l'analyse des pratiques et œuvres chorégraphiques et dramatiques de La Troupe du Possible et Les Ballets C de la B s'implantera. Nous y verrons dans un premier temps les divers champs et postures théoriques et politiques qui seront convoqués et exploités dans cette recherche, en mettant l'accent sur les liens entre l'art et la politique. Nous poursuivrons avec l'analyse historique, conceptuelle et définitionnelle de la danse-théâtre, en mettant en avant la force subversive du croisement entre ces deux disciplines. Nous établirons ensuite un bref historique et un état des lieux de la maladie mentale et de la folie, ainsi que des dimensions politiques, culturelles et sociales qui gravitent autour de ces deux notions. Enfin, nous présenterons brièvement les deux compagnies La TDP et Les BCDB ainsi que leurs pièces, dans lesquelles les liens entre la danse-théâtre et la maladie mentale et/ou folie, mettent en exergue leur intérêt analytique. En dernier lieu, nous expliciterons la méthodologie employée au cours de cette recherche.

I. Art et politique

Questionnant la manière dont les deux compagnies étudiées sont engagées contre la domination et l'oppression des malades mentaux dans la société, et plus généralement contre un système normatif qui s'applique tant aux conventions artistiques, qu'aux formatage psychique par le biais de leurs pratiques artistiques, nous verrons ici quelles relations entretiennent art et politique.

1. Qu'est-ce que la politique ?

D'abord, cherchant à analyser les enjeux politiques qui gravitent autour des liens entre la danse-théâtre et la folie et/ou maladie mentale, il convient de définir ce que l'on entend par "politique". Nous prendrons garde à ne pas considérer que "tout est politique", car « si tout est politique, rien ne l'est ».⁵ Selon les définitions du dictionnaire du TLFi, le nom "politique" correspond à l'« art de conduire les affaires de l'État, science et pratique du gouvernement de l'État », et l'adjectif se rapporte à ce qui est « relatif à l'État »⁶. En opposition à cette définition de la politique qui se restreindrait aux seuls acteurs conventionnels et légitimes du système institutionnel et étatique, nous questionnons ici les autres formes de politique alternatives. Gerald Siegmund et Stefan Hölscher, différencient radicalement « policy » qui fait référence à la « reproduction des rapports de pouvoir, institutionnalisés en langage et discours » et « politics » comme pratiques qui questionnent l'existant et insèrent du nouveau.⁷ Cette conception de *politics* s'imbrique directement dans la lutte perpétuelle pour la définition de l'idéologie dominante qui régit l'ensemble du système normatif de la société, théorisée par le sociologue Stuart HALL (1932-2014), auteur clé des études culturelles.⁸ On considèrera comme fondamentalement politique le fait d'intervenir dans cette lutte, et verrons dans quelle mesure les pratiques artistiques des BCDB et de La TDP y participent.

Par ailleurs, la création d'un commun et l'action collective constituent des formes de politique qui échappent à la conception conventionnelle de celle-ci. En ce sens Judith Butler considère qu'« agir de concert peut être une forme incarnée de contestation des puissants présumés qui sont à la base des conceptions dominantes de la politique »⁹. En se rassemblant et en occupant un espace public partagé, les individus ne contestent pas seulement une politique ou une forme étatique, mais

⁵ Jacques Rancière, *La mésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, p.55.

⁶ Le TLFi est la version informatisée du TLFi, un dictionnaire des XIXe et XXe siècles en 16 volumes et 1 supplément TLFi (<http://atilf.atilf.fr>).

⁷ Gerald Siegmund & Stefan Hölscher (eds.), *Dance, Politics & Co-Immunity. Thinking Resistances. Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts*, vol. I, Zürich-Berlin, Diaphanes, 2013, 287pp.

⁸ Stuart Hall, « La redécouverte de l'« idéologie » : retour du refoulé dans les media studies ». *Identités et cultures : Politique des Cultural Studies*, M. Cervulle, traduit par C.Jacquet, Paris, Amsterdam, 2007. ; On notera ici que le concept d'idéologie a été emprunté au marxisme et intégré dans les études culturelles par les pères fondateurs du champ pluridisciplinaire, Richard Hoggart, Raymond Williams et Edward Thompson (Stuart Hall, « Les Cultural studies et leurs fondements théoriques », *Identités et cultures. Politique des Cultural Studies*, M. Cervulle, traduit par C.Jacquet, Paris, Amsterdam, 2007).

⁹ Judith Butler, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, trad. par Christophe Jaquet, Paris, Fayard, 2016, p.17.

contestent les cadres mêmes selon lesquels on pense la politique. Elle n'est alors plus située dans les dispositifs institutionnels de représentation ou dans les discours normatifs. Nous verrons dans quelle mesure la démarche artistique et sociale de La Troupe du Possible, en « réunissant des personnes en provenance de mondes psychiques, sociaux et culturels parfois présentés par la société comme très éloignés, différents, voire incompatibles »¹⁰, se trouve être éminemment politique. Car si pour Butler, les rassemblements montrent comment des corps reliés et interdépendants sont politiques¹¹, ils le sont d'autant plus lorsqu'ils se font entre des personnes que la société cherche à séparer entre normal et anormal, entre adapté et inadapté. La conception du « monde commun » de Hannah Arendt rejoint cette idée. Pour elle « le domaine politique naît directement de la communauté d'action, de la "mise en commun des paroles et des actes" »¹². La politique prend donc place là où des voix et des corps agissent ensemble. En créant un "monde commun" de manière "autre", comme le fait La TDP qui constitue un *espace autre* en termes foucauldien¹³, naît un cadre dans lequel peut se développer une force collective contre-culturelle.

D'autre part, Arendt met en avant l'importance primordiale de la visibilité à travers les « apparences ». Selon elle la *polis* est l'espace privilégié de *l'apparence*, dans lequel ont lieu les rencontres et interactions entre les individus. Elle est le lieu dans lequel les acteurs tant individuels que collectifs se rendent visibles les uns aux autres. En tant que semblables, ils accèdent à la visibilité et à la parole.¹⁴ Les personnes malades mentales, longtemps enfermées dans des asiles comme nous allons le voir, ont été littéralement exclues de la société, enfermées et cachées derrière les murs des prisons psychiatriques. Aujourd'hui, si les conditions et les traitements envers les personnes atteintes de troubles psychiques ont largement évolué et se sont améliorés, que « l'asile est mort »¹⁵, « l'invisibilité sociale des vies précaires »¹⁶ est un fait qui demeure avéré. Le manque de représentativité dans l'espace public et dans les institutions politiques, médiatiques et culturelles, ou encore le manque d'accès à la parole pour les personnes dites malades mentales fait d'eux des sujets sociaux invisibilisés, trop peu pris en considération dans leur pleine existence. La TDP et dans une moindre mesure *VSPRS*, permettent une mise en visibilité des personnes porteuses de troubles psychiques. La scène artistique apparaît alors comme un espace d'apparition où l'inclusivité permet la visibilité. Néanmoins, l'inclusivité et la visibilité ne sont pas intrinsèquement bien-

¹⁰ Site web de La Troupe du Possible : <http://latroupedupossible.be>.

¹¹ Butler, *op. cit.*

¹² Hannah Arendt, Condition de l'homme moderne, dans *L'Humaine Condition*, Gallimard, 2012, p.219.

¹³ Michel Foucault, "« Des espaces autres »", *Empan*, 2004/2 no54, p. 12-19.

¹⁴ Pour Arendt, « l'apparence » permet de dévoiler, d'exposer et d'inscrire l'action dans le monde. Cet espace de visibilité et de parole qu'est la polis, naît là où des acteurs décident de parler et d'agir collectivement, qu'importe où et quand : « L'espace de l'apparence commence à exister dès que des hommes s'assemblent dans le monde de la parole et de l'action ; il précède par conséquent toute constitution du domaine formel du domaine public et des formes de gouvernement, c'est-à-dire des diverses formes sous lesquelles le domaine public peut s'organiser. » (Arendt, *op. cit.*, p.220)

¹⁵ Jacques Lesage de la Haye, *La mort de l'asile, histoire de l'antipsychiatrie*, Libertaire Eds, 2010.

¹⁶ Guillaume le Blanc, *Vies ordinaires, vies précaires*, Seuil, 2007, 300pp.

fondées. C'est pourquoi nous prêterons attention dans l'étude des deux compagnies, aux risques de l'exotisation de l'Autre dans les arts, et à son utilisation à des fins esthétiques et artistiques.

En outre, et rejoignant la notion de visibilité, on considérera comme politique le fait de donner une voix aux « acteurs faibles ». Le terme « faible » emprunté à Michel de Certeau¹⁷, associé à celui d'« acteur », permet d'appréhender la question de la difficulté de certains individus ou groupes à accéder aux institutions détentrices du pouvoir légitime et des actions publiques. Les « acteurs faibles » sont des individus dominés, privés de reconnaissance et disqualifiés par une catégorisation d'action publique qui leur attribue une place spécifique dans l'espace social.¹⁸ La notion de faiblesse insiste sur une volonté de donner aux individus dominés et stigmatisés les capacités et ressources d'action nécessaires pour une meilleure reconnaissance dans l'espace social. En ce sens, La TDP donne la « parole » par la voix/e de la danse-théâtre aux personnes stigmatisées par la maladie mentale. Elles accèdent par ce biais à la possibilité de faire paraître sur scène autre chose que leurs identités stigmatisées en société. Au sein de La Troupe, c'est par la *voice collective*, par la force de la communauté qu'elles acquièrent une voix.¹⁹

Par ailleurs, en accord avec Jacques Rancière, philosophe français qui travaille principalement sur la politique et l'esthétique, nous considérons comme politique ce qu'il nomme le « partage du sensible », qu'il définit comme :

Un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire.²⁰

Ce postulat met l'accent sur l'aspect sensible de la politique. En ce sens, les danses-théâtres des BCDB et de La TDP, dans lesquelles les corps réunis dansent, se meuvent, parlent et s'écoutent, créent une vie sensible qui se partage d'une part entre les danseurs-comédiens eux-mêmes, et d'autre part avec le public. Dans *APA* et *VSPRS*, se crée une matière sensible qui éveille une sensibilité particulière, qui fait naître une expérience poétique partagée, capable de questionner les définitions normatives de la maladie mentale dans la société.

Scène artistique comme lieu d'apparition et de visibilité sociale et « partage du sensible », c'est bien dans leurs pratiques artistiques que les BCDB et La TDP détiennent leurs potentiels subversifs.

Mais quelles relations l'art et le politique entretiennent-ils, comment s'influencent-ils l'un et l'autre ?

¹⁷ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, U.G.E., 1980.

¹⁸ Jean-Paul Payet, Frédérique Giuliani, Denis Laforgue (dir.), *La voix des acteurs faibles. De l'indignité à la reconnaissance*, Presses universitaires de Rennes, col. « Le sens social », 2008, 246 pp.

¹⁹ Acquérir une voix peut se faire selon Corinne Rostaing par trois voies. La première est la *voice légale* et administrative, la seconde est *radicale* (grève de la faim ou suicide) et la troisième est la *voice collective*. (Corinne Rostaing. « L'expression des détenus : formes, marges de manoeuvre et limites » dans *La voix des acteurs faibles. De l'indignité à la reconnaissance*, Presses Universitaires de Rennes, 2008, pp.121-138.)

²⁰ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Ed La Fabrique, 2000, p.13-14.

2. Art et politique

Pour tenter de comprendre les enjeux politiques qui gravitent autour des deux pratiques artistiques étudiées, subversives mais paradoxalement institutionnalisées, il convient de questionner les liens entre art et politique. L'art peut être analysé à travers diverses disciplines telles que l'anthropologie, la psychologie, la philosophie et bien d'autres. Bien que n'excluant pas ces dernières, nous ancrerons d'abord notre analyse de pratiques chorégraphiques et dramaturgiques dans une approche historique et sociologique de l'art, avant d'en aborder les enjeux politiques.

a. L'art à la fois comme *acteur* et *traducteur* de l'histoire

Le TLFi définit communément l'art par son caractère opposé à la nature et la science, et par sa recherche de résultat à travers des moyens et procédés.²¹ Plus qu'être opposé à la nature, il la transforme.²² Néanmoins, au-delà de cette transformation, tout n'est pas considéré comme art. Selon Howard Becker sociologue et musicien étasunien, les notions de « valeur esthétique » et de reconnaissance par « les personnes compétentes » sont au cœur des enjeux définitionnels de l'art.²³ Il existe en ce sens une lutte pour la reconnaissance de ce qui est ou fait art, dans laquelle certains acteurs ont un rôle privilégié. À cela s'ajoute le contexte historique, social, culturel et politique qui détermine les définitions et fonctions que l'on attribue à l'art, en perpétuelles évolutions. Selon Jerrold Levinson, philosophe étasunien, « une définition de l'art doit admettre que l'art est nécessairement lié à une vision rétrospective »²⁴. Ainsi, avec l'avènement de l'idéologie du progrès à la Révolution française, naît une idéologie de la modernité où se constituent sans cesse des avant-gardes qui sont ensuite renouvelées puis obsolètes.²⁵ Ce qui met en exergue le fait que les idéologies et schèmes de pensée ont une grande influence sur la manière dont on conçoit l'art, non pas autonome et indépendant de la société, mais intrinsèquement lié à celle-ci.

Au sein de la discipline de l'histoire de l'art, il existe deux conceptions qui diffèrent. La première considère qu'il y aurait « des manifestations historiquement différenciées de l'art » définies par des périodes successives, des écoles, des styles et objets ; tandis que la seconde considère l'art comme étant lui-même un « dispositif social historiquement déterminé ».²⁶ Ainsi, dans une démarche

²¹ « Art : P. oppos. à la nature „conçue comme puissance produisant sans réflexion”(LAL. 1968) et à la science,, conçue comme pure connaissance indépendante des applications". [...] Ensemble de moyens, de procédés conscients par lesquels l'homme tend à une certaine fin, cherche à atteindre un certain résultat. » (TLFi, *op. cit.*)

²² Pour le philosophe français Charles Lalo (1877-1953), « l'art, au sens large du mot, c'est la transformation des matériaux naturels par l'Homme » (Mériam Korichi, *Notions d'esthétique*, Folio, 2007, p.9.)

²³ « Lorsqu'on utilise le mot "art", voici ce que l'on entend généralement : une œuvre qui possède une valeur esthétique, qu'elle qu'en soit la définition, une œuvre justifiée par une esthétique cohérente et philosophiquement défendable, une œuvre reconnue par les personnes compétentes comme ayant une valeur esthétique, une œuvre montrée dans les lieux prévus à cet effet (musée, salle de concert) » (Howard S.Becker, *Propos sur l'art*, L'Harmattan, 2000, p.104).

²⁴ Jerrold Levinson, *L'Art, la musique et l'histoire*, Ed de l'Éclat, 1998, p.15.

²⁵ Viviane Huys, Denis Vernant, *Histoire de l'art ; théories, méthodes et outils* (2e édition), Armand Colin, 2019, pp.28-29.

²⁶ *Ibid.*, p.26.

anthropologique et sociale, George Duby conçoit « l'œuvre d'art comme acteur fondamental de l'histoire »²⁷ ; tandis que Jean-Claude Schmitt voyait dans les œuvres « la traduction de comportements, choix de société, de représentations sociales ».²⁸ Selon moi, l'art peut se concevoir dans ces deux sens, à la fois comme la *manifestation* d'un contexte historique, social, culturel et politique, et comme un *dispositif social* qui lui-même agit sur ce contexte. Il est à la fois *traducteur* et *acteur* de l'histoire. Tout comme l'historien de l'art Pierre Francastel, qui inaugura une approche sociologique de l'art, on considère que l'art ne « réfléchi[t] pas seulement le fonctionnement social d'une période donnée, mais contribu[e] à le créer et à le définir. »²⁹ C'est dans cette double considération de l'art que nous verrons en quoi d'un côté *VSPRS* et *APA* représentent, expriment et dévoilent une réalité censurée et d'un autre, détiennent un réel potentiel transformatif sur la société.

b. Idéologie dominante véhiculée par l'art

Cependant, alors que ces deux compagnies semblent se positionner de manière oppositionnelle au système dominant, elles bénéficient paradoxalement d'un riche soutien institutionnel, comme nous le verrons plus tard. Nous chercherons donc à analyser le contenu idéologique de leurs pièces et démarches artistiques, considérant que le soutien institutionnel et médiatique accordé à certaines productions artistiques, peut être lu comme l'approbation idéologique du contenu de ces productions. Car l'idéologie dominante qui se veut détentrice de manière monopolistique de la représentation de ce qu'est la réalité, fait de l'art un important moyen de diffusion de cette réalité mensongère. Selon Jean-Jacques Gleizal, auteur de *L'Art et le politique* (1994), « le politique a besoin de l'art qui est la matrice de sa mise en forme. Producteur d'icônes, l'art guide le politique ».³⁰ Dans une perspective marxiste et gramscienne, qui allie art, société et politique, nous analyserons l'art au prisme de ses fonctions idéologiques et finalités politiques.³¹ La lecture analytique marxiste considère que « la puissance matérielle dominante de la société est aussi la puissance dominante spirituelle ».³² Mais si l'approche marxiste est d'une richesse analytique incontestable, l'apport d'Antonio Gramsci avec sa notion d'*hégémonie culturelle* est à considérer comme des plus heuristique. Il va plus loin que Marx en intégrant la culture comme donnée majeure, faisant partie d'un ensemble idéologique cohérent et interdépendant aux côtés des données politiques, sociales et

²⁷ *Ibid.*, p.20.

²⁸ *Ibid.*, p.21.

²⁹ *Ibid.*, p.200.

³⁰ Jean-Jacques Gleizal, *L'Art et le politique*, Presses Universitaires de France, 1994, p.119.

³¹ Huys et Vernant, *op. cit.*, p.171.

³² Karl Marx et Friedrich Engels, *L'Idéologie allemande*, trad. par Gilbert Badia *et alii*, Paris, Éditions sociales, 1989, p.111 ; Appliquée à l'art, elle soutient la nécessité de prendre en considération les rapports sociaux de classe, le degré de division du travail, l'état de la technique, et les enjeux idéologiques et politiques des représentations artistiques (Huys et Vernant, *op. cit.*, p.173).

économiques.³³ H. Marquié, chercheuse au CNRS spécialisée dans les liens entre arts et genre, considère la notion d'idéologie comme permettant « de mettre l'accent sur les systèmes de pensée qui travaillent toute production culturelle, garantissant un ordre social et ses cadres, des hiérarchies, imposant des valeurs, imposant de se situer par rapport à elles »³⁴. En ce sens, il s'agira de questionner la manière dont les œuvres et les pratiques artistiques de Platel et de La TDP sont travaillées ou non par l'idéologie dominante, comment elles se positionnent par rapport à elle.

c. Art légitime vs. art populaire : classification et hiérarchisation des arts

D'autre part, il existe une logique de classification et de catégorisation des arts qui relève de critères historiquement, socialement, politiquement et culturellement déterminés. Arnold Hauser (1892-1978), l'un des premiers historiens de l'art d'inspiration marxiste, montra à travers un panorama de l'évolution des arts, en quoi les styles artistiques dépendaient des conditions économiques, sociales et idéologiques de leur production. Il établit ainsi des liens entre des données sociologiques et des considérations esthétiques.³⁵ Dans une perspective similaire, nous analyserons le contenu artistique des œuvres de Platel et de La TDP, non pas simplement comme des données purement esthétiques, mais à travers leurs liens avec des éléments historiques et sociologiques liés à la folie et à la maladie mentale.

Selon C. Lalo, il existe des conditions *anesthésiques* et *esthétiques* dans l'art. Les premières sont liées à l'environnement social global qui impacte les productions artistiques, telles que l'organisation en classe, les conditions matérielles, ou encore les institutions politiques, religieuses et culturelles. À partir de ces éléments anesthésiques, l'art forme une *synthèse esthétique* dotée d'une certaine autonomie, possédant ses caractéristiques et valeurs propres, que les éléments anesthésiques n'ont pas de manière isolée.³⁶ À leur tour, les éléments esthétiques conditionnent le fonctionnement ainsi que les relations entre les acteurs des champs artistiques. Il en va de même pour les genres artistiques qui constituent des ensembles de normes esthétiques, déterminés anesthésiquement, selon des logiques de classes sociales et non selon des caractéristiques proprement techniques.³⁷ Dans le cas des BCDB et de La TDP, les conditions anesthésiques de leurs productions artistiques relèvent à la fois des conditions psychiques, physiques et sociales et du traitement des personnes dites malades mentales qui influencent leurs arts, ainsi que du soutien d'institutions publiques culturelles, médiatiques et socio-médicales, mais aussi de l'imaginaire qui sous-tend les liens entre art et hystérie pour ce qui est de *VSPRS*. Les conceptions et conditions médicales et sociales de l'hystérie à

³³ Antonio Gramsci, *Textes choisis*, Ed Le Temps Des Cerises, 2014, 334p.

³⁴ Hélène Marquié, *Danse et genre : Épistémologie d'un espace de recherche*, Univ de Nice S. Antipolis, 2014, p.24.

³⁵ Arnold Hauser, *Histoire sociale de l'art*, Presses Universitaires de France, 2004, 855pp.

³⁶ Korichi, *op. cit.*, pp.82-85.

³⁷ *Ibid.*, p.91.

la fin du XIXe siècle ont largement influencé les milieux artistiques qui se sont saisi d'un imaginaire lié à la maladie mentale et l'ont nourri. De cette influence est née une synthèse esthétique qui s'est autonomisée du champ médical. Ainsi, on retrouve dans la danse contemporaine toute une esthétique corporelle liée originellement à l'hystérie, mais qui ne la mentionne plus. Ce qui n'est pas le cas de *VSPRS* qui, comme nous le verrons, explicite ses liens avec l'hystérie.

D'autre part, la classification des arts, relevant d'un long processus historique et institutionnel, instaure une hiérarchie entre les arts et les genres. La hiérarchie a lieu d'abord entre les différents types d'art. Ainsi la photographie a longtemps été considérée comme un « art moyen », inférieure aux arts dits « majeurs » telle que la peinture ou la sculpture.³⁸ Progressivement la pertinence d'une telle catégorisation hiérarchique des arts s'est trouvée questionnée avec l'apparition croissante de diverses formes d'art tels que le cinéma ou la bande-dessinée. Ainsi, la distinction hiérarchique entre Beaux-arts, et arts « mineurs » et populaires s'est trouvée dissoute au profit d'une intégration de diverses formes d'art tels que l'art brut, la musique rock, jazz, funk ou encore hip-hop.³⁹ La danse contemporaine, qui est née en opposition au ballet classique, danse académique par excellence, et en marge des institutions, a peu à peu obtenu valeur et légitimité. Quant aux danses-théâtres de La TDP et des BCDB qui connaissent aujourd'hui un succès et une reconnaissance institutionnelle relative, sont pourtant bien loin des canons académiques de la danse et du théâtre encore enseignés dans les conservatoires nationaux et royaux. Toutefois, il est important de souligner que la valorisation et la reconnaissance institutionnelle de certains genres artistiques considérés autrefois comme mineurs, peuvent être considérées comme le fruit de luttes sociales et politiques, mais sont aussi bien souvent le reflet d'un processus de récupération par les classes dominantes. Nous questionnerons ainsi la place qu'occupent aujourd'hui La TDP et les BCDB, dont les pratiques artistiques semblent éloignées des pratiques légitimes, dans les champs chorégraphiques et dramatiques, institutionnels, culturels et médiatiques.

d. Potentiel subversif de l'art

L'art entretient une position ambiguë avec le politique, pouvant être à la fois gardien du pouvoir et des privilèges de la classe dominante, ou au contraire révolutionnaire.⁴⁰ Si l'art est un véhicule privilégié de l'idéologie dominante, il est aussi un terrain de lutte fertile contre celle-ci, de par son potentiel "sensible". En effet, l'art tire sa force de sa capacité à établir un langage propre, à travers la

³⁸ Pierre Bourdieu, Robert Castel (dirs.), Luc Boltanski et Jean-Claude Chamboredon, *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, 1965, 361pp. ; Emmanuel Kant (1724-1824) déjà établissait une hiérarchie de valeur des arts dans laquelle les arts de la parole occupaient la place dominante, suivie des arts figuratifs, puis en dernier lieu les arts de la sensation telle que la musique. (Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, (1790), trad. fr. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1968, pp.149-153)

³⁹ Huys et Vernant, *op. cit.*, p.229.

⁴⁰ Gleizal, *op. cit.*, 226p.

notion d'*esthétique* comprise comme « science de la connaissance sensible » par Baumgarten, qui se distingue des connaissances rationnelles et intelligibles des logiciens et philosophes.⁴¹ Selon le postulat leibnizien, la connaissance sensible « possède sa propre valeur cognitive ».⁴² De cette dernière naît un sentiment subjectif de vérité et de vraisemblance. L'artiste crée des mondes et des fictions, capables de vraisemblance.⁴³

Depuis l'avènement de l'art académique en France avec la création des Académies royales de peinture et sculpture en 1648 ou de l'Académie royale de danse en 1661, qui instaurent l'académisme comme esthétique très normative, l'art n'a cessé d'évoluer. Dans un mouvement continu de subversion des hiérarchies traditionnelles, qui constitue une contestation des normes et systèmes de valeurs, l'art est passé d'une fonction représentative à une fonction expressive. Avec la naissance de l'art moderne par les impressionnistes à la seconde moitié du XIXe siècle, et encore plus de l'art contemporain, « l'art devient réaliste ».⁴⁴ Il dépasse la vocation de signification qui lui était jusque-là attribuée, pour désormais « exprimer ». Il se veut transformateur.⁴⁵ Car si l'art a pu être « naguère autonome et *désintéressé* », il n'a pu ignorer les importants bouleversements sociaux, les guerres mondialisées, crises économiques et révolutions, et se tenir à l'écart de la politique.⁴⁶ Ainsi, dès le début du XXe siècle en Allemagne, les artistes défendent un *réalisme social*, voyant dans l'art un moyen de contestation et de dénonciation des injustices sociales. En 1928, le théâtre de Bertold Brecht et Kurt Weill présente à travers *L'Opéra de Quat'sous*, une satire sociale capable de faire prendre conscience aux spectateurs de leur situation d'exploitation par un monde dit « moderne ».⁴⁷ Outre le fait de représenter la réalité sociale, la pièce a un effet concret sur celle-ci à travers la prise de conscience de classe, première étape de la révolution selon Marx.⁴⁸ Nous verrons plus loin en quoi les pratiques artistiques de La Troupe du Possible et des Ballets C de la B s'apparentent à une forme de *réalisme social*. Art contestataire vecteur de transformation sociale, il n'est nullement accidentel que le théâtre de Brecht ait grandement influencé la danse-théâtre de Pina Bausch pionnière de ce genre, dont sont aujourd'hui porteurs Les Ballets C de la B et La Troupe du Possible.

⁴¹ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Esthétique* (1750) trad. fr. partielle par Jean-Yves Pranchère, Paris, L'Herne, 1988, p.121.

⁴² Huys et Vernant, *op. cit.*, p.38.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ Gleizal, *op. cit.*, p.121.

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ Huys et Vernant, *op. cit.*, p.179.

⁴⁷ *Ibid.*, pp.181-182.

⁴⁸ Karl Marx et Friedrich Engels, *Manifeste du parti communiste*, (1848), Flammarion, 1999, 208pp.

II. Enjeux politiques de la danse-théâtre

En effet, La Troupe du Possible ainsi que Les Ballets C de la B appartiennent à ce que l'on nomme la danse-théâtre, un courant artistique dont le genre est difficilement classable. Tantôt danse, tantôt théâtre : mouvement, texte, chant, costumes, décors et autres dispositifs visuels se mêlent pour créer des pièces protéiformes. Comme nous allons le voir, les définitions et classifications de ce type de spectacles sont diverses et variées, et le choix d'une nomination peut s'avérer compliqué. Néanmoins nous parlerons ici de danse-théâtre quant aux deux compagnies étudiées, et mettrons en exergue l'enjeu politique de la relation entre ces deux arts. Juxtaposition, imbrication, alternation etc., leur mise en relation se caractérise par la diversité et n'obéit à aucune règle établie. La danse comme le théâtre possèdent des forces et potentiels intrinsèques, mais s'avèrent aussi limités lorsqu'ils sont abordés indépendamment l'un de l'autre, dans une logique cloisonnante des arts. De la danse au théâtre et du théâtre à la danse, l'histoire de la danse-théâtre a montré la nécessité sociale et politique d'une telle convergence.

1. Les limites de l'autonomisation de la danse

La danse dont le corps humain constitue le centre même de la pratique, est porteuse d'une grande richesse analytique et d'un haut potentiel subversif. Nous ancrerons notre analyse dans le champ des Études en danse qui utilisent des outils et méthodes issus d'autres disciplines telles que l'histoire, l'esthétique, la sociologie ou l'anthropologie. La danse constitue un objet d'étude privilégié, en articulant des données biologiques, contextuelles et culturelles. Elle permet ainsi d'appréhender de manière critique de nombreuses notions ou théories, et d'en extraire des potentialités⁴⁹. La danse peut se concevoir comme un « phénomène culturel » qui s'inscrit et interagit avec des idéologies et systèmes de pensée.⁵⁰ Ainsi, elle participe à l'élaboration de la société et de la culture, et a le pouvoir de les transformer. Ne pouvant se détacher des corps qui la pratiquent et la créent, l'esthétique de la danse plus que d'autres formes d'art, est indissociable de la culture dans laquelle elle est insérée. « Les corps sont en jeu, et enjeu, à la fois esthétique, culturel et social, donc politique ».⁵¹ De la même manière que Marquié l'a fait dans sa thèse, il s'agira dans cette recherche de « tenter de saisir comment le politique travaille la matière de la danse, l'esthétique, les corps, les imaginaires [...] [et] de saisir en retour comment la danse agit sur ces contextes ».⁵² En lien avec les enjeux politiques de la folie et de la maladie mentale, nous verrons en quoi « la chair peut [...]

⁴⁹ Marquié, *op. cit.*, pp.17-37.

⁵⁰ *Ibid.*, p.24.

⁵¹ *Ibid.*, p.24.

⁵² *Ibid.*, p.28.

devenir le lieu d'une résistance ».⁵³

Le TLFi définit la danse comme le « mouvement rythmique du corps de l'homme », l' « activité ludique d'une personne seule ou de plusieurs partenaires, consistant à exécuter une suite de pas, de mouvements du corps et d'attitudes rythmiques, le plus souvent au son d'une musique instrumentale ou vocale ».⁵⁴ Nous retrouvons ici les deux principales composantes de la danse que sont le corps et le mouvement, avec lesquelles les diverses définitions de la danse s'accordent, et la complétons avec la prise en compte des diverses dimensions du corps : psychiques, sociales, relationnelles et physiques.⁵⁵ Toutefois d'autres éléments moins consensuels viennent interroger le cadre définitionnel de la danse, en rapport avec l'intention, l'émotion et la signification qui impulsent ou qu'exprime le mouvement dansé ; mais aussi la catégorisation en genres et leur codification. Comme le dit François Frimat, auteur de *Qu'est-ce que la danse contemporaine ?* :

*Chacun sait bien que LA danse n'existe pas et qu'il y a des danses dont certaines renvoient peut-être à des genres, mais qu'il sera toujours difficile au sein de ces genres de pouvoir tenir un discours valable pour toutes les exécutions chorégraphiques, comme il est d'ailleurs douteux que toutes les singularités chorégraphiques puissent être classées dans un genre, à l'image de ce qu'a tenté la biologie pour les êtres vivants au début du XIXe siècle.*⁵⁶

Nous nous intéresserons ici à ce qui peut être qualifié de "danse contemporaine", ce qui s'inscrit dans les "modernités" de la danse qui constituent « un phénomène protéiforme, complexe, traversé de dynamiques contradictoires ».⁵⁷ Nous ne chercherons pas à définir ou analyser ce qu'est la "danse contemporaine". Mais questionner la danse dans le travail de La TDP et des BCDB revient à questionner ce qu'est la danse contemporaine à laquelle la danse-théâtre peut être assimilée. Car comme le dit François Frimat, « danser aujourd'hui, assumer le caractère contemporain [...] en chorégraphie, s'incarne dans une forme que beaucoup qualifient d'hybride. »⁵⁸

La danse dans une perspective philosophique a été conçue par certains auteurs de façon soit dualiste, soit matérialiste. D'un côté, le dualisme considère le mouvement dansé comme l'expression d'une réalité spirituelle ou idéologique, de pensées, sentiments et d'émotions, comme la métaphore d'autre chose.⁵⁹ À l'inverse, le matérialisme considère le corps du danseur uniquement comme corps. L'histoire de la danse montre un glissement du dualisme vers le matérialisme avec l'avènement de la danse postmoderne durant la seconde moitié du XXe siècle qui chercha à autonomiser la danse des

⁵³ C. David C, P-A. Fortier, Daphné B., M. Delvaux, « Au marché des corps. La chair peut-elle devenir le lieu d'une résistance ? », *Liberté*, N°324, 2019, 88pp.

⁵⁴ TLFi, *op. cit.*

⁵⁵ Marquié, *op. cit.*, p.42.

⁵⁶ François Frimat, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ?*, Presses Universitaires de France, 2011, p.11.

⁵⁷ Annie Suquet, *L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Centre National de la Danse, 2012, p.13.

⁵⁸ Frimat, *op. cit.*, p.24.

⁵⁹ Ainsi le serait le ballet classique dans lequel le corps élevé vers le haut, symbolise une « célébration de l'âme », mais aussi la pièce *Umwelt* de Maguy Marin qui exprime un projet politique. (Julia Beauquel et Roger Pouivet, *Philosophie de la danse*, Collection Aesthetica, Presses univ. de Rennes, 2010, p.42).

autres arts, notamment du théâtre et de la narration, auxquels elle était subordonnée. L'histoire de la danse depuis le début du XXe siècle peut se caractériser par quatre grands moments. D'abord, elle fut révolutionnée par le passage de l'impulsion du mouvement des membres périphériques (jambes, bras, tête) que l'on retrouve dans le ballet classique, vers le centre du corps désormais considéré comme source de vie et de puissance. Cette première révolution apparut au début du XXe siècle avec des artistes telles qu'Isadora Duncan, Martha Graham ou encore Loïe Fuller, et marque les débuts de la danse moderne. Dès les années 1940 une nouvelle génération de danseurs révolutionna à nouveau la danse autour de Merce Cunningham (1919-2009). Il défendait une danse détachée de toute forme d'intention émotionnelle, de toute psychologie⁶⁰, qui correspond à une conception matérialiste de la danse. Il affirmait que lorsqu'il dansait, il faisait « une chose qui est exactement celle-ci ».⁶¹ Cette démarche postmoderne avait notamment pour objectif l'autonomisation de la danse, longtemps considérée comme mineure par rapport aux autres arts.⁶² Un troisième moment correspond comme nous le verrons, au dépassement des limites de cette nouvelle forme de danse autonome et vide d'intention, en se rapprochant de nouveau du théâtre avec le fameux *Tanztheater* de Pina Bausch (1940-2009). Enfin une quatrième et dernière phase se réfère à ce qu'on a appelé danse conceptuelle, plasticienne ou encore "non-danse", désignant l'héritage de Marcel Duchamp au-delà des arts plastiques.⁶³ Les danses-théâtres de La TDP et des Ballets C de la B sont les héritières de cette troisième révolution et entretiennent des liens avec la quatrième. Nous considérons la danse à la fois comme véhicule, comme manière sensible de montrer et exprimer une intériorité psychique, une intention émotionnelle, idéologique ou politique, et à la fois comme langage propre qui détient une grande force d'expression qui va au-delà des mots. En ce sens, nous nous opposons à la distinction entre dualisme et matérialisme. Tout comme Pouivet, nous considérons la danse comme une « unité organique d'éléments matériels et spirituels »⁶⁴ où viennent à la fois interagir des données sociales et politiques, psychiques et biologiques. De la même manière que de nombreux chorégraphes et metteurs en scène qui initièrent un nouveau genre au-delà du cloisonnement des arts, nous considérons la danse conçue de manière isolée des autres arts comme limitée et incomplète. Tel que nous le verrons, la puissance de la danse en tant que langage sensible propre et irréductible, trouve toute sa force dans son articulation avec le théâtre. En ne nous intéressant pas à la danse dans sa forme, mais à ce qui motive ou impulse le mouvement, nous rejoignons Pina Bausch qui disait : « Ce n'est pas la manière dont les gens bougent qui m'intéresse,

⁶⁰ Philippe Ivernel, Anne Longuet Marx, « Introduction », dans *Études théâtrales* 2010/1-2 (N° 47-48), pp. 9-13.

⁶¹ Beauquel et Pouivet, *op. cit.*, p.42.

⁶² *Ibid.*, pp.128-129.

⁶³ Ivernel et Marx, « Introduction », *op. cit.*, pp. 9-13.

⁶⁴ Beauquel et Pouivet, *op. cit.*, p.43.

mais ce qui les fait bouger. »⁶⁵

2. Le théâtre entre institutionnalisation et force de transformation

a. Définition, composantes et histoire

Le théâtre se définit basiquement et communément comme un « art dont le but est de produire des représentations (régies par certaines conventions) devant un public, de donner à voir, à entendre une suite d'événements, d'actions, par le biais d'acteurs qui se déplacent sur la scène et qui utilisent ou peuvent utiliser le discours, l'expression corporelle, la musique ». ⁶⁶ ⁶⁷ Spectacle adressé à un public, le théâtre se différencie des autres spectacles tels que le sport, les feux d'artifice, les défilés, etc., par la fiction. Il est représentation, donc simulation et illusion. Afin que l'illusion soit crédible, le théâtre construit une intrigue, une action à l'aide de mots, de dialogues et de gestes, et utilise un ensemble de procédés tels que les décors et costumes. Multipliant les données et les signes, l'illusion théâtrale se dote de plusieurs langages. Toutefois, bien que le théâtre puisse faire appel aux gestes et expressions corporelles, il est dans la tradition occidentale le plus souvent texte, rédigé à l'avance et prononcé par les acteurs. Si le théâtre doit être considéré dans son double caractère spectaculaire et littéraire⁶⁸, nous nous intéresserons ici uniquement à l'aspect spectaculaire du théâtre. Nous analyserons dans le travail d'Alain Platel et de La TDP, le rapport et les usages qu'ils font de l'illusion, de la fiction, des décors, costumes, textes et gestes, qui constituent les principales composantes de la pratique théâtrale. Bien que les principales composantes du théâtre fassent consensus, il existe de nombreux désaccords, contradictions et débats qui s'articulent autour de sa pratique, qui a connu de grandes évolutions. Sans faire ici l'histoire du théâtre, nous nous contenterons de porter notre attention sur les critiques qui ont été et sont faites au théâtre dit occidental. Le rapprochement du théâtre vers la danse constitue une riche alliance permettant au théâtre de sortir de son état de crise déjà dénoncé par Peter Brook dans son ouvrage *L'Espace vide*.⁶⁹ Théâtre comique, tragique, grotesque, absurde ou encore naturaliste, constituent différents genres et procédés théâtraux. Nous verrons en quoi le grotesque et l'absurde présents dans *VSPRS* et *APA* constituent des moyens de critique contre l'idéologie dominante.

⁶⁵ Frimat, *op. cit.*, p.16.

⁶⁶ *TLFi, op. cit.* ; Pour Alain Vialia, « le theatron, c'est d'abord l'« endroit où l'on voit » : le théâtre se caractérise comme une pratique du spectacle public ; il donne lieu avant tout à une perception sensible, et il suppose une réception collective. Il offre ses signes comme directement présents, comme un spectacle vivant – différent en cela du cinéma [...] » (Alain Viala, *Histoire du théâtre*, Presses Universitaires de France, 2017, p.5.)

⁶⁷

⁶⁸ Le théâtre est aussi un genre littéraire dans lequel les auteurs classiques tels que Molière, Corneille ou Racine apparaissent au rang d'« écrivains ». Nombreuses œuvres théâtrales sont d'ailleurs plus lues que vues en représentation. (*Ibid.*, pp.5-8)

⁶⁹ Peter Brook, *L'Espace vide*, trad. de l'anglais par C. Estienne et F. Fayolle, Ed. du Seuil, 1977, 192pp.

b. Institutionnalisation du théâtre

Cet art s'inscrit dans les usages du loisir, appelé *otium* dans l'Antiquité. Bien que cela signifie "en dehors du travail", il peut se pratiquer dans des événements religieux et/ou politiques tel que ce fut le cas dans l'Athènes du Ve siècle avant J-C. Néanmoins actuellement le théâtre en Europe relève davantage du divertissement avec l'expansion des festivals associés aux vacances, ayant lieu l'été, dans des régions touristiques. Si on lui a octroyé attention et importance dans presque toutes les cultures et à toutes époques, « c'est [parce] qu'il met en jeu les valeurs »⁷⁰. Il est donc, au-delà d'un simple divertissement que l'on considère comme le propre de l'art commercial ou "théâtre mortel" dans les termes de Peter Brook⁷¹, une institution au premier sens du terme, c'est-à-dire une pratique érigée en valeur. Mais il est aussi une institution au sens dérivé du terme dans certaines sociétés, avec des structures spécialisées, des pratiquants professionnels, des budgets, etc. Ce qui est aujourd'hui majoritairement le cas en Europe où le théâtre s'est largement institutionnalisé.

Si le théâtre est d'abord un outil de la démocratie athénienne, la censure naît en même temps que le lui dans la Grèce antique. Il est un art qui sait critiquer et remettre en question le pouvoir. Parodiant la conduite des dirigeants et privilégiés, il est capable d'abolir les barrières et hiérarchies sociales le temps d'une représentation. Mais en même temps qu'il peut se faire vecteur de critique, il peut conforter le pouvoir en place, l'ordre social.⁷² Analyser le théâtre permet donc de s'intéresser aux valeurs qui traversent une société, mais aussi aux logiques institutionnelles qui encadrent son activité pour en comprendre les significations et enjeux sociaux et idéologiques. Il est alors intéressant d'analyser à la fois le contenu des œuvres et leur encadrement institutionnel. C'est ce que nous ferons avec La TDP et les BCDB et leurs deux pièces respectives, tentant de répondre à la problématique autour de la tension entre subversion et institutionnalisation.

c. Force de transformation et de subversion par la *mimesis*

« C'est dans le monde grec, on le sait, que le théâtre est apparu et que s'est formé aussitôt, dans une parenté sidérante, la proximité du théâtre et du politique. »⁷³ Le théâtre se définit en partie par la *mimesis*, concept philosophique platonicien repris dans *La Poétique* d'Aristote⁷⁴, qui consiste à imiter le monde et les actions humaines. Il est ainsi miroir et reflet de la réalité. Mais la *mimesis* n'est jamais que pure imitation ou reproduction, pour Bailly elle est politique.⁷⁵ Elle peut être selon

⁷⁰ Viala, *op. cit.*, p.9.

⁷¹ Brook, *op. cit.*

⁷² « S'il est souvent utilisé à des fins politiques et/ou pédagogiques, il peut être aussi impitoyablement censuré, en raison de sa force corrosive et des craintes qu'il suscite. » (Mathilde Arrigoni, *Le théâtre contestataire*, Presses de Science Po, 2017, p.13)

⁷³ Jean-Christophe Bailly, « La convocation théâtrale », *Lignes*, Ed. Hazan, 1994/2 n° 22, p.76.

⁷⁴ Aristote, *Poétique*, Le Livre de Poche, 1990, 216pp.

⁷⁵ Bailly, *op. cit.*, p.77.

Aristote, soit ce que l'on voit du monde, ce que l'on en dit ou ce que l'on voudrait qu'il soit.⁷⁶ Elle traduit des choix de représentation en mettant en scène des rapports sociaux, des identités culturelles, de genre, de classes, à travers les costumes, les décors, les discours, les postures, les façons de parler, d'interagir, de se comporter, etc. Tel que nous l'avons vu dans le *réalisme social* brechtien, à travers l'imitation, le théâtre peut permettre des prises de conscience de la réalité sociale. La scène théâtrale se conçoit chez Foucault comme une scène politique, comme vecteur d'analyse du réel, mais aussi comme lieu de visibilité. L'usage fréquent de textes dramatiques par Foucault se justifie par son intérêt pour « la force de questionnement de la dimension du vrai qu'ils mobilisent ».⁷⁷ La scène telle que conçue dans les écrits foucauldien se rapproche de celle du philosophe français Alessandro Fontana (1939-2013) :

*La scène n'est ni un objet absolu, ni une activité autonome et indépendante : elle est toujours liée à un discours relevant de l'ordre, du pouvoir ou de l'autorité [...] L'histoire de la scène ne sera donc que l'histoire de ce rapport complexe que le discours a entretenu au fil des siècles avec ce qui le menaçait (essentiellement la vérité de la violence, de la mort, du désir), et qui n'a pas cessé de revenir.*⁷⁸

D'autre part, à l'instar d'Antonin Artaud, Foucault met en avant le potentiel subversif du théâtre en tant que double du réel.⁷⁹ En même temps qu'il représente le réel, le théâtre interagit avec lui et détient un pouvoir transformateur. En effet, le théâtre comme concept philosophique foucauldien, c'est « la force de l'imaginaire comme puissance d'interrogation du réel et comme virtualité de subversion physique à travers une diagonalisation et une duplication du monde ».⁸⁰ Ses lectures de Deleuze et d'Artaud ouvrent ses analyses « à la puissance d'insoumission des corps dramatiquement exposés ». Foucault considère que le double détient un fort potentiel subversif. « La position d'un double, la répétition, est un acte de contestation de ce qu'elle prétend reproduire ; le mime de la réalité en devient le reflet subtilement et ironiquement subversif ».⁸¹ Par le biais de « ses dimensions de dédoublement, redoublement et mise à l'épreuve publique, corporelle, différentielle du réel, le théâtre est une force d'expérience »⁸², qui détient un pouvoir de transformation. Si La TDP et Platel font usage du théâtre pour questionner les frontières du réel, entre le monde social, la scène artistique et la scène politique, ils questionnent aussi les frontières entre théâtre et danse.

⁷⁶ Aristote, *op. cit.*

⁷⁷ Arianna Sforzini, *Scènes de la vérité. Michel Foucault et le théâtre*, Université Paris Est Créteil, 2015, p.83.

⁷⁸ A. Fontana, « La scena », in *Storia d'Italia*, vol. 1 – *I caratteri originari*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 793-794.

⁷⁹ Dans une autre perspective, pour Clément Rosset le « double de la réalité » fait référence à une fuite. Les êtres humains s'inventent une double réalité, un rival du réel, pour survivre dans un monde où leur existence n'est que très peu reconnue. (C. Rosset, *Le réel et son double*, Gallimard, 1976).

⁸⁰ Sforzini, *op.cit.*, p.83.

⁸¹ *Ibid.*, p.89.

⁸² *Ibid.*, p.10.

3. La danse-théâtre ou la dé-catégorisation des arts

Les deux compagnies qui mettent en scène la folie pour critiquer à la fois les conceptions et traitements de la maladie mentale, et les conventions normatives de l'art, le font par le biais de la danse-théâtre. Si d'importants enjeux politiques gravitent autour des pratiques de la danse et du théâtre, comme nous venons de le voir, la danse-théâtre tant par son contexte d'émergence que par sa force représentative et transformative du monde, alliant discours et langage corporel, se trouve être davantage subversive.

a. Alliés avant d'être séparés

Les pièces de La Troupe du Possible et des Ballets C de la B sont les héritières de la longue histoire des liens entre la danse et le théâtre. Leur alliance a longtemps prévalu avant que leur séparation ne s'impose, de manière non définitive. De la Grèce antique à l'âge baroque, en Europe, les deux arts s'intègrent mutuellement et/ou s'alternent.⁸³ Au XVII^e siècle, la tragédie lyrique réunit la danse, le théâtre, la musique et le chant. L'expression corporelle y est de plus en plus maîtrisée, à l'intérieur d'un système sémiotique cadré. Christian Biet, en analysant l'introduction de la fiction dans la danse du Kabuki au Japon au XVII^e siècle, considère que cette association aurait permis de réduire le scandale ostentatoire et immoral des corps des danseurs et danseuses, exposés aux regards des spectateurs, qui étaient alors traités de la même manière que les prostituées. Tout comme au Japon, en insérant une forme de distance grâce au cadre dramatique et en produisant un spectacle ayant un sens bien précis, la tragédie lyrique empêchait les corps de produire des gestuelles allant au-delà des sensations assimilables. En parallèle se développe le genre de la comédie-ballet sous l'impulsion de Molière et de Lully. La combinaison des arts qui s'y produisait se faisait en faveur du pouvoir dominant, en raison de sa puissance de représentation. Mais alors qu'il a pour objet la célébration de la monarchie, il produit des émotions et réactions échappant au cadre tempéré de l'opéra. La danse-théâtre de Molière en mêlant sons et expressions du corps de manière dysharmonieuse, ne consiste donc pas à étouffer le scandale des corps dansants, mais élargit le champ de perceptions.⁸⁴ Ainsi, les liens entre les deux arts peuvent soit permettre l'adoucissement des mœurs en réglant et encadrant sémantiquement les déplacements corporels, évitant ainsi tout débordement émotionnel et sensoriel produits par le mouvement, soit permettre un élargissement des champs de perception. Dans les travaux de La TDP et de Platel, le théâtre n'apporte nullement à la danse une trame ou un cadre narratif. La sémiotique y est bafouée dans les corps comme dans les mots. On comprend alors que l'alliance entre danse et théâtre n'a pas pour effet un encadrement des émotions ou un contrôle

⁸³ Ivernel et Marx, *op. cit.*, pp. 9-13.

⁸⁴ Christian Biet, « Danse et théâtre : d'aujourd'hui à hier », dans *Études théâtrales, op.cit.*, pp. 23-34.

de la charge subversive sensible que peut susciter la présence et le mouvement d'un corps. Bien au contraire, la danse et le théâtre réunis dans ces deux pièces permettent d'aller puiser des émotions dans le langage inconscient, insubordonné. Car le chaos intérieur qui anime les corps dansants est invoqué grâce au théâtre dans *VSPRS*, et la rupture de l'illusion théâtrale par la danse dans *APA* permet de rompre avec l'illusion de la normativité psychique.

b. De la danse vers le théâtre

Comme nous l'avons vu précédemment, la danse en s'autonomisant du théâtre avec le courant postmoderniste autour de Cunningham, atteint ses limites dans la pure abstraction du geste, sans sujet et déconnectée. La période qui suit théâtralise la danse et puise ses sources dans les réflexions de l'entre-deux-guerres. Les années 1920 marquent une rupture avec le ballet, porteur d'un idéalisme où la danse est subordonnée au théâtre et réduite à une recherche de virtuosité codifiée. Nietzsche qui dénonça le théâtre et la danse «bien faits»⁸⁵ et qui ébranla la hiérarchisation des arts classico-romantiques, fut d'une grande influence chez les artistes de son époque, et notamment en Allemagne. Dès 1927 des Congrès de danseurs y ont lieu où sont discutées autour de Rudolf Laban, Kurt Jooss ou Mary Wigman les nouvelles formes artistiques alliant danse et théâtre. On parle alors de *Tanztheater* (danse-théâtre), *Theatertanz* (theatre-dansé) ou encore *Tanzdrama*.⁸⁶ La danse-théâtre de Pina Bausch qui fait naître un nouvel ordre chorégraphique où la danse est « première » et « le théâtre sert d'infrastructure et de commentaire »,⁸⁷ est l'héritière de ces recherches et réflexions. Sa démarche naît d'une nécessité politique, dans un moment de l'histoire où la danse n'est plus en mesure d'exprimer l'état du monde.⁸⁸ Comme le dit Peter Brook « peu d'hommes ont autant de liberté qu'un auteur de théâtre. Il peut évoquer l'univers entier sur la scène. »⁸⁹ La danse-théâtre de P. Bausch ne s'oppose pas seulement à la danse classique ou à la danse moderne qui la précèdent, mais cherche dans la danse et le théâtre des moyens d'exprimer le regard anthropologique, sociologique et psychologique qu'elle porte sur la société. « Elle réinjecte dans ses œuvres une dramaturgie à l'image d'un monde qui calque ses modèles sociaux sur ceux du théâtre ».⁹⁰ Dans le contexte révolutionnaire autour de 1968, l'intégration de paroles et de gestuelles théâtrales dans la danse « n'est pas une simple mode esthétique, c'est un instrument de destruction

⁸⁵ Ivernel et L. Marx, *op. cit.*

⁸⁶ En 1932, le ballet *La Table Verte* de Kurt Jooss, qui représente et chorégraphie des diplomates incapables de mettre fin aux guerres, est présentée par les Archives internationales de la danse, fondées en 1931 à Paris. Couronnée, la pièce fut néanmoins difficile à catégoriser par les critiques. (P. Ivernel, « La nouvelle synthèse des arts Un rêve d'Allemagne », dans *Études théâtrales*, *op. cit.*, pp.42-47)

⁸⁷ B. Gauthier, « Chez Pina Bausch, le théâtre sert d'infrastructure à la danse », dans *Études théâtrales* 2010/1-2 (N° 47-48), p.113.

⁸⁸ *Ibid.*, p.114.

⁸⁹ Peter Brook, *op. cit.*, p.55.

⁹⁰ B. Gauthier, *op. cit.*, p.114.

des codes, un outil pour agresser le public et provoquer une réflexion politique ».⁹¹ Nous verrons comment *APA* et *VSPRS* font un usage similaire de la danse-théâtre pour détruire les codes de la normativité psychique.

c. Du théâtre vers la danse

De la même manière que la danse se rapproche du théâtre, le théâtre se rapproche de la danse. Avant Antonin Artaud (1896-1948) qui critiquait le théâtre occidental notamment pour être trop et univoquement porté sur les mots, Edward Gordon Craig (1872-1966) écrivait en 1908 :

*Vous révélez désormais les choses invisibles, celles que perçoit le regard intérieur, au moyen du mouvement, de la divine et merveilleuse force qu'est le mouvement. [...] On croit communément que les vérités ne peuvent se révéler qu'à l'aide de paroles. [...] Mais que dire de cette chose infinie et admirable qui habite l'espace et a nom mouvement ? [...] Les théâtres de tous pays, d'Orient et d'Occident, sont nés du mouvement et procèdent (si même leur développement s'est faussé) du mouvement de la force humaine.*⁹²

Pour Artaud, « un théâtre qui soumet la mise en scène et la réalisation, c'est-à-dire tout ce qu'il y a en lui de spécifiquement théâtral, au texte est un théâtre d'idiot, de fou, d'inverti, de grammairien, d'épicière, d'anti-poète et de positiviste, c'est-à-dire d'Occidental ».⁹³

Artaud considère « la scène [comme] un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret »⁹⁴, c'est-à-dire une « poésie dans l'espace, capable de créer des sortes d'images matérielles, équivalant aux images des mots ».⁹⁵ Le théâtre épique de Bertolt Brecht (1898-1956) opéra lui aussi un mouvement du théâtre vers la danse. Il met le corps énergétique de l'acteur au cœur de son approche et passe du texte à la voix, au geste, puis au mouvement.⁹⁶ Plus tard, les mouvements révolutionnaires de 1968 qui radicalisent les réflexions sur l'art, inaugurent l'arrivée d'une nouvelle génération de metteurs en scène à la tête d'institutions théâtrales.⁹⁷

d. La danse-théâtre : vers le dépassement des genres cloisonnés

Cette référence au théâtre occidental comme soumis au texte, est aussi la critique faite par les précurseurs de la danse-théâtre Eugenio Barba et Jerzy Grotowski (1933-1999) qui vont s'inspirer des conceptions de l'art en Orient en tant que rupture des frontières disciplinaires.⁹⁸ Ainsi Eugenio Barba, à l'Odin Teatret, s'inspire de techniques orientales pour faire naître un théâtre qui danse. Le

⁹¹ *Ibid.*, p.116.

⁹² E. G. Craig, « Les artistes du Théâtre de l'avenir – le Théâtre de l'avenir : une espérance », in *De l'Art du Théâtre*, Belfort, Circe, 1998, coll. « Penser le théâtre », pp. 72-73.

⁹³ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p.61.

⁹⁴ Artaud, *op. cit.*, p.27.

⁹⁵ *Ibid.*, p.57.

⁹⁶ Ivernel et L. Marx, *op. cit.*

⁹⁷ Peter Stein et Peter Zadek qui en sont les principales figures, s'élèvent contre le théâtre déclamatoire des années 1950 et œuvrent pour un théâtre plus visuel, orienté vers la physicalité. (Gauthier, *op. cit.*, p.115-116.)

⁹⁸ Monique Borie, « Grotowski et Barba : sur la voie du théâtre-danse », dans *Études théâtrales*, *op. cit.*, pp.55-65.

modèle oriental permet à l'acteur-danseur de faire naître un corps fictif d'où peut jaillir la force d'un corps vivant. Barba, créateur de l'anthropologie théâtrale, défend un dépassement du genre et invite « à ne pas tenir grand compte de la différence entre ce qu'on appelle danse et ce qu'on appelle théâtre ».⁹⁹ On retrouve ici largement les propos de Platel et de Farid Ousamgane, qui s'opposent à une stricte distinction entre danse et théâtre. Selon Barba, une telle séparation des genres risque d'enfermer l'acteur dans un mutisme du corps et le danseur dans la virtuosité.¹⁰⁰

Aujourd'hui, on assiste à un accroissement du pluridisciplinaire et de l'interdisciplinaire dans l'art, avec une place toujours plus grande accordée au corps. Les termes utilisés et utilisables sont multiples pour définir les nouvelles formes d'art qui intègrent diverses disciplines. "Oeuvres protéiformes" ou "spectacles hybrides" pourraient apparaître comme des appellations plus adaptées, mais nous faisons le choix ici de parler de *danse-théâtre* dans le sens où les deux compagnies étudiées sont catégorisées à la fois comme danse¹⁰¹ et comme théâtre.¹⁰² Bien que l'on puisse aller vers le dépassement des genres artistiques, nous considérons nécessaire de conserver l'usage des deux termes qui définissent des ensembles d'éléments, de procédés auxquels sont associés des enjeux esthétiques, culturels, sociaux et politiques propres à l'un ou à l'autre. Ainsi la fiction est un outil propre au théâtre, comme l'est le langage sensible du mouvement à la danse. Nous nous accordons en ce sens avec les propos de Boris Charmatz qui soutient que :

*L'étiquette "danse" gagne à être étendue à bien des projets. Au-delà des questions de genre ou de champ artistique [...] Mais présenter la danse contemporaine, comme l'art qui naviguerait entre tous les arts, comme une pratique baladeuse, ne peut nous satisfaire entièrement : tout n'est pas dans tout.*¹⁰³

Ainsi la « danse flamande » à laquelle est associée *VSPRS*, est une catégorie supplémentaire pour désigner un courant de la danse contemporaine, qui souvent ne fait pas de la danse la discipline principale des pièces, mais utilise la danse parmi d'autres arts. Selon Verlinden, l'expansion de la catégorisation « danse contemporaine » à des pièces qui n'en font qu'un élément parmi d'autres est due à un vide définitionnel de ce qu'est la danse.¹⁰⁴ Bien que les pièces des BCDB et de La TDP comportent d'autres éléments ne relevant ni de la danse, ni du théâtre, c'est à travers ces deux arts qu'elles se définissent. Le choix du terme de danse-théâtre ne signifie pas que la danse prévale sur le

⁹⁹ Eugenio Barba, « Théâtre eurasiens », in *Le Théâtre qui danse. Anthropologie théâtrale (3)*. Nouvelles recherches, Bouffonneries n. 22-23, 1989, pp.17-22.

¹⁰⁰ E. Barba, *Le Canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, traduit par Éliane Deschamps-Pria, Bouffonneries n. 28-29, 1993, p.41. ; Ce qui rassemble Barba, Grotowski, Artaud, Craig, ou encore Kantor, c'est la conception d'un corps mû par l'énergie, d'un corps en vie qui doit faire usage de tous les modes d'expression qui sont en lui, au-delà des catégories artistiques enfermantes. (Anne Longuet Marx, « L'obsession du vivant Kleist, Craig, Artaud, Kantor », dans *Études théâtrales, op. cit.*, p.40)

¹⁰¹ Site web des Ballets C de la B : <https://www.lesballetscdela.be/fr/les-ballets-c-de-la-b/the-company/artistic-platform/> ; Mélanie Noiret, « Chorégraphie et aventure humaine », *L'écho*, 30 mars 2017.

¹⁰² Site web de La Troupe du Possible, *op. cit.*

¹⁰³ Boris Charmatz et Isabelle Launay, *Entretien, à propos d'une danse contemporaine*, Paris, CND, 2003, pp.160-161.

¹⁰⁴ Élodie Verlinden, « La vague flamande : composer avec la danse », dans *Études théâtrales* 2010/1-2 (N° 47-48), p.132.

théâtre, ni que l'on postule l'existence « d'un mixte assimilé à un troisième genre codifiable. »¹⁰⁵

Nous entendons par danse-théâtre : une catégorie artistique mélangeant la danse et le théâtre, qui ne constitue pas un genre ou un ensemble cohérent et codifié de règles, mais qui se caractérise par la variété des modes de relations et d'usages des deux arts. Catégorie qui se distingue des nominations "spectacles hybrides" ou "œuvres protéiformes" de par la prévalence de ces deux disciplines.

Ainsi la danse-théâtre de *VSPRS* et d'*APA* met en œuvre différentes relations entre les deux arts, s'alternant, se juxtaposant ou s'imbriquant. Comme nous le verrons, ces diverses manières de relationner permettent de répondre à des objectifs sociaux et politiques, en lien avec la folie et la maladie mentale. La danse et le théâtre constituent d'heuristiques moyens de création et de transformation du réel par le biais du langage sensible de la danse et fictionnel du théâtre. Leur complémentarité en fait une réelle force politique. La TDP et les BCDB par le biais d'un usage dé-catégorisé de l'art, s'opposent à un système normatif qui s'applique aux conventions artistiques. D'autre part, comme nous l'avons mentionné précédemment, ce système normatif est aussi la cause d'un formatage psychique contre lequel s'opposent les deux compagnies.

¹⁰⁵ Ivernel et L. Marx, *op. cit.*

III. Folie et/ou maladie mentale

Si aujourd'hui les traitements et conditions de vie des personnes malades mentales se sont amplement améliorés, les institutions psychiatriques et la perception qu'en a la société, sont encore empreintes de logiques de stigmatisation et d'exclusion. L'oppressante normativité psychique qui établit une frontière entre sain d'esprit et malade mental, contre laquelle s'oppose les deux pièces, demeure largement ancrée. Elle se transforme et tend même à se renforcer avec le concept de "santé mentale", tel que nous le verrons plus tard.

Bien que les termes « fou » et « folie » soient aussi porteurs d'une valeur péjorative, nous faisons le choix ici de les employer dans leur portée positive et subversive, et les opposons à la charge négative associée au terme de « maladie mentale » qui renvoie à la domination, au stigmaté, à l'exclusion et la souffrance. Nous reviendrons ici brièvement sur l'histoire de la maladie mentale et de la psychiatrie, puis sur les formes de contestations et revendications contre cette dernière, et nous intéresserons à la notion de folie dans sa portée positive. Car si la folie a largement été assimilée à la maladie mentale de manière péjorative, comme un mal à soigner ou à exclure de la société, elle détient aussi en elle des valeurs positives et subversives, associées aux notions de vérité, liberté et résistance face aux normes sociales, morales et politiques. La pièce *VSPRS* et la démarche artistique de La TDP se situent dans cet enchevêtrement de définitions de la folie à la fois comme portée négative et positive. Toutes deux partent de la folie comme maladie mentale à travers les discours et classifications psychiatriques, mais parviennent à en utiliser le potentiel subversif, et par là à extraire la folie de la dialectique qui la lie à la raison pour en faire une force contre-culturelle. Car selon Foucault, la folie a été réduite à la déraison par la raison, faisant d'elle un mal à éliminer, à enfermer, à soigner.

1. De la folie à la maladie mentale : histoire de la psychiatrie

La première définition que donne le TLFi de la folie fait d'elle un «(A-1.) trouble du comportement et/ou de l'esprit, considéré comme l'effet d'une maladie altérant les facultés mentales du sujet. »¹⁰⁶ Cette définition commune de la folie la réduit donc à la maladie mentale, mais cette réduction est erronée et est le fruit d'un processus historique, politique, social et culturel.¹⁰⁷ Durant l'âge classique, la folie a été réduite à la déraison, soit à l'antipode de la raison, par la raison elle-même. Mais comme le défend Michel Foucault, la folie ne se réduit pas à la déraison.¹⁰⁸ D'après Jacques

¹⁰⁶ TLFi, *op. cit.*

¹⁰⁷ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, 1972, 688pp.

¹⁰⁸ *Ibid.*

Lesage De La Haye, psychologue, militant à la Fédération Anarchiste et auteur de *La mort de l'asile. Histoire de l'antipsychiatrie*, « la manière dont sont traités les "fous" est le reflet d'un système »¹⁰⁹. La constitution de la folie en tant qu'objet médical reflète des enjeux de pouvoir et de domination. On observe dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, que la folie a subi un double mouvement contradictoire à la fois d'exclusion de la société et d'intégration dans le champ de la science, qui daterait de la création de l'Hôpital Général en 1656. Selon Foucault c'est la conception cartésienne de la folie qui a constitué la matrice des logiques d'enfermement, affirmant que les fous ne peuvent être porteurs de discours rationnel et de vérité.¹¹⁰

Bien qu'existaient déjà des formes de maltraitance et d'exclusion, avec notamment la fosse aux serpents ou *La Nef des fous*, les fous pouvaient circuler relativement librement et leurs paroles existaient parmi les autres.¹¹¹ Mais à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle, l'âge classique met en place la politique du « grand renfermement » où une série de châtiments sont imposés aux insensés en plus d'être privés de leur liberté, considérés comme coupables.¹¹² « L'internement détache la déraison, l'isole de ces paysages dans lesquels elle était toujours présente et en même temps esquivée. »¹¹³ La folie se fait alors accaparer par la raison. Il faudra attendre la découverte du docteur Philippe Pinel et de son gardien Pussin et de la femme du gardien Marguerite, pour que l'on considère les fous comme des malades qu'il faut non pas châtier, mais soigner. Ces derniers montrèrent qu'ils n'existaient pas deux catégories d'humains : les fous et les non fous, mais que la folie cohabitait avec l'individu. C'est ainsi que naquirent la psychiatrie et la maladie mentale, avec la loi de 1838 sur l'asile.¹¹⁴ Mais cette nouvelle conception n'entraîna pas pour autant un mieux-être pour les personnes considérées comme malades. D'abord parce que la notion de « soin » était associé à un traitement moral visant à "assainir moralement" la société. Ce qui inévitablement faisait que certaines personnes « malades » n'étaient en fait que non-conformes socialement ou moralement, comme nous allons le voir. D'autre part, parce les « soins » étaient en réalité de véritables tortures. De l'enchaînement, à l'isolement dans des cellules sales et lugubres, jusqu'aux bains glacés et aux électrochocs, les traitements adressés aux dits malades mentaux furent des plus déshumanisants.¹¹⁵ À partir de la fin du XIX^e, la folie est en partie appréhendée à travers la

¹⁰⁹ De la Haye, *op. cit.*, p.40.

¹¹⁰ Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, pp.52-58. : « Comment, est-ce que je pourrais nier que ces mains et ce corps-ci soient à moi, si ce n'est peut-être que je me compare à ces insensés de qui le cerveau est tellement troublé et offusqué par les noires vapeurs de la bile qu'ils assurent constamment qu'ils sont des rois lorsqu'ils sont très pauvres, qu'ils sont vêtus d'or et de pourpre lorsqu'ils sont tout nus, ou s'imaginent être des cruches ou avoir un corps de verre. Mais quoi, ce sont des fous. Je ne serais pas moins extravagant si je me réglais sur leurs exemples. » (René Descartes, *Méditations métaphysiques* [1641], Paris, Flammarion, 2011, p. 59.)

¹¹¹ « La folie et Foucault, avec Judith Revel », dans *La Folie*, sous la dir de Raphaël Enthoven, Fayard, 2011, p.12.

¹¹² Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, pp.67-109.

¹¹³ *Ibid.*, p.140.

¹¹⁴ Baillon, *op. cit.*, pp.80-82.

¹¹⁵ Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*

psychanalyse autour de ses grandes figures que sont Sigmund Freud, Carl Gustav Jung ou encore Jacques Lacan. La psychanalyse qui fait la découverte de l'inconscient, se rapproche étroitement de la psychiatrie en s'intéressant aux psychoses, « troubles psychiques profonds », mais « n'est pas une branche de la psychiatrie ». ¹¹⁶ Car si elle entretint de nombreux liens avec le nouveau concept de "l'hystérie" érigée à la fin du XIXe siècle, elle marque une grande rupture avec l'interprétation neuro-psychiatrique qui en est faite. C'est de l'interprétation freudienne de l'hystérie, contre celle de Charcot, que naît la psychanalyse. Enfin, comme nous le verrons dans une troisième partie, la psychiatrie qui s'est "sectorisée" avec « la mort de l'asile », est encore aujourd'hui basée sur des principes d'exclusion et d'enfermement, où la camisole physique a été remplacée par la camisole chimique, et où la surveillance accrue remplace les barreaux de cellules. ¹¹⁷

2. Maladie mentale ou folie sociale

D'autre part, la folie est aussi définie dans le TLFi comme :

[Une] conduite, comportement qui s'écarte de ce qui serait raisonnable aux regards des normes sociales (dominantes ou propres à l'idéologie du locuteur) et qui est considéré comme l'expression d'un trouble de l'esprit (au sens A 1 supra) et/ou d'un manque de sens moral, de bon sens ou de prudence. [...] [Avec, éventuellement, une valeur dépréc. de condamnation ou de rejet]. ¹¹⁸

Cette définition met en exergue les liens qu'entretient la folie avec les normes sociales et morales. L'histoire de la folie sociale et l'histoire de la folie mentale se montrent indissociables. ¹¹⁹ En effet, la période du grand enfermement constitue une période de grande mixité quant aux publics enfermés. Les pauvres, les libertins, les homosexuels et les « déraisonnés » sont traités de la même manière, dans une logique d'articulation précise de la médecine et de la morale. ¹²⁰ « Le sens de l'internement s'épuise dans une obscure finalité sociale qui permet au groupe d'éliminer les éléments qui lui sont hétérogènes ou nocifs ». ¹²¹ Toute personne ne correspondant pas aux attentes comportementales de la société, étant indisciplinée, ayant des opinions minoritaires, refusant le contrôle de la société patriarcale ou s'écartant sexuellement de l'hétéronormativité, était considérée comme « désorientée » et ce faisant était enfermée. À partir des années 1930 naquit en France et en Europe une critique de la psychiatrie s'opposant à l'enfermement et aux horribles traitements des malades mentaux. Bien que le terme « antipsychiatrie » proposé par le psychiatre David Cooper en 1967 puisse être considéré comme un mot « fourre-tout », « récupéré à différentes sauces politiques

¹¹⁶ Baillon, *op. cit.*, p.87.

¹¹⁷ L. de la Haye, *op. cit.*

¹¹⁸ TLFi, *op. cit.*

¹¹⁹ Marcelo Otero, "Le fou social et le fou mental : amalgames théoriques, synthèses empiriques et rencontres institutionnelles", SociologieS [Online], *Theory and research*, 2010.

¹²⁰ Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p.120.

¹²¹ *Ibid.*, p.110.

au goût plus ou moins autonome »¹²², il représente tout de même un ensemble relativement homogène de revendications contre la psychiatrie « classique », dans lequel nous ancrerons notre analyse. Politiquement parlant, l'antipsychiatrie constitue une radicale remise en cause des notions de savoir et de pouvoir dont fait usage la psychiatrie, et s'attaque à l'institution asilaire jugée « concentrationnaire » et « totalitaire ».¹²³ Les similitudes avec le pouvoir judiciaire et policier, sa « connivence avec l'État », les pratiques coercitives, hiérarchisantes et liberticides de l'enfermement, les traitements humiliants et inhumains, et la distinction soignant/soigné sur un fond de domination, sont autant d'éléments dénoncés.¹²⁴ Le mouvement s'attaque au rôle social du pouvoir psychiatrique qui légitime les positions dominantes existantes, en utilisant un savoir dit rationnel et « pseudo-scientifique » à des fins morales et politiques.¹²⁵ En dénonçant la pathologisation et en défendant le caractère relatif de la maladie mentale, les pratiques artistiques de La Troupe du Possible et des Ballets C de la B dans *VSPRS* s'ancrent dans ce courant de pensée qui dénonce l'instrumentalisation politique et sociale des définitions et classifications médicales de la folie. Aujourd'hui bien sûr, et en grande partie grâce au mouvement antipsychiatrique, le traitement et les conditions de vie des personnes psychiatisées ont largement évolué. Les individus atteints de troubles psychiques et/ou comportementaux sont traités avec plus de respect qu'aux débuts de la psychiatrie, l'enfermement et le bannissement à vie ont laissé place à plus de liberté de circulation et de liens avec le reste de la société.¹²⁶ Mais si La Troupe du Possible a dû s'extraire de l'hôpital psychiatrique dans lequel elle est née pour exercer son activité artistique telle qu'elle l'entendait¹²⁷, c'est bien parce que l'institution psychiatrique d'aujourd'hui est l'héritière d'une longue et profonde pratique de l'exclusion et de stigmatisation. En effet, bien qu'on puisse aujourd'hui observer de véritables améliorations des conditions de vie et de traitement des malades mentaux, il convient de souligner que la psychiatrie est encore porteuse de sa logique fondatrice de séparation entre la raison et la folie, réduite à la déraison, où le fou est alors conçu comme "Autre".¹²⁸ Si la logique de l'enfermement a perdu sa systématisation et sa pérennisation, en grande partie grâce à la lutte antipsychiatrique¹²⁹, d'autres modes d'exclusion et de contrôle se sont développés. L'invention de solutions médicamenteuses à partir des années 1950 et leur développement par le marché pharmaceutique a permis de tasser les symptômes de la maladie mentale, permettant le passage d'une logique de l'enfermement des

¹²² « L'antipsychiatrie...ou les antipsychiatries ? Retour sur l'histoire d'un mouvement protéiforme », *Le Monde libertaire*, hors-série n°56 Juillet-Août 2014.

¹²³ L. de la Haye, *op. cit.*

¹²⁴ « L'antipsychiatrie...ou les antipsychiatries ? Retour sur l'histoire d'un mouvement protéiforme », *op. cit.*

¹²⁵ *Ibid.* ; On retrouve l'illustration de cette réalité psychiatrique fondée sur un ordre moral dans le film de Ken Loach, *Family Life*, (1971), dans lequel le personnage principal est une jeune femme qui se fait psychiatisée, sous la pression parentale, en raison de sa non-volonté à entrer dans les bonnes cases de la réussite sociale que constituent le mariage et le travail.

¹²⁶ Baillon, *op. cit.*

¹²⁷ Site web de La Troupe du Possible, *op. cit.*

¹²⁸ Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p.236.

¹²⁹ L. de la Haye, *op. cit.*

"déviant" à une logique de camouflage de ces symptômes "déviant" dans une société normalisatrice.¹³⁰ Nous verrons plus loin en quoi La Troupe du Possible et Les BCDB s'opposent à la normalisation psychique et comportementale des individus.

Bien que l'on critique les logiques d'exclusion, d'invisibilisation et de normalisation associées à la notion de maladie mentale, catégorie elle-même construite pour légitimer ces méthodes et instrumentalisée, nous ne nions pas pour autant l'existence de la maladie et des souffrances qui y sont associées, comme il l'a pu être reproché à Foucault par le psychiatre Guy Baillon.¹³¹ L'ayant constaté moi-même au cours d'entretiens et d'observations, les troubles psychiques sont associés à de réelles souffrances qui nécessitent des soins afin de les atténuer. De la même manière, la cohabitation et la vie en société des personnes porteuses de troubles psychiques et comportementaux sont à considérer dans leur complexité, et non pas seulement dans une perspective critique qui omettrait des réalités. Néanmoins nous dissocions la nécessaire prise en charge des personnes malades, de la normalisation sous-couverte de termes médicaux et thérapeutiques qui a pour but d'imposer aux individus un cadre psychique et comportemental normatif où la différence est rejetée. Toute l'ambiguïté et la complexité du concept de maladie mentale se jouent ici. Guy Baillon, psychiatre et auteur de plusieurs ouvrages, considère que la folie ne doit pas être abordée de manière individuelle, qu'il considère comme « un danger », mais doit être abordée à travers un prisme pluridisciplinaire, la prenant en compte dans ses dimensions sociales, politiques, culturelles et sanitaires. Il exemplifie l'importance d'une démarche ancrée dans divers champs scientifiques avec les travaux de Robert Castel sociologue associé à sa femme Françoise Castel, psychiatre, ou de Gladys Swain, psychiatre aussi, qui écrit avec son compagnon philosophe et historien Marcel Gauchet.¹³²

3. La connotation positive de la folie et sa force subversive

Dans une même perspective que celle de Foucault dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, les démarches artistiques de La TDP et des BCDB font d'une part la critique de l'accaparement et de la médicalisation de la folie par la raison, et d'autre part une sorte d' « éloge de la folie » en termes érasmien, considérant ses qualités et potentialités subversives. Distinction que nous articulons autour des deux termes de "maladie mentale" et "folie".

Le TLFI décrit ainsi la dimension positive de la folie, caractérisée par la gaieté, l'extravagance et par un « affranchissement » des normes sociales dominantes :

C. -2.[Sans valeur dépréc. de condamnation ou de rejet]

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Baillon, *op. cit.*, p.82.

¹³² *Ibid.*, pp.79-80.

a) Conduite, comportement qui, affranchi des convenances ou des normes sociales (dominantes ou propres à l'idéologie du locuteur), s'accompagne de gaieté, d'insouciance ou les entraîne.
□ La Folie. Personnage allégorique symbolisant la gaieté et l'extravagance.¹³³

Comme l'explique Alain Rey dans son *Dictionnaire historique de la langue française*, pour l'ensemble des emplois du mot « fou », c'est l'idée de hors-norme qui domine. Son contraire étant « raison ».¹³⁴ Nous considérons la normativité comme illusoire, relative et comme reflet d'un système de domination imposé par les détenteurs du pouvoir. Dès lors, être hors-norme constitue une position d'opposition au système de domination. En ce sens on considère que plus qu'un affranchissement, « la folie, c'est ce qui résiste et ne se soumet pas ».¹³⁵ Nous verrons en quoi *VSPRS* et *APA* mettent en scène cette folie à travers des corps dansants et des discours insoumis à la dite rationalité corporelle et sémantique.

D'autre part, Érasme, artiste, écrivain, philosophe et théologien, auteur de *Éloge de la Folie* (1511), affirme que "c'est bien la pire folie que de vouloir être sage dans un monde de fous."¹³⁶ Ainsi la folie apparaît comme l'attitude la plus juste et sage face à un monde de fous. Ce n'est pas le fou qui est folie, mais la sagesse, et l'éloge de la folie consiste en l'éloge la sagesse. C'est là que réside tout le paradoxe érasmien. La *Folie*, figure allégorique d'une femme qui porte des grelots aux oreilles et dont l'adversaire est la Raison, apparaît donc ici comme détentrice de vérité, connaissance et conscience de l'état du monde. Dans *Éloge de la Folie*, la folie dans son extravagance efface les faux-semblants et montre le réel dans sa nudité. De ce fait, elle s'oppose au système dominant qui porte « le masque de la nature »¹³⁷ et elle s'affirme comme une véritable forme de pouvoir contre-hégémonique. La pièce *APA* agit exactement en ce sens.

De la même manière, Antonin Artaud et Nietzsche, auxquels Foucault s'est amplement intéressé, aux côtés d'autres figures littéraires tels que Van Gogh, Roussel, Diderot ou Sade, défendent le pouvoir de vérité et de perception de la réalité de la folie. Par là, ces derniers inquiètent le rapport moderne au monde et à la raison.¹³⁸ Si Artaud, Van Gogh et Roussel étaient artistes, ils sont bien loin d'être les seuls à avoir expérimenté des liens entre l'art et la folie et/ou maladie mentale. La TDP et les BCDB se situent parmi les nombreux artistes qui ont exploré et explorent les liens entre ces deux pôles. Art et folie et/ou maladie mentale se sont nourris l'un et l'autre de diverses manières au cours de l'histoire et sont intimement liés à des enjeux politiques et sociaux comme nous l'avons vu. Il paraît donc tout à fait pertinent d'interroger les liens entre la danse-théâtre et la folie et/ou

¹³³ TLFi, *op. cit.*

¹³⁴ Alain Rey, *Dictionnaire Historique de la langue française*, Le Robert, 2019, 4416 pp.

¹³⁵ « La folie, c'est ce qui résiste et ne se soumet pas », « Patrick Coupechoux sur le paysage psychiatrique contemporain », série *Folies*, *Radio L'intempestive*, 5 déc 2008, 59'43min <https://www.intempestive.net/la-folie-c-est-ce-qui-resiste-et>

¹³⁶ Érasme, *Éloge de la Folie et autres écrits*, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2010, 672 pp.

¹³⁷ Dick Hebdige, *Sous-culture : le sens du style*, Chap 7, Ed. Zones, 2008, 156 pp.

¹³⁸ Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, pp.47-48.

maladie mentale. En ce sens, le travail des Ballets C de la B et plus particulièrement *VSPRS*, ainsi que La Troupe du Possible et sa pièce *À Propos d'Artaud (et autres interviews télévisées)* apparaissent comme une matière des plus féconde à analyser.

IV. TDP et BCDB : **Deux compagnies situées au carrefour** **entre danse-théâtre et folie/maladie mentale**

APA et *VSPRS* sont deux œuvres qui s'inscrivent dans la continuité de la longue histoire des liens entre art et folie. Folie dans le théâtre et hystérie dans la danse ont été investies par divers auteurs et théoriciens tels que Michel Foucault, Antonin Artaud, Felix Guattari, Gilles Deleuze, Rae Gordon, Isabelle Smadja, Martine-Agathe Coste et bien d'autres. Au-delà de la folie dans la danse et dans le théâtre, notre recherche portera sur la folie et la maladie mentale dans la danse-théâtre. Nous analyserons les enjeux actuels de la folie et/ou maladie mentale sur scène, leur place dans les champs de l'art, ainsi que leur fonction sociale et/ou artistique. Comme dit précédemment, les enjeux politiques peuvent s'analyser tant dans les œuvres, que dans l'encadrement institutionnel, ou dans la mise en visibilité, mais aussi dans les médiums artistiques qui constituent un langage à part entière.¹³⁹ Paradoxalement les deux compagnies détiennent à la fois un contenu artistique critique et subversif, et un soutien institutionnel et médiatique bien assis. L'une usant davantage de la folie corporelle, l'autre de la folie sémiotique et narrative, l'une travaillant avec des acteurs-danseurs sans pathologies reconnues, l'autre avec des personnes ayant (eu) un parcours psychiatrique, les deux compagnies se distinguent fortement l'une de l'autre, mais ont en commun la dénonciation de la distinction entre folie et raison, entre normalité et pathologie, et critiquent l'illusion normative et raisonnée de la société, par le biais de la danse-théâtre.

1. Les Ballets Contemporains de la Belgique et *VSPRS* (2006)

Nés en 1984, les Ballets Contemporains de la Belgique ont été créés par Alain Platel dans un contexte purement amateur, à Gand, en Flandres (Belgique). Toujours basés à Gand, ils ont aujourd'hui acquis une certaine notoriété dans le milieu de la danse et des arts vivants, et jouent dans les plus grands théâtres et festivals d'Europe et du monde. Orthopédagogue de formation, le

¹³⁹ « The medium is the message » disait le philosophe des médias canadien Marshall McLuhan. C'est le média qui fait message, plus que le message ou le sens donnés. (M. McLuhan, « CHAPTER 1, The Medium is the Message », in *Understanding Media: The Extensions of Man*, The Mit Press (Reprint Edition), 1994, 389pp.)

travail d'Alain Platel est marqué par l'inclusivité de diverses personnes âgées, jeunes, porteuses de handicap, professionnelles, amatrices, transgenres, issues de milieux socio-économiques et culturels divers. Spasmes, convulsions, tremblements et contorsions sont présents dans nombreuses de ses pièces, associés au vocabulaire gestuel de la maladie mentale. Ainsi *La Tristeza Complice* (1995) tient pour base chorégraphique le syndrome de Gilles de la Tourette¹⁴⁰, *VSPRS* (2006) le vocabulaire de l'hystérie, et *Out of Context* (2010) celui de la dyskinésie et de la dystonie.¹⁴¹

Nous centrerons notre analyse sur la pièce *VSPRS* dont le nom fait raisonner le mot « vespers » en flamand, venant de la musique des Vêpres de la Vierge (1610) de Claudio Monteverdi. Alain Platel, en collaboration avec le compositeur Fabrizio Cassol, y met en scène l'extase des corps de ses danseurs-acteurs, s'inspirant de l'extase religieuse de la musique. Pour cette pièce, le chorégraphe et metteur en scène a fait visionner à ses danseurs-acteurs des captations vidéo des patients « hystériques » du psychiatre Arthur Van Gehuchten datant de la fin du XIXe siècle, et des captations vidéos de l'ethnologue Jean Rouch datant des années 1950 qui portent sur les rituels de transe en Afrique subsaharienne.

Considérées comme appartenant au courant de la « Danse flamande »¹⁴², les pièces des Ballets C de la B permettent à la fois d'interroger les relations entre la danse et le théâtre dans le contexte chorégraphique belge, et les liens entre art et maladie mentale et/ou folie. Les corps déchaînés des danseurs-comédiens sont évocateurs d'une forme de libération en lien avec l'incontrôlé. La pièce *VSPRS* qui s'inspire de l'hystérie et de la transe, permet à la fois de mettre en exergue la relativité de la maladie mentale, le caractère insoumis de la folie corporelle et l'illusion de la distinction entre fou et non fou. À la différence de *La Troupe du Possible* qui met en scène des personnes en partie concernées par la psychiatrie, les BCDB les "représentent" sur scène à travers des danseurs-acteurs qui deviennent porteurs d'hystérie le temps des représentations.

Les danseurs-acteurs sur scène sont au nombre de onze : Quan Bui Ngoc, Mathieu Desseigne Ravel, Lisi Estaràs, Emile Josse, Iona Kewney, Samuel Lefeuvre, Mélanie Lomoff, Ross McCormack, Elie Tass, Rosalba Torres Guerrero et Hyo Seung Ye. Dans cette pièce, une grande montagne de tissus, chiffons et sous-vêtements, conçue par Peter De Blieck, constitue un imposant décor. Les danseurs-acteurs l'escaladent, s'y accrochent et glissent dessus, tandis qu'elle surplombe les musiciens qui reprennent les Vêpres de la Vierge de Monteverdi dans une adaptation jazzo-tzigane. Situés sur l'arrière-scène, les musiciens présents tout au long du spectacle, se constituent de l'ensemble

¹⁴⁰ Un trouble du système nerveux qui se traduit par des tics moteurs et/ou sonores.

¹⁴¹ La dyskinésie correspond à une anomalie de l'activité musculaire qui entraîne des mouvements involontaires. La dystonie, elle, correspond aussi à des mouvements involontaires mais qui se caractérisent par des contractions et des torsions. Les deux troubles peuvent affecter une ou plusieurs parties du corps.

¹⁴² Verlinden, *op cit.*, pp.126-134.

baroque Oltremontano, d'une chanteuse, du groupe de jazz Aka Moon et de quatre musiciens.¹⁴³ Bien que la musique occupe une place importante dans la pièce, nous centrerons notre analyse principalement sur la chorégraphie, la gestuelle et la dramaturgie, à travers l'analyse de la captation vidéo de *VSPRS* et du film documentaire *Vsprs show and tell* (2007) de Sophie Fiennes.



Images extraites de *VSPRS*, filmé et réalisé par Kamiel de Meester, Théâtre de la Ville, Paris, 2006.

2. La Troupe du Possible et À Propos d'Artaud (et autres interviews télévisées) **(2021-2022)**

Créée en 2002 par Farid Ousamgane et Thierry Snoy, l'asbl La Troupe du Possible est une troupe de théâtre et de danse dont les participants sont issus de milieux sociaux, économiques, culturels et psychiques divers. Sa spécificité se situe dans l'intégration de personnes ayant été ou étant en institutions psychiatriques, aux côtés de personnes sans parcours psychiatrique. Elle se distingue ainsi d'un projet art-thérapeutique adressé uniquement à un public cible. La démarche de La Troupe du Possible entretient des liens avec le courant antipsychiatrique et cherche à transformer la représentation de la norme au sein de ses ateliers. En réunissant des personnes autour d'un projet commun, faire du théâtre et de la danse, et créer des spectacles, le travail au sein de la troupe amène les personnes souffrant de troubles psychiatriques et souvent d'isolement social, à se définir comme autre chose que "patient psychiatrique".

L'asbl est dirigée par l'un des deux fondateurs Farid Ousamgane, psychologue et metteur en scène, concepteur et animateur de La Troupe. Il est le coordinateur général tant au niveau artistique qu'organisationnel, et est assisté par Laura Mas Sauri, danseuse, chorégraphe et thérapeute en méthode Feldenkrais ainsi que de Thibault Géhin, assistant à la mise en scène, éducateur spécialisé, animateur d'ateliers théâtre amateur et comédien de formation. Les membres comédiens et danseurs de La Troupe sont au nombre de 30, certains sont là depuis plus de dix ans, d'autres sont arrivés nouvellement. Parmi eux certains sont comédiens ou danseurs professionnels, d'autres sont amateurs et passionnés. Il est par ailleurs très fréquent que des membres de l'équipe technique

¹⁴³ Site web des Ballets C de la B : <https://www.lesballetscdela.be/fr/les-ballets-c-de-la-b>.

soient aussi comédiens sur scène. Installée depuis janvier 2022 dans les bâtiments de la Zinneke, à Schaerbeek, La Troupe se réunit deux fois deux heures par semaine. Son fonctionnement se décline en deux pôles: ateliers et exercices ritualisés, création de spectacles et répétitions.

À travers des lectures, discussions, écoutes, visionnages et observations, la démarche engagée et contre-hégémonique de La Troupe m'est apparue évidente. Pourtant, j'ai pu découvrir le réseau relationnel et communicationnel de La Troupe et ai constaté que celle-ci était en liens étroits avec diverses institutions publiques et privées, gouvernementales et médiatiques, appartenant aux réseaux légitimes de la culture et productrices de légitimité de cette dernière. Si son institutionnalisation et sa médiatisation n'égale certes pas celle de grandes compagnies de danse et de théâtre, pour autant elle n'évolue pas dans la vie *underground* bruxelloise, foisonnante de *squats* et de culture alternative, en marge de toute institution. La question que je me suis alors posée est : comment une telle démarche sociale et artistique engagée et oppositionnelle à l'idéologie dominante, critique et transformative de la norme psychique, culturelle et artistique, peut-elle être supportée par des institutions publiques et médiatiques porteuses et productrices de l'hégémonie ? C'est cette question qui guida mon travail. Les créations de La Troupe du Possible depuis sa naissance sont nombreuses et certains de leurs titres sont très évocateurs de leur caractère engagé contre la psychiatrie classique tels que *DSM 5.2: Normopathie D'une Migration Psychique* (2014) ou *DSM IV : Normopathie d'une Société Bien Rangée* (2010).¹⁴⁴

Ayant participé au dernier spectacle *À Propos d'Artaud (et autres interviews télévisées)* (2021), en tant que danseuse-comédienne, c'est sur celui-ci que se focalise ma recherche.



Bien qu'il soit plus bavard que les deux spectacles précédents, *Summer (Time !)* (2017) et *Fiat Lux !* (2018), les mouvements corporels sont toujours au cœur de cette création qui demeure donc de la danse-théâtre. Cette pièce se construit autour de la figure d'Antonin Artaud, qui enfermé en hôpital psychiatrique durant des années, fut un grand critique de la psychiatrie classique et défenseur de la portée positive de la folie comme force de vérité. En créant des mises en abîme par le biais d'émissions télévisées, cette pièce brouille les frontières entre le vrai et le faux, le réel et le fabriqué.

¹⁴⁴ Site web de La Troupe du Possible, *op. cit.*

Plusieurs séquences mettent en scène des sorties soudaines du réel construit et promu dans les médias, et mettent l'accent sur le caractère illusoire de cette normalité diffusée. Nous verrons comment la danse cohabite et s'entremêle avec le théâtre, et comment leurs relations avec la folie détiennent une portée subversive.

3. Approche méthodologique

Comme présenté dans les parties précédentes, je me suis appuyée sur des savoirs théoriques qui prennent leurs sources dans différents champs d'études, que j'ai mis en lien avec des analyses d'oeuvres et analyses de terrain au sein de La Troupe. À la croisée de la critique artistique et socio-politique, il s'agit, comme le font les études culturelles de mettre en lumière les relations de pouvoir qui se jouent dans le domaine de la culture et de l'art. La problématique principale qui a guidé mon travail s'articule autour de la tension entre subversion et institutionnalisation dans les arts vivants, et autour des représentations de la folie et de la maladie mentale dans la danse-théâtre, interrogeant par là la tension entre visibilité et exotisation de l'Autre.

Afin de répondre à ces questionnements, j'ai élaboré un état des lieux des situations institutionnelles des deux compagnies depuis leur naissance jusqu'à aujourd'hui, afin d'analyser leurs trajectoires. Par le biais de recherches sur leurs sites internet pour ce qui est des BCDB, et de discussions avec Farid Ousamgane pour ce qui est de La TDP, j'ai dressé un panorama de leurs partenaires, leurs historiques de subventions, de co-productions et de mentions dans les médias. D'autre part, dans le but de contextualiser les deux démarches et de voir comment elles se positionnent par rapport aux autres compagnies de danse-théâtre, et par rapport aux liens entre art et maladie mentale, cherchant à savoir si elles faisaient exception, j'ai réalisé une recherche sur les champs chorégraphiques et dramatiques belges. J'ai aussi appliqué cette recherche aux champs français afin de comparer deux contextes nationaux européens limitrophes dans les domaines de la culture, et plus spécifiquement de la danse, du théâtre et de la danse-théâtre, et afin d'analyser un champ artistique européen. En m'appuyant sur des analyses de politiques culturelles et de leurs influences et injonctions sur les champs théâtraux et chorégraphiques en France et en Europe, j'ai interrogé la manière dont La TDP et les BCDB se positionnent vis-à-vis de ces politiques culturelles. Il s'est agi ici d'analyser à la fois les thématiques de leurs spectacles, la manière dont ils sont présentés par eux-mêmes et par les médias et institutions, mais aussi le contenu scénique des pièces par visionnages et observations.

Par ailleurs, ayant assisté aux répétitions deux à trois fois par semaine durant un an et demi, et aux représentations du spectacle *APA* en mai 2021 et mai 2022, j'ai réalisé au sein de La TDP un gros travail d'observation participative. J'y ai observé tant le travail artistique, dans les exercices et représentations, analysant comment les ateliers étaient menés et comment les personnes réagissaient

que les relations inter-membres en faisant appel à la sociologie interactionniste. J'ai, d'autre part, au-delà de la récolte d'informations à travers des discussions informelles avec les membres, réalisé des entretiens avec Farid et certains des membres, issus et non-issus du milieu psychiatrique. Je me suis aussi nourrie d'entretiens réalisés dans le cadre d'émissions télévisées ou radiophoniques. Pour ce qui est des BCDB, je n'ai pas réalisé d'entretien avec Alain Platel, du fait de l'important matériel déjà disponible à la fois sur internet, et auprès de la compagnie qui m'a envoyé les codes pour visionner notamment des films documentaires portant sur elle et sur *VSPRS*.

Ayant intégré moi-même les ateliers et spectacles de La Troupe du Possible, j'allie théorie et expérience, car comme le dit H. Marquié « la danse appartient à une culture du sensible, son étude, quelle qu'en soit la problématique, implique d'intégrer l'expérience et, en amont, de repenser cette notion comme heuristique ».¹⁴⁵ « Le corps, surtout le corps en mouvement [est] à la fois le sujet, l'objet et l'outil de son propre savoir ».¹⁴⁶ Il s'est agi de m'appuyer sur ma propre expérience en tant que danseuse-comédienne, mais aussi en tant que sujet dans les interactions sociales au sein de La Troupe. Si des réflexions épistémologiques autour de la « recherche-crédation » par exemple, ou de ce qui « fait savoir » seraient d'intéressantes pistes de recherche à approfondir, je ne m'attarderai pas dessus ici.

Questionnant le paradoxe entre d'un côté la portée subversive des pratiques de La TDP et des BCDB qui s'opposent à la stigmatisation des personnes atteintes de troubles psychiques dans nos sociétés, et d'un autre leur institutionnalisation, nous avons vu comment l'art pouvait soit être vecteur et véhicule de l'idéologie dominante, soit au contraire constituer une force d'opposition contre cette dernière. Les deux compagnies que nous définissons comme étant de la danse-théâtre, se situent entre ces deux disciplines qui revêtent toutes deux de hauts potentiels subversifs en tant que transformation du réel par la fiction qui n'est jamais que fiction, et par le corps dansant capable d'exprimer un langage sensible qui va au-delà des mots. Mais tous deux ont été et sont aussi utilisés pour conforter l'ordre en place, tel que le ballet classique qui permet d'établir une distinction sociale dans les corps. De la même manière, l'association de la danse au théâtre a pu être utilisée pour rationaliser et contrôler le potentiel subversif-sensible des corps dansants. Mais loin d'être soumise à une trame narrative, la danse associée au théâtre dans *APA* et *VSPRS*, ne fait qu'augmenter les possibilités de création d'une matière sensible. Au-delà de la virtuosité et de la transmission d'un message clair, c'est plutôt la folie comme force subversive qui est utilisée comme processus artistique, dans le but de s'opposer à la normativité psychique, fomentée par l'idéologie dominante.

¹⁴⁵ Marquié, *op. cit.*, p.44.

¹⁴⁶ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, 2004, p.13.

DEUXIÈME PARTIE :

La folie au profit d'un art subversif dans *VSPRS* et *APA*

La TDP et les BCDB sont des pratiques contre-hégémoniques tant dans leur mode de fonctionnement, que dans le contenu de leurs œuvres. Le contexte belge dans lequel évoluent les deux compagnies semble être propice à des formes artistiques non-conventionnelles tant d'un point de vue académique que disciplinaire. Toutefois, l'institutionnalisation de la majorité des chorégraphes dits de la « vague flamande » à laquelle sont rattachés les BCDB, remet en question l'aspect non-conventionnel potentiel de leurs pratiques. Soutenus institutionnellement et médiatiquement, La TDP et les BCDB se différencient néanmoins de nombreux chorégraphes et metteurs en scène de par leurs conditions d'émergence et leur mode de fonctionnement. D'autre part, faisant usage de la folie dans leurs pièces, elles présentent un caractère contestataire et subversif vis-à-vis du contrôle psychique et corporel imposé aux individus, du traitement de la folie, ou encore de l'illusoire normativité de la société. La portée politico-sociale de la folie qui apparaît dans leur travail, est partagée entre d'un côté l'attaque contre l'idéologie dominante qui se structure autour du contrôle des corps, de l'ordre, du signifiant, de la rationalité et de l'illusoire réalité et d'un autre côté, la lutte contre la fabrication du malade mental et sa condition d'oppression, de stigmatisation et d'exclusion, conséquences de cette idéologie. Nous nous intéresserons d'abord dans cette partie à la manière dont la folie dans *VSPRS* et dans *APA* s'attaque à l'idéologie dominante. La folie comme *fête* présente dans *VSPRS* et *APA*, s'intègre dans un contexte de réapparition des valeurs dionysiaques sur la scène contemporaine. Nous nous demanderons dans quelle mesure cette folie est le reflet ou non d'un enfermement de la folie sur scène comme l'avancait Foucault.

I. La TDP et Les BCDB : non-académisme et non technique : des démarches contre-culturelles

Le contexte chorégraphique belge attire de nombreux artistes venus notamment des pays voisins européens. La « liberté de création »¹⁴⁷ liée à l'interdisciplinarité et à un moindre élitisme, est parmi les arguments avancés par les danseurs venus s'installer en Belgique. Le contexte chorégraphique belge semble en effet plus propice à des formes artistiques non conventionnelles de par son académisme tardif et par sa tendance interdisciplinaire généralisée. Il nous paraît donc tout à fait judicieux de l'analyser afin de comprendre comment les BCDB et La TDP s'y intègrent et de voir en quoi leurs démarches se distinguent des autres.

1. Deux approches contre-culturelles

Tout d'abord, la conception de l'art et de la culture dont sont porteurs La Troupe du Possible et les BCDB, tant dans leurs modes de fonctionnement que dans leurs productions artistiques, rompt avec une définition classique et légitime de la culture telle que développée par le poète et critique anglais Matthew Arnold (1822-1888), et se rattache à celle des études culturelles forgée par les pères fondateurs Williams, Thompson et Hoggart.¹⁴⁸ Pour Arnold, la culture c'est « le meilleur de ce que l'humanité a dit et pensé ».¹⁴⁹ C'est ce qui doit être enseigné et dont le rôle de transmission aux citoyens doit être endossé par l'État. Opposant la culture aristocratique à la culture des classes "inférieures", sa définition est fermement élitiste. Les études culturelles ont combattu cette conception en valorisant les formes de culture considérées comme "non-légitimes" en s'intéressant d'abord à la culture populaire, puis à la culture des minorités ethniques, sociales, sexuelles, de genre, etc., et enfin à la culture médiatique de masse. La TDP et les BCDB s'ancrent dans cette démarche d'élargissement de la culture, tant au niveau psychosocial, qu'artistique. En effet les personnes considérées comme psychiquement anormales constituent une minorité porteuse d'une vision du monde, d'une expérience partagée et donc d'une culture. Par ailleurs, les deux compagnies, bien que différentes l'une de l'autre, font toutes deux face à une certaine conception de la culture présente dans les domaines de la danse et du théâtre, qui est encore aujourd'hui empreinte de celle d'Arnold. En effet, bien que les valeurs portées et promues par les institutions culturelles soient évolutives, notamment dans un mouvement continu d'avant-garde qui s'oppose à la culture

¹⁴⁷ "C'est un lieu qui respire beaucoup de liberté artistique, où on peut mélanger les arts" dit Nicola Vacca, danseur de la compagnie espagnole Caminante installée en Belgique. (Sophie Mergen, « Bruxelles, nouvelle capitale de la danse ? "Les danseurs belges ont le feu!" », *Rtbf.be*, fev 2020 : <https://www.rtbf.be/article/bruxelles-nouvelle-capitale-de-la-danse-les-danseurs-belges-ont-le-feu-10437474>).

¹⁴⁸ Stuart Hall, « Les Cultural Studies et leurs fondements théoriques », *op. cit.*

¹⁴⁹ Matthew Arnold, *Culture and Anarchy*, Londres, 1868 (cité et traduit *ds* Hebdige *op. cit.*, p.9).

dominante pour ensuite prendre sa place¹⁵⁰, ces dernières sont toujours destinées à transmettre et définir "la" culture, et notamment dans les domaines de la danse et du théâtre. La formation, la codification et la technique demeurent les clés de la reconnaissance légitime. La grande majorité des chorégraphes et dramaturges belges intégrés dans les hautes sphères de ces deux champs artistiques, sont passés par des écoles légitimatrices et porteuses d'une certaine vision de l'art. Alain Platel et Farid Ousamgane, de par leur parcours, leurs méthodes de travail et visions artistiques, semblent positionner en opposition à la conception dominante de la culture et s'inscrire dès lors dans une démarche contre-culturelle.

2. Le contexte chorégraphique belge propice au non-conventionnel ?

a. Académisme tardif et contemporanéisation rapide

De manière quelque peu différente, les façons d'appréhender la danse de La TDP et des BCDB diffèrent d'une approche légitimiste et académique qui valorise la technique et opère une scission hiérarchisée entre artiste détenteur d'un parcours académique et artiste amateur non technicien. Bien que les BCDB travaillent de plus en plus avec des professionnels, ils continuent de travailler avec des personnes aux parcours atypiques, et la technique académique est loin d'être au cœur de leur travail. Cette scission hiérarchisée est l'héritière de l'histoire de l'académisation de la danse, née dans un contexte français puis exportée à la Belgique et à d'autres pays européens dès le XVIIe siècle.¹⁵¹ En écrivant désormais la danse et en l'institutionnalisant, naît une scission entre le champ de la danse légitime et les autres types de danse, moins ou non reconnus. Durant le XVIIe siècle et début XVIIIe dans un contexte de monarchie absolue, Louis XIV, lui-même danseur, accorde une immense importance à la danse. Si le ballet de cour existe depuis la fin du XVIe siècle, c'est le "roi soleil" qui va faire ériger la danse comme art doté d'une valeur, qui aura aussi pour objectif la glorification du pouvoir monarchique. De plus, l'académisation et la codification avaient pour vocation la diction des bonnes postures et attitudes corporelles à adopter dans la cour du roi, marque de différenciation sociale par le corps.¹⁵² L'académisme chorégraphique en Belgique, dépourvu de son propre ballet national, fut marqué et dominé par la prégnance du ballet français pendant près de

¹⁵⁰ Pierre Bourdieu, « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », In *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol.1, « L'économie des biens symboliques », 1977, pp.3-43.

¹⁵¹ Selon Sylvia Faure, maîtresse de conférences en sociologie et auteure de nombreux ouvrages portant sur la danse, le champ chorégraphique français se structure au XVIIe siècle avec un processus de rationalisation et d'académisation du ballet de cour. En effet, l'académisme en danse naît sous le règne de Louis XIV en France. Le ballet se rationalise au niveau scriptural et esthétique avec la naissance d'une codification et écriture de celui-ci, ainsi qu'au niveau politique et institutionnel. Le roi fait ériger l'Académie royale de danse et y commande l'élaboration d'un système de notation afin de pouvoir en contrôler la pratique et d'en faire un art de glorification de son pouvoir. Le système de notation « Feuillet » créé en 1700 est ainsi reconnu comme le seul légitime et est diffusé aux pays voisins. (Sylvia Faure, « Les structures du champ chorégraphique français », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2008/5 (n° 175), p. 89)

¹⁵² *Idem*.

trois siècles. Il fallut attendre 1966 pour que naisse le Ballet Royal de Wallonie à Charleroi, fondé par Hanna Voos, qui proposera un répertoire classique et néoclassique jusqu'en 1991. Né extrêmement tardivement donc, l'académisme belge fut vite contemporanéisé. En effet, c'est durant cette même année 1991 que le metteur en scène et comédien Frédéric Flamand reprend la direction du Ballet Royal de Wallonie et lui fait prendre un radical tournant vers la danse contemporaine. Il le renomme Charleroi Danse. Du côté de la Flandres, c'est en 1969 que naît le Ballet Royal de Flandre à Anvers dont le répertoire se constitue d'un mélange entre danse classique et contemporaine. Depuis 2015, Sidi Larbi Cherkaoui en a repris la direction et l'a orienté vers le contemporain.

Par ailleurs, la danse « moderne » qui recherche des mouvements expressifs et cherche à se détacher des contraintes de la danse classique, naît davantage dans les pays où l'académisme classique n'est pas aussi implanté qu'en France.¹⁵³ Elle naît quasiment simultanément en Allemagne et aux États-Unis au début du XXe siècle. Ainsi la danseuse Isadora Duncan (1877-1927)¹⁵⁴ apparaît aux États-Unis, Mary Wigman (1886-1973)¹⁵⁵ en Allemagne, Rudolf Von Laban (1879-1958) en Hongrie, et Akarova (1904-1999), de son vrai nom Marguerite Acarin, en Belgique. Considérée par certains comme la Isadora Duncan belge, Akarova s'oppose à la danse conventionnelle du ballet classique, à sa codification stricte et sa trame narrative. Plus théâtrale que narrative, elle cherche à exprimer des émotions dans la danse.¹⁵⁶



Marguerite Acarin dite Akarova, in *Allegro Barbaro*, photographiée par Robert de Smet, 1929.

L'académisme en Belgique est alors plus tardif et beaucoup moins prégnant qu'en France qui occupe une place hégémonique dans le domaine avec l'Opéra de Paris.¹⁵⁷ De plus, le ballet classique associé à une stricte codification et une glorification d'un système politique absolutiste, y est rapidement métissé ou remplacé par la danse contemporaine.

¹⁵³ *Ibid*, p.90.

¹⁵⁴ Née aux États-Unis, à 23 ans elle part à Londres puis à Paris où elle rencontre la danseuse américaine Loïe Fuller connue pour sa danse avant-gardiste. Libérée du corset, du tutu et des pointes, Isadora danse en toge et ose montrer son corps.

¹⁵⁵ Elle crée la danse expressionniste qui implique un engagement total de l'être, libérée des carcans académiques.

¹⁵⁶ Apolline Borne, *La danse en Belgique 1930-2021*, Charleroi danse, 2021.

¹⁵⁷ S. Faure, *op. cit.*, p.90.

b. Interdisciplinarité ou indisciplinarité dans l'art

Par ailleurs, les contextes chorégraphiques et dramaturgiques belges, se caractérisent par une forte interdisciplinarité. On s'intéressera ici davantage au champ chorégraphique, que dramaturgique. On différenciera la *pluri* ou *multidisciplinarité*, de l'*interdisciplinarité*. Interactionnelle plutôt que relationnelle, l'interdisciplinarité est plus ambitieuse au niveau épistémologique, imposant une finalité commune et un langage commun aux disciplines réunies.¹⁵⁸ Selon Christine Lesage, professeure à l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal, les mouvements artistiques d'avant-garde du XXe siècle se sont caractérisés par l'interdisciplinarité.¹⁵⁹ Depuis la seconde moitié des années 1990, l'interdisciplinarité s'est davantage développée tant au niveau théorique qu'artistique.¹⁶⁰ Selon Patrice Loubier, historien d'art québécois :

*Toute discipline, en tant que branche du savoir, implique un savoir-faire qui s'enseigne et qui suppose, pour qui veut le maîtriser, de se soumettre à un processus de formation. Le mot discipline ne désigne pas seulement la matière enseignée et apprise, mais aussi la réalité institutionnelle d'un mode de transmission dans lequel l'individu se voit inculquer par un maître un système de normes, de valeurs et de façons de faire.*¹⁶¹

En ce sens, l'interdisciplinarité peut se concevoir comme oppositionnelle à la spécialisation académique, cherchant à transformer, voire transgresser, les valeurs et structures dominantes de la connaissance et de la transmission pédagogique.¹⁶² La volonté de déconstruire les frontières disciplinaires s'ancre dans un mouvement de rupture avec la continuité et de « brassage du système ».¹⁶³ Ainsi l'interdisciplinarité artistique vient questionner les normes disciplinaires qui structurent un champ¹⁶⁴, ici chorégraphique et dramatique. Depuis le début des années 2000, l'usage de l'appellation « arts indisciplinés » a proliféré.¹⁶⁵ Si les pratiques artistiques de La TDP et des BCDB sont interdisciplinaires, mêlant la danse au théâtre pour aller vers une même finalité artistique avec des artistes qui sont aussi bien comédiens que danseurs, cela n'est pas une exception dans le champ chorégraphique belge. En effet, la grande majorité des chorégraphes installés en

¹⁵⁸ Lorraine Verner, « L'interdiscipline à l'œuvre dans l'art », *Marges, Presses univ de Vincennes*, 2005 (n°4).

¹⁵⁹ Marie-Christine Lesage, « Arts vivants et interdisciplinarité : l'interartistique en jeu. », *L'Annuaire théâtral*, 2016 (n°60), p.13 ; La critique d'art Rosalind Krauss parle elle de *deskilling* (déqualification) pour désigner « l'interdisciplinarité » ou la « post-disciplinarité » qui caractérise le mouvement avant-gardiste des années 1960, et celui déjà de Picasso ou Duchamp qui rejetèrent le savoir traditionnel établi par l'art académique (Rosalind Krauss, « La mort des compétences », dans *Où va l'histoire de l'art contemporain*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1997, p.244.)

¹⁶⁰ M-C Lesage, *op. cit.*

¹⁶¹ Patrice Loubier, « Du moderne au contemporain : deux versions de l'interdisciplinarité », dans Lynn Hughes et Marie-Josée Lafortune (dir.), *Penser l'indiscipline: recherches interdisciplinaires en art contemporain / Creative Confusions: Interdisciplinary Practices in Contemporary Art*, Montréal, Optica, 2001 p.24.

¹⁶² Julie Thompson Klein, « A Taxonomy of Interdisciplinarity », dans Charles Lincoln Van Doren (dir.), *A History of Knowledge: Past, Present and Future*, New York, Carol, 1991, pp.15-30.

¹⁶³ Salter et Hearn (1996) cité par Thompson Klein, *op. cit.* ; Fort présente dans les *Cultural Studies* et les *Performance Studies*, le dépassement des catégories disciplinaires a mis en exergue les valeurs discursives, normatives et politiques sous-jacentes aux disciplines. Si une discipline permet de maintenir la continuité d'un ensemble de pratiques collectives, l'indiscipline brise cette continuité et interroge les pratiques.

¹⁶⁴ W. J. T Mitchell, « Interdisciplinarity and Visual Culture », *Art Bulletin*, vol. 77, no 4, 1995, p.541.

¹⁶⁵ Viviane Huys et Denis Vernant emploient les termes « art indiscipliné » ou « indisciplinaire » pour désigner des formes d'art qui se déploient de manière volontaire en marge du système. (Viviane Huys et Denis Vernant, *L'indisciplinaire de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, « Formes sémiotiques », 2012)

Belgique sont marqués par des parcours et des créations mêlant la danse au théâtre. Déjà au début du XXe siècle, la fameuse danseuse Akarova avait marqué un tournant dans la danse en la théâtralisant. Mais l'un des éléments les plus marquants de cette tendance interdisciplinaire est comme nous l'avons vu, la remise de la direction du Ballet Royal de Wallonie en 1991 entre les mains du metteur en scène et comédien Frédéric Flamand. D'autre part, l'école Mudra créée en 1970 par le danseur et chorégraphe français Maurice Béjart, se caractérisait par l'interdisciplinarité, en mêlant la danse au théâtre, avant de lui faire prendre un tournant avec un retour vers la danse classique et la technique¹⁶⁶. De nombreux chorégraphes actuels tels que Anne Teresa De Keersmaeker ont été formés dans cette école, et ont suivi une formation à la fois en danse et en théâtre. De même que dans l'école P.A.R.T.S qui remplaça Mudra, y sont enseignés la musique et le théâtre aux côtés de la danse.¹⁶⁷ De plus, en analysant les œuvres chorégraphiques belges, on observe une très forte tendance interdisciplinaire. Ainsi beaucoup des pièces de Peeping Tom, Ultima Vez, Needcompany, Eastman, Jan Fabre ou encore Michèle Anne de Mey sont marquées par une forte théâtralité. Le travail artistique de La TDP et des BCDB s'inscrit donc dans ce contexte interdisciplinaire belge. Selon Lorraine Verner, historienne et théoricienne des arts, «il n'y a pas d'interdisciplinarité sans disciplinarité, mais il n'y a pas d'interdisciplinarité sans indiscipline.»¹⁶⁸ Néanmoins, peut-on parler d'arts indisciplinés malgré la grande institutionnalisation de tous ces chorégraphes? La TDP et les BCDB font-ils exceptions?

3. Nouvel académisme et élitisme : Les exceptions de La TDP et de Platel

a. Nouvel académisme : Institutionnalisation, parcours, formation, écoles

Si le contexte chorégraphique et dramaturgique belge semble propice à des formes artistiques non conventionnelles, il convient de définir ce que l'on pourrait considérer comme non conventionnel aujourd'hui. Car si les pratiques de la danse moderne puis contemporaine revêtaient un caractère contestataire, en s'opposant au ballet classique et aux valeurs élitistes qui y étaient attachées, cela n'est en grande partie plus le cas aujourd'hui. La danse contemporaine s'est largement institutionnalisée et a acquis une place privilégiée dans les hautes sphères de la culture légitime. Cela reflète en grande partie le processus de renouvellement constant des formes conventionnelles, notamment avec des dynamiques de récupération de pratiques subversives et oppositionnelles par les pouvoirs dominants. La contemporanéisation des ballets nationaux de Belgique dès 1991, n'en fait donc pas une danse transgressive vis-à-vis de l'académisme, mais reflète plutôt une

¹⁶⁶ Isabelle Meurrens, « Cartographie des relations de la danse et du théâtre en Belgique », *Études Théâtrales op cit.*, p.98.

¹⁶⁷ Site internet de P.A.R.T.S : <https://www.parts.be/fr>.

¹⁶⁸ L. Verner, *op. cit.*

institutionnalisation de la danse contemporaine. On considérera plutôt que l'académisme en danse, basé sur des valeurs et structures de transmission de savoirs s'est restructuré, au même titre que n'importe quel *champ*.

La notion bourdieusienne de *champ* nous est ici heuristique pour comprendre les enjeux définitionnels de l'art et les règles qui le régissent, appliquée à la danse-théâtre.¹⁶⁹ À travers le principe de différenciation, s'établit une frontière entre ceux qui appartiennent au champ et les autres, dans une logique de distinction sociale. On peut observer la restructuration du champ et d'une certaine manière une nouvelle forme d'académisme, à travers l'existence de deux grandes entités pédagogiques et légitimatrices dans le champ chorégraphique belge : l'école Mudra créée en 1970 et fermée en 1988, et P.A.R.T.S.¹⁷⁰ Un document intitulé *Danse en Belgique (1930-2021)* produit par Charleroi Danse¹⁷¹, dresse un panorama chronologique des danseurs-chorégraphes belges. Cette liste reprend principalement les grands chorégraphes belges et reflète une certaine reconnaissance institutionnelle de la danse en Belgique (cf tableau Annexe 1).¹⁷² On y relèvera que de nombreux chorégraphes belges ont acquis une notoriété dans le champ chorégraphique belge grâce aux instances légitimatrices que fut l'école Mudra et qu'est aujourd'hui P.A.R.T.S.. Malgré un académisme tardif dans le milieu chorégraphique et une forte présence de l'interdisciplinaire en Belgique, le décloisonnement semble donc bien institutionnalisé et les voix de reconnaissance légitime au sein du champ bien établies. Parmi les chorégraphes mentionnés dans la liste qui dresse un panorama de la *Danse en Belgique*, seuls Wim Vandekeybus, Jan Fabre et Alain Platel n'ont pas reçu de formation académique en danse ou en théâtre. Auxquels on pourrait ajouter Farid Ousamgane.

¹⁶⁹ Pierre Bourdieu démontre que le domaine artistique fonctionne comme les autres champs : économique, politique, scientifique, religieux, etc. Il se caractérise par un espace social ayant une autonomie lui permettant de reproduire lui-même la croyance du bien-fondé de son principe fondateur. Relativement indépendant des autres champs, son autonomie se caractérise par sa capacité à se doter d'un principe de différenciation et d'auto-organisation, et détermine donc ses propres règles de valeur et de légitimité. (Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Libre examen », 1992, p.93.)

¹⁷⁰ Créée en 1995 par Anne Teresa De Keersmaeker pour pallier « un manque de possibilités d'éducation en danse contemporaine » après la disparition de Mudra (site web PARTS *op. cit.*). Cette école défend sa capacité à avoir formé dès la première génération d'étudiants sortie en 1998, « un groupe de danseurs et chorégraphes qui a immédiatement trouvé de l'emploi dans les compagnies de danse les plus importantes » (*Idem.*), preuve de l'efficacité légitimatrice de l'institution dans le champ.

¹⁷¹ Document produit en partenariat avec Contredanse, et qui a bénéficié des subventions de la Fédération Wallonie-Bruxelles, de la Région de Bruxelles-Capitale et de [visit.brussels](http://www.visit.brussels) (site internet charleroi danse).

¹⁷² En analysant cette liste, on observe différentes catégories de formation, que j'ai réparties en quatre catégories. Nombreux sont ceux qui sont passés par l'école Mudra : Anne Teresa De Keersmaeker, Michèle Anne De Mey, Nicole Mossoux, Pierre Droulers et Michèle Noiret. Ensuite de la génération plus récente sont passés par P.A.R.T.S Sidi Larbi Cherkaoui et Alexander Vanthournout. Parmi les autres, mis à part Akarova qui a préexisté à Mudra, et Béjart qui a créé lui-même Mudra, nombreux sont étrangers et n'ont pas reçu de formation en Belgique, ce qui peut expliquer le non passage par Mudra ou P.A.R.T.S. Ainsi Olga de Soto a étudié en Espagne puis au CNDC à Angers, Thomas Hauert est né en Suisse, Serge Aimé Coulibaly est né et a grandi au Burkina, et Ayelen Parolin est née en Argentine. Parmi les autres ayant eu un parcours académique en danse, seuls Mercedes Dassy (1990) et Jan Martens (1984) de la nouvelle génération de danseurs sont nés en Belgique, mais se sont formés ailleurs qu'à P.A.R.T.S. Restent Frédéric Flamand venu du théâtre et Thierry Smits qui passa quelques mois à Mudra avant de rejoindre Frédéric Flamand au Plan K.

b. Autodidactisme et amateurisme chez La TDP et Platel : des exceptions

En effet, ce qui différencie de loin les BCDB et La TDP des autres chorégraphes contemporains belges, hormis Vandekeybus et Fabre, ce sont d'abord leur parcours autodidactes. Vandekeybus, Fabre et Platel représentent trois des quatre chorégraphes à l'origine de la « vague flamande » dont l'une des caractéristiques est le « caractère atypique de leur parcours artistique ». ¹⁷³ Né au début des années 1980, ce mouvement s'est amplement articulé autour des Ballets Contemporains De La Belgique, appellation qui était alors ironique en référence à la "grande" danse de ballet dont ils étaient bien loin étant donné le caractère autodidacte et amateur de ses créateurs. Alain Platel, psycho-pédagogue de formation comme nous l'avons vu, se forma de manière autodidacte à la mise en scène et à la chorégraphie. Faisant du théâtre avec des amis à Gand, ils étaient passionnés par le travail de Pina Bausch et se sont beaucoup inspirés du festival de danse contemporaine de Louvain.

On avait envie de faire de la scène. Mais comme nous n'étions pas des danseurs, ce ne pouvait être de la danse pure, et comme nous ne parlions pas bien non plus, il n'était pas possible de faire du théâtre de parole. Nous utilisions donc le corps. [...] C'était un théâtre d'amateurs, un théâtre physique : nous nous amusions surtout. Petit à petit, ça m'a intéressé de continuer dans cette voie et, à la fin des années 1980, j'ai abandonné mon travail de psycho-pédagogue pour devenir professionnel de la scène¹⁷⁴.

De la même manière Farid Ousamgane est entièrement autodidacte en mise en scène et chorégraphie. Psycho-thérapeute, éducateur spécialisé et artiste plasticien, il se mit à réaliser des ateliers de théâtre en institution psychiatrique. Peu de temps après la création de La Troupe du Possible en 2002, il obtient la possibilité de présenter ses pièces au Théâtre de Poche à Bruxelles. Lors d'une discussion, il m'explique avoir eu l'opportunité de se former à la mise en scène dans ce cadre-là. ¹⁷⁵ Loin de l'univers de Mudra et de P.A.R.T.S, mais aussi des Conservatoires Royaux de danse et de théâtre, et partis tous deux plutôt du théâtre vers la danse, c'est peut-être en cela que Ousamgane et Platel se distinguent des autres chorégraphes. Comme le dit Jeannine Monsieur :

En Belgique et pendant plus de deux décennies, le corps, première mesure de l'espace, instrument d'un langage, signe vivant d'un sens, sera investi – certains diront 'confisqué' – par l'univers de Béjart. [...] La dissidence ne viendra[-t-elle pas] du monde de la danse, mais de celui du théâtre.¹⁷⁶

D'autre part, La TDP et les BCDB se distinguent des autres chorégraphes par les personnes avec qui

¹⁷³ Verlinden, *op.cit.*, p.127. ; Seule Anne Teresa De Keersmaeker considérée comme à l'initiation de cette même vague, est détentrice d'une solide formation en danse. Il est d'ailleurs étonnant qu'elle y soit associée tant son parcours diffère des trois autres, et se rapproche des autres danseurs de sa génération formés à Mudra. Au même titre que la danse contemporaine, l'appellation "danse flamande" semble être un « fourre-tout » pour tenter de classer d'inclassables œuvres protéiformes. (*Ibid.*p.126)

¹⁷⁴ Platel dans « La communauté en scène. Entretien avec Anne Longuet Marx », *op.cit.*, p.146.

¹⁷⁵ Si Michèle Febvre considère que ce type de parcours constitue « le privilège d'une connaissance ouverte à d'autres expériences », (Michèle Febvre, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, 1995, coll. « Art nomade », p. 30), Laurence Louppe elle, dénonce une imposture : « Il est regrettable de voir des gens se dire chorégraphes, de nos jours, sans être danseurs » (Louppe, *op. cit.*, p.221).

¹⁷⁶ Jeannine Monsieur, « D'un corps à l'autre », in *Danser maintenant*, Bruxelles, CFC-Éditions, 1990, coll. « Arts vivants », p. 36 ; Cela explique peut-être que Thierry Smits ait quitté Mudra après y avoir passé seulement quelques mois, pour rejoindre le Plan K du metteur en scène Frédéric Flamand, installé dans une ancienne raffinerie désaffectée.

ils travaillent. Mais c'est aussi là qu'elles se distinguent l'une de l'autre. Si La TDP se produit sur des scènes professionnelles et que certains des artistes qui participent à la création sont payés : scénographe, costumière, vidéaste, etc, elle travaille dans un cadre amateur, dans le sens où aucun des participants n'est payé pour son travail et que la compagnie ne cherche pas à se produire plusieurs fois par an et dans d'autres théâtres que ceux de Bruxelles. Sa spécificité étant de travailler en partie avec des personnes en situation de souffrance psychique, sa philosophie en lien avec la poursuite d'objectifs psychosociaux, vient contrebalancer la poursuite d'objectifs professionnels dans le monde de l'art. De plus, son mode de financement articulé autour de subventions en lien avec le domaine de la culture et de la santé, lui permet de s'extirper de la pression financière qui pèse sur les compagnies professionnelles. La Troupe considère que tout le monde a sa place sur scène, et utilise le potentiel de chacun.e, sa singularité. Comme l'affirme Farid, il est parfois difficile de travailler avec des étudiants du conservatoire ou artistes professionnels ayant eu un parcours "classique", tant l'approche de La Troupe en diffère. Comme il le dit lui-même, La Troupe du Possible fait vivre un art en opposition avec les cadres légitimistes de la culture, « un art dénué des injonctions politiques, économiques et sociales ».¹⁷⁷ En ce sens, on peut considérer que La Troupe, en tant que groupe qui s'oppose aux hiérarchies politiques, économiques, sociales et culturelles qui s'entremêlent¹⁷⁸, est un espace où se « partage le sensible » de manière « autre ».

Du côté des BCDB, malgré le cadre amateur d'émergence de la compagnie, de nombreux danseurs professionnels détenteurs d'une solide formation technique sont venus danser auprès d'eux. Ainsi, Sidi Larbi Cherkaoui, vint se former auprès d'eux en même temps qu'il se forma à P.A.R.T.S.. Il participa à la compagnie en tant que danseur, mais aussi en tant que chorégraphe. Cela souligne le caractère souple de la hiérarchie chorégraphe-danseur au sein du collectif. Si Platel prit le *lead* de la chorégraphie et de la mise en scène, c'est parce que le groupe avait besoin d'un regard extérieur et d'un coordinateur, et qu'il fut jugé le plus adapté à ce poste. Néanmoins il a toujours travaillé dans une forme de co-crédation avec ses danseurs-acteurs, au sein de la compagnie qui demeure un collectif. De plus si l'ensemble des danseurs-comédiens de *VSPRS* sont détenteurs d'un parcours académique en danse¹⁷⁹, cela n'a pas signé la fin pour autant de l'implication de danseurs-comédiens non conventionnels dans les œuvres qui ont suivi. Dans *C(h)oeurs*, l'ensemble des chanteurs, donc non-danseurs remplissent l'espace scénique, se déplacent dans l'espace, formant une grande chorégraphie ; *Gardenia* met en scène des personnes âgées transgenres et transsexuelles ; et le collectif est actuellement à la recherche d'enfants pour une nouvelle création. De plus, si la

¹⁷⁷ Entretien avec Farid Ousamgane, en visioconférence, Schaerbeek (Bruxelles) - Montclar sur Gervanne (Drôme, France), 27 juin 2022.

¹⁷⁸ Gramsci, *op. cit.*

¹⁷⁹ Site internet des Ballets C de la B, *op. cit.*

compagnie n'a fait que grossir depuis sa naissance, elle soutient aujourd'hui de petites compagnies, et intègre de jeunes chorégraphes au collectif.¹⁸⁰ Les démarches d'Alain Platel et de Farid Ousamgane se démarquent donc de la plupart des autres grandes compagnies belges, ou du moins de celles reconnues dans la liste des danseurs-chorégraphes de Charleroi Danse qui représente un des pôles institutionnalisés majeur dans le champ chorégraphique.¹⁸¹

Nous prendrons garde toutefois à ne pas survaloriser l'amateurisme au risque d'encourager une déprofessionnalisation de l'art. Car c'est bien cela qu'essaye de faire le néolibéralisme en diluant l'art dans les autres domaines plus "rentables" de la société¹⁸², comme nous le verrons. De plus, si nous avons relevé un processus institutionnel de reconnaissance légitime dans le champ chorégraphique par le biais des écoles, il convient de ne pas simplement y voir une forme d'élitisme, mais aussi une aide pour de jeunes danseurs sans grands revenus. Car si les institutions pédagogiques soutenues publiquement peuvent en effet formater, transmettre des codes et conventions, et contribuer au maintien du champ qui distingue les danseurs des non-danseurs, les comédiens des non-comédiens, elles demeurent les seules écoles accessibles à tous financièrement parlant. Le coût de la formation en danse et en théâtre en dehors des écoles subventionnées est en effet faramineux. Comme nous le verrons les BCDB, et la TDP dans une moindre mesure, sont eux aussi institutionnalisés, subventionnés et diffusés par les pouvoirs publics, le marché de la diffusion et les médias. On interrogera leur institutionnalisation, au regard du contenu subversif de leurs œuvres. Car c'est bien une folie subversive qu'on y observe.

¹⁸⁰ Site internet des BCDB, *op. cit.*

¹⁸¹ Institution qui est d'ailleurs née dans une usine désaffectée pour devenir l'un des pôles les plus soutenus par les pouvoirs publics dans le domaine de la danse, preuve du processus d'institutionnalisation de la danse contemporaine depuis les années 1970.

¹⁸² Le metteur en scène Jean Jourdeuil face à la déprofessionnalisation de l'art promu par les pouvoirs publics en France se demandait : « notre société ne comporte-t-elle pas aussi un secteur politique professionnalisé ? » (J. Jourdeuil, *Le Théâtre, l'artiste, l'État*, Paris, Hachette, 1979, p.34).

II. VSPRS ou la mise en scène de corps insubordonnés

VSPRS met en scène un vocabulaire gestuel emprunté au domaine médical/psychiatrique de l'hystérie. L'hystérie constitue un « phénomène culturel »¹⁸³ que de nombreux historiens, philosophes, sociologues ou encore théoriciens des sciences de la psyché ont étudié. Si le terme d'*hystérie* est à plusieurs niveaux problématique, il est aussi porteur d'un rapport de contre-pouvoir. Grimaces, convulsions, contorsions et tremblements sont présents tout au long de la pièce de Platel. Si dans certaines pièces chorégraphiques contemporaines une gestuelle pouvant s'y apparenter est présente, elle n'est pas nécessairement décrite comme telle. *A contrario*, le travail des BCDB s'est ici directement inspiré des travaux du neuropsychiatre du XIXe siècle Arthur Von Gehuchten, et l'exprime explicitement. Cette pièce s'inscrit donc dans les liens étroits qui existent depuis longtemps entre art et hystérie, et qui ont été des plus prégnants durant le dernier tiers du XIXe siècle. Pouvant être interprétée comme une forme d'esthétisation de la maladie mentale qui permet d'accéder à une danse sensationnelle et spectaculaire valorisée dans le champ chorégraphique européen, nous verrons en quoi l'hystérie dans la danse de Platel correspond plutôt à une mise en scène du corps insubordonné à la raison et en cela à l'ordre dominant. D'autre part, Alain Platel et ses danseurs-comédiens sont aussi allés puiser leur inspiration chorégraphique et gestuelle dans des vidéos de cérémonies de possession filmées par l'ethnologue Jean Rouch en Afrique subsaharienne. Le parallèle entre ces deux pratiques n'est pas sans rappeler l'ancienne analogie qui était faite entre hystérie et "primitivisme", dans un double processus d'exotisation, de stigmatisation et de voyeurisme de la part du public. Mais nous verrons en quoi cette démarche défend davantage le caractère relatif de la maladie mentale, que son exotisation.

1. L'impossible définition de l'hystérie ou la résistance face au pouvoir médical

Tout d'abord, afin de mieux comprendre l'usage fait de l'"hystérie" dans *VSPRS*, dont le terme est utilisé par Alain Platel lui-même, il convient d'en retracer et d'interroger les contours et l'histoire.

a. *Hystérie* : un terme problématique

Le TLFi définit l'hystérie comme une « névrose aux tableaux cliniques variés, où le conflit psychique s'exprime par des manifestations fonctionnelles (anesthésies, paralysies, cécité, contractures...) sans lésion organique, des crises émotionnelles avec théâtralisme, des phobies. »¹⁸⁴ Cette définition met donc l'accent sur le caractère névrotique de l'hystérie, sur les réactions physiques et corporelles qu'elle produit, et sur la théâtralité à laquelle elle est associée. Néanmoins

¹⁸³ Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique*, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p.18.

¹⁸⁴ TLFi, *op.cit.*

elle ne rend nullement compte du caractère problématique du terme tant par la misogynie associée à son histoire, que par son impossibilité définitionnelle.¹⁸⁵

Le terme *hystérie* apparaît dans la Grèce Antique. Il vient du grec "usteros" qui signifie "ce qui est en bas".¹⁸⁶ Dès le Ve siècle après J.-C., le puritanisme imposé notamment par Saint Augustin fit de la sexualité un péché, dont les femmes furent les principales accusées. La conception immorale du désir sexuel de la femme conduisit à la condamnation de milliers de dites "sorcières". Même si des hommes aussi furent condamnés au bûcher, elles furent bien plus nombreuses.¹⁸⁷ Des épidémies de possession démoniaque, qui correspondent à l'ancienne interprétation de l'hystérie, existèrent jusqu'au XVIIe siècle en France. Durant celles-ci, les individus se mettaient à avoir des visions, des comportements « obscènes » et des convulsions.¹⁸⁸ Mensonges, ruses, simulations et supercheries qui étaient les épithètes du diable deviennent associés à l'hystérie.¹⁸⁹ Bien que la conception médicale de l'hystérie estompa l'association à la figure du diable, au même moment où les figures de la sorcière et du possédé disparurent, les liens entre l'hystérie, la féminité et le sexe, demeurèrent eux très présents. C'est à l'hypersexualité des femmes, à leurs désirs désordonnés et excessifs, ainsi qu'à leur difficulté à les satisfaire à cause des interdits sociaux, qu'elle est associée.¹⁹⁰ Si le travail de T. Sydenham (1624-1689) marqua un tournant décisif dans l'histoire, en considérant désormais que « le siège de l'hystérie n'est plus dans l'utérus, [mais] dans le cerveau »¹⁹¹, l'explication originelle utérine rendit tout de même difficile son élargissement à une conception masculine de la pathologie.¹⁹² Outre le débat autour de la question de la cause utérine de l'affection, le terme restait

¹⁸⁵ Dès la seconde moitié du XIXe siècle, le terme d'hystérie était contesté pour son caractère exclusivement féminin, notamment par Georget et P.Briquet. Mais nous en conserverons l'utilisation ici, car comme le disait Briquet, « c'est celui qui a été employé le premier, parce qu'il est le plus généralement usité (et) parce que tout le monde le connaît [...] ». (Nicolas Brémaud, « Panorama historique des définitions de l'hystérie », *L'information psychiatrique*, 2015/6 (Volume 91), pp 487-488)

¹⁸⁶ À cette époque, on pensait que l'utérus se déplaçait dans le corps de la femme et remontait jusqu'à la gorge. Il créait alors une suffocation, un blocage respiratoire et entraînait des cris et symptômes très physiques. Déjà lié au désir sexuel de la femme, on considérait que les vierges et les veuves étaient les plus touchées. (<https://images.cnrs.fr/video/2924>) L'histoire de l'hystérie est inséparable de la culture occidentale dans laquelle la femme fut considérée depuis des millénaires à la fois comme inférieure et comme menace pour l'homme. Les organes féminins apparaissent alors comme dévorants et dangereux. Au VIe siècle avant J.-C., Pythagore déclarait qu'« il y a un principe bon qui a créé l'ordre, la lumière et l'homme et un principe mauvais qui a créé le chaos, les ténèbres et la femme ». (Jacqueline Lanouzière, « Hystérie et féminité », dans : Catherine Chabert éd., *Les névroses. Traité de psychopathologie de l'adulte*. Paris, Dunod, « Psycho Sup », 2013, p.63)

¹⁸⁷ Lanouzière, *op. cit.*, p.65.

¹⁸⁸ Une épidémie qui eut lieu en 1609 au Pays basque fut expliquée par le fait que les femmes touchées se réunissaient le soir pour se distraire étant donné l'ennui que leur causait l'absence de leur mari. (*Idem.*) Le balai de la sorcière qu'elle tient entre ses jambes viendrait de la diabolisation de la masturbation féminine (exposition « Witches » à Bruxelles, oct-janv 2022, dans les anciens établissements Vanderborcht). L'ensemble des historiens soulignent le contexte social et psychologique dans lequel émergeaient ces épidémies de possession. La misogynie associant la femme au démon et le puritanisme répressif mettaient les femmes dans un état de division entre leurs vœux de chasteté et l'« impureté » de leurs pensées liées à leur libido. Hommes comme femmes partageaient les mêmes croyances imposées par le pouvoir du clergé puritain, et les victimes n'avaient donc aucune difficulté à se croire elles-mêmes possédées. (Lanouzière, *op.cit.*, p.66)

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.68.

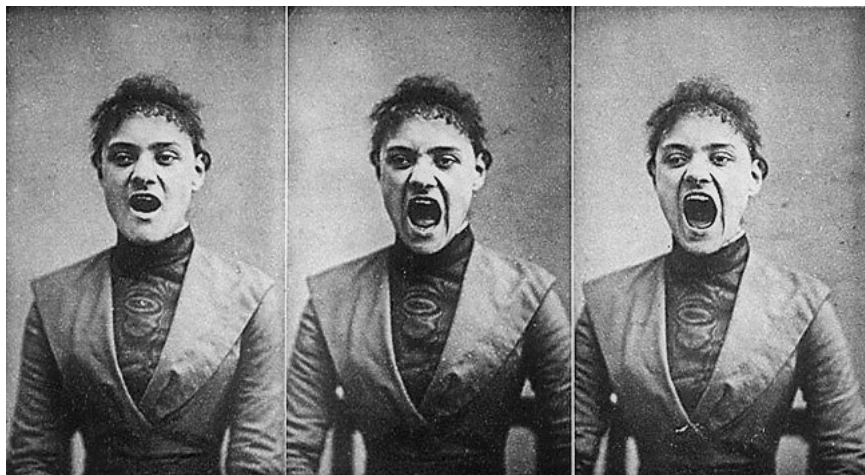
¹⁹⁰ *Ibid.*, p.70.

¹⁹¹ E. Trillat « Promenade à travers l'histoire de l'hystérie ». *Histoire, économie, société* 1984 ; 3, 525-34.

¹⁹² Lanouzière, *op.cit.*, p.69.

La question de la cause utérine divisa des auteurs de la même époque. Ainsi Louyer-Villermay, dans un article publié en 1818, voit le siège de l'hystérie dans l'utérus, à l'inverse de Georget qui dans un article de 1824, considère le cerveau comme siège de l'hystérie. En ce sens, il considère le terme même d'« hystérie » comme incorrect et proposa « un terme à peu près insignifiant [...] celui d'attaques de nerfs ». (Brémaud, *op. cit.*, p. 487) ; à la moitié du XIXe, H. Landouzy considère toujours l'hystérie

problématique dans le sens où aucune définition ne faisait consensus parmi les auteurs et théoriciens du XIXe dont beaucoup pointaient les failles définitionnelles de cette « maladie ».¹⁹³ Lasègue (1816-1883) affirma que « la définition de l'hystérie n'a jamais été donnée et ne le sera jamais ».¹⁹⁴ Elle est alors seulement définie par ses symptômes, multiples et variés : séduction, mélancolie, contorsions, tremblements, baillements etc.



Clichés photographiques réalisés par Albert Londe, dans *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, 1890, tome 3.

b. Portée subversive de l'hystérie :

Si l'histoire des hystériques est grandement liée à une figure inférieure et menaçante de la femme, et que les traitements infligés ont été des plus violents et liberticides, la domination n'a pas été totale. On peut même considérer que l'hystérie a occupé une position de résistance face au pouvoir médical. Récupérée par la psychanalyse, elle va cesser d'être appréhendée uniquement d'un point de vue neurologique pour intégrer le monde psychanalytique.¹⁹⁵ Après Briquet, Janet, Breuer et Freud, Jacques Lacan (1901-1981) est le dernier grand théoricien de l'hystérie qui posa un nouveau regard

comme une « névrose de l'appareil générateur de la femme ». (H. Landouzy, *Traité complet de l'hystérie*. Paris : Baillière, 1846). Plus tard, Jean-Martin Charcot (1825-1893), grande figure des études neurologiques sur l'hystérie dans le dernier tiers du XIXe siècle, disait ne pas considérer l'utérus comme la cause de l'hystérie, mais croyait toutefois en l'existence de « zones hystérogènes » et en l'hystérie « ovarienne ou ovarique », désignant un type spécial d'hystérie, dans lequel l'ovaire joue un rôle important. (Landouzy, *op. cit.*, p.74)

¹⁹³ Comme le pointait déjà Sydenham (1624-1689) au XVIIe siècle (E. Trillat, *Histoire de l'hystérie*. Paris : Seghers, 1986.) « Elle imite presque toutes les maladies qui arrivent au genre humain, car dans quelque partie du corps qu'elle se rencontre, elle produit aussitôt les symptômes qui sont propres à cette partie [...]. Cette maladie est un protée qui prend une infinité de formes différentes ; c'est un caméléon qui varie sans fin ses couleurs [...]. Ses symptômes ne suivent aucune règle ni aucun type uniforme » (ds E. Trillat, « Promenade à travers l'histoire de l'hystérie », *op.cit.*).

¹⁹⁴ C. Lasègue, « Hystéries périphériques » (1878). In : *Études Médicales* (tome 2). Paris : Asselin et Cie, 1884, pp. 64-79.

¹⁹⁵ Si l'un des noms les plus fameux associés au traitement psychanalytique de l'hystérie est celui de Sigmund Freud, c'est le Docteur Pierre Briquet qui dès 1859 marqua un tournant important dans la conception de cette dernière avec la publication de son *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie*. Selon Pierre Janet (1859-1947) médecin et philosophe, l'ouvrage de Briquet constitue « un intermédiaire entre les conceptions purement physiques et les interprétations morales de l'hystérie [...]. (Elle) devient une maladie émotionnelle [...] (avec) l'étude de Briquet (qui) peut être considérée comme le point de départ des recherches psychologiques sur les hystériques » (P. Janet, « Quelques définitions récentes de l'hystérie », *Archives de Neurologie* 1893 ; XXV, p. 417-38). Janet s'inscrivait dans la même lignée que Briquet, fut le premier à considérer l'hystérie comme une maladie mentale dans laquelle le rétrécissement de la conscience et le dédoublement de la personnalité devinrent deux des caractéristiques principales. En 1907, lors du premier congrès international de psychiatrie, il défendra davantage cette idée de l'appartenance de l'hystérie au cadre des maladies mentales. (*Idem.*)

sur les mécanismes inconscients à l'œuvre. À la fin des années 1960, il articule sa recherche sur l'hystérie à la question du savoir et du « maître » qui détient le savoir. Appréhendée depuis le point de vue de la femme, selon lui :

*L'hystérique veut un maître [...]. Elle veut que l'autre soit un maître, qu'il sache beaucoup de choses, mais tout de même pas qu'il en sache assez pour ne pas croire que c'est elle qui est le prix suprême de tout son savoir. Autrement dit elle veut un maître sur lequel elle règne. Elle règne, et il ne gouverne pas ».*¹⁹⁶

Foucault aussi émet une théorie similaire vis-à-vis de « l'opération Charcot ».¹⁹⁷ Engendrant le savoir, l'hystérique le tient aussitôt en échec, elle l'idéalise et le dégrade ensuite. Cela reflète assez bien l'échec de Charcot, mais aussi les impossibles définitions de l'hystérie en constante évolution. À travers la variabilité et l'accumulation des symptômes, notamment grâce à une logique d'*imitation*, l'hystérie ne fait qu'échapper aux tentatives de classification médicale. L'hystérie a alors fini par être sortie des classifications des maladies mentales en 1952, considérée comme simple « trouble somatoforme ». On peut y voir l'échec et/ou l'agacement du pouvoir médical face au défi que « le sujet hystérique [...] roi de la "dérobade" [...] à toute forme de classification » lui lance.¹⁹⁸ Néanmoins, si le terme d'hystérie a été abandonné, celui d'*histrionisme* est venu le remplacer, et fait, lui, partie des troubles répertoriés dans la cinquième édition du DSM (*Diagnostic and Statistical Manual ou Mental Disorders*).¹⁹⁹

Pour conclure, si nous avons mis en exergue les rapports de domination et abus du pouvoir médical sur les personnes hystériques, ainsi que leur capacité à échapper aux nosographies neurologiques et psychiatriques grâce à la simulation et à l'imitation, il ne s'agit pas pour autant d'affirmer que les observations et représentations de l'hystérie à la Salpêtrière n'étaient que simulacre, ni de nier la souffrance qui y était associée. L'objet de cette recherche n'est pas non plus de déterminer si l'hystérie existe ou non, mais plutôt d'interroger les liens entre art et hystérie dans *VSPRS*.

¹⁹⁶ J. Lacan, *Séminaire XVII. L'envers de la psychanalyse (1969- 70)*. Paris : Seuil, 1991.

¹⁹⁷ Il y voit une « lutte entre le neurologue et l'hystérique » (Michel Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, Cours au Collège de France 1973-1974, Paris, Seuil, 2003, p. 310) et en a conclu que « [...] les hystériques ont finalement raison des neurologues et les font taire [...] ... » (*Ibid.*, p.324.)

¹⁹⁸ Brémaud, *op.cit.*, p.497 ; Se réappropriant le terme de manière militante, le slogan « Nous sommes toutes des hystériques » fit son apparition durant mai 68 et fut repris par le Mouvement de Libération des Femmes en 1970. (Karin Lambin, « Il y a l'idée de ramener vers la chose sexuelle, ramener vers le bas, rabaisser. », *Le dico Brut. : "hystérique", 4 juin 2021 : <https://www.brut.media/fr/health/le-dico-brut-hysterique-f10c15a4-8d45-4350-acae-5eb0f7d9298f>*

¹⁹⁹ Publié par l'Association américaine de psychiatrie (APA) depuis plus de 60 ans, le DSM, propose une classification des troubles mentaux. La cinquième et dernière édition a été publiée en 2013 aux Etats-Unis et en 2013 en France. Dans celui-ci, fortement critiqué par l'antipsychiatrie : « Le trouble de la personnalité histrionique est caractérisé par un motif omniprésent d'émotivité excessive et de recherche d'attention. » et parmi les symptômes qui le définissent, on retrouve de la « séduction ou provocation sexuelle inappropriées », la « suggestibilité » et « l'auto-dramatisation » (American Psychiatric Association, *DSM-5 : Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*, Elsevier Masson, 2015, 1176pp.)

2. Esthétisation et spectacularisation de l'hystérie dans VSPRS : exotisation de l'Autre ou délivrance de la folie capturée par la maladie mentale ?

a. L'hystérie dans l'art : un triangle de *mimesis* entre artistes, malades et médecins

La pratique artistique de Platel se situe très clairement à la jonction entre art et médecine. Comme il le dit lui-même : « Mes études en médecine ont formé mon regard sur les corps et les êtres ». ²⁰⁰ Et il voit chez Fernand Deligny l'incarnation de « la combinaison parfaite entre recherche médicale et expérience artistique ». ²⁰¹

Déjà au XVI^e siècle apparaissent les liens entre la danse et l'hystérie avec Paracelse qui la nomma *chorea lasciva*. L'hystérique est alors caractérisée par sa force de séduction dans la danse. ²⁰² Elle est aussi souvent associée à la chorée de Sydenham, appelée plus communément danse de Saint-Guy, une maladie nerveuse caractérisée par des mouvements successifs et incohérents. ²⁰³ Les liens entre l'art et l'hystérie sont tels que Georges Didi-Huberman, dans son ouvrage *L'invention de l'hystérie* affirme être « [...] presque contraint de considérer l'hystérie [...] comme un chapitre de l'histoire de l'Art. » ²⁰⁴ Car comme le dit Barbara Merlo, doctorante en Science de l'art, « s'il est une maladie à laquelle le néologisme "spectaculaire" s'apparente parfaitement, c'est bien l'hystérie. » Les contractions, spasmes, convulsions, camburés, attitudes passionnelles, grimaces et agitations font de l'hystérie un « événement théâtral et spectaculaire ». ²⁰⁵ Durant son « âge d'or » l'hystérie est partout. ²⁰⁶ Elle est présente dans la presse et les journaux tant bourgeois que populaires, à la Salpêtrière qui ouvrait ses portes aux visiteurs, ainsi que dans les cafés-concerts, puis dans le cinéma comique dès le début du XX^e siècle. ²⁰⁷ Rae Beth Gordon, professeure émérite de littérature française à l'université du Connecticut (États-Unis), est l'une des premières à avoir interrogé les

²⁰⁰ Interview « Alain Platel. « Mes études en médecine ont formé mon regard sur les corps et les êtres » », par Eve Beauvallet, *Libération*, 5 nov. 2018.

²⁰¹ *Idem*.

²⁰² Barbara Merlo, « De l'esthétisation de l'hystérie à sa mise en scène contemporaine : persistance du corps spectaculaire », *Revue Ad Hoc*, n°1, « Le Spectaculaire », 2012.

²⁰³ *Idem*.

²⁰⁴ Georges Didi-Huberman, *L'invention de l'hystérie, Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982, p.10.

²⁰⁵ Merlo, *op. cit.*

²⁰⁶ C'est à cette époque que l'hystérie prit une place des plus importante dans les mentalités et dans la culture européennes, et dans le reste du monde, et que le nombre de personnes dites atteintes par cette affectation connut une montée fulgurante. La peur de l'attraper régnait alors dans un contexte de croyance en la contagion par imitation (Rae Gordon, *op. cit.*, p.71-79.), mais aussi par transmission héréditaire (Brémaud, *op.cit.*). Si la crainte d'en être touchée était si forte, c'est aussi parce qu'une forte connotation péjorative y était associée. Ainsi B. Ball disait : « Au fond rien n'est plus égoïste que le caractère d'une hystérique ; constamment occupée à se plaindre, toujours disposée à gémir sur son propre sort, elle semble convaincue que tout dans l'univers doit converger vers elle [...]. Tous ces désordres de l'esprit peuvent se résumer en un seul mot : faiblesse ». (B. Ball, *Leçons sur les maladies mentales* (1880-83). Leçon 25. Paris : Asselin, 1883.) ; tandis que pour H. Huchard « les hystériques sont remarquables par leur esprit de duplicité, de mensonge, de simulation ». (H. Huchard, *Caractère, mœurs, état mental des hystériques. Archives de Neurologie* 1882 ; III : 187-211.). Mais aussi parce que les traitements infligés aux victimes étaient violents et liberticides. Enfermées dans des asiles, elles subissaient des traitements douloureux et recevaient des sanctions si elles désobéissaient aux règles de l'institution. Nombreux films relatent les méthodes utilisées à cette période sur les patient.e.s hystériques et la souffrance qu'elles enduraient, tels que *A dangerous method* (2011) de D. Cronenberg, *Augustine* (2012) de A. Winocour et plus récemment *Le bal des Folles* (2021) de M. Laurent. Ainsi les bains glacés à répétition, l'isolement, la camisole, mais aussi les compressions ovariennes et le retrait des ovaires dans certains cas leur étaient infligés (Lanouzière, *op.cit.*, p.74).

²⁰⁷ Rae Gordon, *op. cit.*

liens entre médecine, littérature et esthétique en France à la fin du XIXe siècle. Son ouvrage *De Charcot à Charlot : mises en scène du corps pathologique*, publié en anglais en 2001 puis traduit en français en 2013, retrace les importants liens qui existèrent entre l'hystérie et le spectacle populaire à la fin du XIXe en France. Elle montre comment une imitation réciproque a régi les liens entre art et hystérie, dans une sorte de triangle de *mimesis* entre médecins, hystériques et artistes. Rae Gordon met en exergue l'importance des Cafés-concerts de l'époque dans le développement d'une nouvelle esthétique qui reflète directement ses liens avec l'hystérie.²⁰⁸ Imitation des artistes par les malades et des malades par les artistes, l'influence était réciproque. Ainsi certains artistes se rendirent aux *Leçons du mardi* organisées à la Salpêtrière entre 1882 et 1889 afin de s'inspirer des mouvements des malades.²⁰⁹ Du côté des patientes, plus d'une fit carrière en tant que chanteuse ou danseuse en sortant de l'hôpital, telle que Jane Avril qui devint danseuse au Moulin-Rouge. D'autres étaient déjà artistes avant d'intégrer l'hôpital.²¹⁰ Par ailleurs, on observe l'influence des artistes sur la médecine à travers le vocabulaire utilisé par Charcot.²¹¹ Rae Gordon affirme en ce sens que « la question de l'influence des maladies nerveuses sur le spectacle populaire n'a donc pas été unilatérale ».²¹² Par ailleurs l'aspect artistique de l'approche médicale de l'époque s'observe dans *L'iconographie photographique de la Salpêtrière*, de Bourneville et Regnard, publiée en trois volumes entre 1876 et 1879.²¹³ « [O]n ne sait plus trop si l'Art imite la clinique, ou l'inverse ; la crise devient pose photographique ; l'hypnose est reproduction de la crise ; images d'images,

²⁰⁸ De sorte qu'on ne sait plus si « le café-concert (était) hystérique parce que l'hystérie s'installait partout à l'époque, ou s'offrait-il comme modèle non seulement aux médecins, mais aussi aux malades en puissance à qui il apprenait les grimaces et mouvements convulsifs [...] » (Rae Gordon, *op. cit.* p.81-82) Le triangle mimétique peut donc d'abord se lire à travers les nombreux genres du cabaret et Café-Concert en lien avec l'hystérie, tels que le Comique Idiot, les Scieurs qui faisaient des chansons dénuées de sens, les Gambadeurs faisant des cabrioles et mettant des coups de pied, ou encore les Chanteuses Epileptiques telles que La Becat ou Polaire qui eurent un immense succès. (Rae Gordon *op. cit.*)

²⁰⁹ Durant ces séances, Charcot y présentait publiquement « un patient qui devient l'acteur de la scène, qui joue son propre mal. » (Merlo, *op. cit.*) « Il est classique de décrire la Salpêtrière comme une scène théâtrale où des patientes, dûment préparées, attir(aie)nt un public hétéroclite de médecins, de gens du monde et de littérateurs. (Jacqueline Carroy-Thirard, « Figures de femmes hystériques dans la psychiatrie française au dix-neuvième siècle », dans *Psychanalyse à l'université*, t.4, n.14, p. 313-324., Paris, Presse Universitaire de France, 1979, p. 318). Des artistes tels que Sarah Bernhardt, les frères Goncourt (Merlo, *op. cit.*), Maurice Rollinat, artiste vedette du cabaret du Chat Noir (Rae Gordon, *op. cit.*, p.70), et bien d'autres s'y sont inspirés. « Jamais une pathologie n'a suscité autant d'intérêt hors de la communauté médicale et n'a noué autant de liens avec l'Art ». (Merlo, *op.cit.*)

²¹⁰ Rae Gordon, *op. cit.*, p.82.

²¹¹ Il décrivait la crise hystérique en quatre phases et alla puiser l'une de ses références dans le champ artistique. La deuxième phase appelée « clownisme » correspondait à une forte agitation, à des poses acrobatiques et postures tordues, faisant directement référence aux clowns et acrobates.

²¹² *Ibid.*, p.84.

²¹³ Désiré-Magloire Bourneville et Paul Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 3 volumes, Paris, Progrès médical, A. Delahaye, 1877-1880. ; Elle constitue de véritables mises en scène de patientes en crise, en général jeunes et jolies. (Merlo, *op. cit.*) Par exemple la photographie d'Augustine intitulée *Léthargie* la met en scène dans une position en « lévitation » entre deux dossiers de chaises, la nuque d'un côté et les chevilles de l'autre (cf Annexe 2). Position est de la plus grande « [...] inconsistance heuristique » (Monique Sicard, « La femme hystérique : émergence d'une représentation » dans *Communications et langages*, n.127, p. 35-49, Paris, Armand Colin, 2001, p. 39) et démontre à quel point le corps malade était spectacularisé. D'ailleurs Charcot disait que lors de l'hypnose, méthode utilisée de manière très fréquente pour faire apparaître les symptômes, « [l]e sujet se trouve transformé en une sorte de statue [...] dont les artistes pourraient assurément tirer le plus grand parti. » (Jean-Martin Charcot, *Hémorragie et ramollissement du cerveau. Métallothérapie et hypnotisme, électrothérapie*, Paris, Progrès médical, Lecrosnier et Babé, 1890, p. 443) De plus la manière dont sont prises et tirées les photographies mettent aussi en exergue l'aspect artistique de cette démarche. Les photos en noir et blanc laissent apparaître des jeux de contrastes.

mimétique effréné, jeux en trompe-l'œil sur les représentations, clinique baroque... ».²¹⁴ Si l'âge d'or de l'hystérie déclina progressivement après la mort de Charcot en 1893, elle continua à exercer une forte influence dans les arts tant littéraires, cinématographiques, que chorégraphiques ou théâtraux. Ainsi on la retrouva dans la danse expressionniste allemande avec Mary Wigman notamment²¹⁵, dans le Dadaïsme ou encore le Futurisme.²¹⁶ Que ce soit à travers la photographie, la vidéo, le théâtre, la danse ou la performance, de nouvelles images continuent d'être créées à partir des « images sources » issues de la fin du XIXe siècle et début XXe.²¹⁷

VSPRS s'inscrit directement dans ce corpus d'œuvres. Le langage hystérique y est quasi omniprésent. Dès la deuxième entrée sur le plateau, le danseur Ross Maccormak vêtu d'une chemise, cravate et d'un slip, danse de manière saccadée, spasmodique, parle seul et grimace. Plus tard, la danseuse Iona Kewney incarne une sorte de "créature" enrobée dans un grand vêtement, qui se déplace au sol en parlant, chantant et criant seule. Son corps se tord, s'entremêle et se contorsionne. Mais la scène faisant le plus référence à l'hystérie a lieu avec un duo de Mélanie Lomoff et Lisi Estaràs. Elle démarre avec un rapprochement physique des deux danseuses qui les entraîne ensemble dans une sorte de crise d'hystérie où spasmes, contorsions, désarticulations, tremblements, mouvements convulsifs et chutes au sol se succèdent et se juxtaposent.



Duo de Mélanie Lomoff et Lisi Estaràs, dans *VSPRS*, Théâtre de la Ville, Paris, 2006.

Suite à cette scène, Mélanie Lomoff entre dans une danse passive et désarticulée avec le danseur Emile Josse qui la porte et la manipule comme un pantin. Lorsque la danseuse a "retrouvé ses esprits", c'est par une sorte de transmission qu'Emile Josse est pris de tremblements et torsions, comme faisant référence à la contagion de l'hystérie par imitation des neurones miroirs, tel que nous

²¹⁴ Jacqueline Carroy-Thirard, « Possession, extase, hystérie au dix-neuvième siècle », dans *Psychanalyse à l'université*, t.5, n° 19, p. 499-515., Paris, Presse Universitaire de France, 1980, p. 507.

²¹⁵ Christophe Boulanger et Savine Faupin (dir.), Kurt De Boodt et Paul Dujardin, *Hors de soi: Danser brut*, Fonds Mercator, 2021

²¹⁶ Rae Gordon, p.85.

²¹⁷ Barbara Merlo a recensé entre 1980 et 2010 une trentaine d'œuvres abordant le thème de l'hystérie. Originaires de Suisse, France, Brésil, Chili ou encore Angleterre, ces œuvres mettent en évidence l'ampleur du phénomène de l'hystérie encore aujourd'hui à travers le monde (Merlo, *op. cit.*).

la verrons plus tard.²¹⁸ Gestes frénétiques, répétitifs, convulsions, torsions, tremblements, grimaces et cris ont lieu tout au long de la pièce et reflètent parfaitement les descriptions symptomatiques faites de l'hystérie et observables sur les photographies et films de la fin du XIXe et début XXe. Mais ne peut-on pas y voir les signes d'un stigmatisme de la maladie mentale ?

b. Exotisation et stigmatisation de l'Autre ou délivrance de la folie ?

La visite du Musée du Dr Guislain, premier hôpital psychiatrique de Belgique et l'utilisation des vidéos du neurologue Arthur Von Gehuchten par Platel et ses danseurs-comédiens, nous interrogent sur la stigmatisation des personnes hystériques que ces images véhiculent. Car de la même manière que les photographies de *L'iconographie de la Salpêtrière*, les films neuro-psychiatriques du début du XXe siècle mettaient en scène et spectacularisaient la pathologie.²¹⁹ Les photographies et vidéos avaient pour objectif la réalisation d'une classification figée de la pathologie, permettant de contrôler, de maîtriser les symptômes et d'en faire une véritable maladie. À travers les photos et les vidéos, des images stéréotypées et stigmatisantes de l'hystérie ont été véhiculées. Il convient donc d'interroger l'usage de ces images dans *VSPRS*, car, comme nous l'avons vu, si l'art peut être un puissant vecteur de représentation et de transformation du monde, il est aussi le véhicule de l'idéologie dominante et de vieux stigmates. On peut ici faire référence à une chorégraphie de Fauve Hautot et Sami El Gueddari diffusée dans l'émission « Danse avec les stars » en novembre 2019 qui alerta et « scandalisa » l'Unafam pour sa mise en scène « extrêmement stigmatisante pour les personnes vivant avec des troubles psychiques ».²²⁰ Mais qu'en est-il de l'œuvre des BCDB ? Car même si les mouvements que l'on voit chez ces patients du début de siècle sont « aujourd'hui bien contrôlés par les traitements médicamenteux et qu'on ne voit plus, désormais »,²²¹ la réutilisation et la reproduction des vidéos du neurologue Von Gehuchten par les BCDB ne traduisent-elles pas une stigmatisation des personnes dites hystériques ?

²¹⁸ *VSPRS* (2006), Alain Platel et Les Ballets C de la B.

²¹⁹ Mireille Berton, « Un matériel clinique vivant » : *Neuropatologia* (Camillo Negro et Roberto Omegna, 1908-1915), « Cinéma et (neuro)psychiatrie en Suisse : autour des collections Waldau (1920-1970) » (FNS, 2021-2025), 29 avril 2021 : <https://waldau.hypotheses.org/285>.

²²⁰ L'association l'Union nationale de familles et amis de personnes malades et/ou handicapées psychiques (Unafam) rédigea une lettre ouverte adressée au PDG de TF1 Gilles Pélisson, mais aussi à Emmanuel Macron, à la ministre de la Santé Agnès Buzyn, au ministre de la Culture Franck Riester ou encore au Conseil Supérieur de l'Audiovisuel. La lettre disait : « Cette séquence est malheureusement représentative de clichés qui perdurent et stigmatisent gravement les personnes vivant avec des troubles psychiques, comme tout le secteur de la psychiatrie. Ces personnes se battent avec leurs troubles pour mener une vie digne : ne leur imposons pas une double peine en les enfermant dans cette vision caricaturale et forcément dramatique de leur maladie ». Le collectif SOS Psychophobie déplorait de son côté que « TF1 assimile sans complexe des personnes handicapées aux monstres d'Halloween ». Ce même collectif avait dénoncé quelques mois plutôt l'une des épreuves de l'émission « Fort Boyard » diffusée sur France 2, consistant à s'évader d'un asile psychiatrique, porteur d'une vision « caricaturale de la maladie psychique ». À la demande du collectif, la chaîne supprima cette épreuve. (La Rédaction, « "Danse avec les stars" choque avec une chorégraphie dans un décor d'hôpital psychiatrique », *Paris Match*, 19 nov 2019)

²²¹ Interview « Alain Platel. « Mes études en médecine ont formé mon regard sur les corps et les êtres » », *op. cit.*

Tout d'abord Platel affirme :

*Je ne vois pas l'hystérie comme une maladie, mais comme une hypersensibilité. C'est le moment où le corps commence à parler des choses fondamentales de la vie, des questions de vie et de mort, le moment où on n'a plus de mots, où ceux-ci ne suffisent plus pour exprimer quelque chose de sensible.*²²²

Si l'hystérie a été capturée par le pouvoir médical, après l'avoir été par le pouvoir ecclésiastique, Platel ne fait nullement allusion à l'univers médical et psychiatrique dans sa mise en scène. En ce sens, Platel sort l'hystérie du cadre médical dans lequel elle a été enfermée et y voit plutôt une force de communication sensible. La folie réduite par la raison à la maladie mentale, comme nous l'avons vu, se retrouve donc ici restituée à sa fonction d'expression de « vérité » sur le monde. Toutefois l'analogie que fait Alain Platel entre les captations vidéos de personnes hystériques et celles d'individus en état de transe en Afrique réalisée par l'ethnologue Jean Rouch peut fortement faire écho aux « rapprochements [faits] entre les comportements et même la physionomie des hystériques et des peuples dits primitifs » à la fin du XIX et début XXe.²²³ Les anciens colonisés africains exposés dans des parcs faisaient l'objet d'une attraction pour les parisiens²²⁴, de la même manière que l'étaient les personnes hystériques "exposées" à la Salpêtrière ou les personnes "difformes" dans les foires.²²⁵ En ce sens, au-delà de l'âge d'or de l'hystérie, on assiste à cette époque à l'âge d'or des « zoos humains ». L'apparition et l'expression des facultés inférieures étaient considérées comme une forme de régression évolutionnaire, de dégénérescence à laquelle l'hystérie et le "primitivisme" étaient associés. D'autre part, tant les peuples dits "primitifs" que les personnes dites hystériques faisaient l'objet d'une même méthode de classification anthropologique d'un côté, médicale de l'autre. Le "primitivisme" correspond à un fantasme de l'ethnologie, à une « idéologie » inventée selon Serge Torny, où sont réduites et falsifiées des données d'observation.²²⁶ L'anthropologie du XIXe siècle, discipline dont est issu Jean Rouch, cherchait à travers l'anthropométrie à classer les peuples. Le concept de *vitrification* de J-L Amselle nous est heuristique pour comprendre le processus de stabilisation et rigidification des cultures pour ne pas y voir leur diversité et l'hétérogénéité à l'intérieur d'un groupe d'individus.²²⁷ Si le fantasme de "pureté" des cultures dont est porteur le terme d' « ethnie » est dénoncée par Amselle, on retrouve le même fantasme de pureté dans la tentative de classification de l'hystérie et de la pathologisation de manière générale. Mais si

²²² Alain Platel, « La communauté en scène. Entretien avec Anne Longuet Marx », *op. cit.*, p. 149.

²²³ Rae Gordon, *op. cit.*, p.53

²²⁴ *Idem.*

²²⁵ Dans les années 1875, la théorie de la dégénérescence et son modèle hiérarchique du système nerveux s'incorporent dans le discours populaire français et fait des analogies entre hystérie et primitivisme. Il était considéré que l'être humain se constitue de facultés supérieures et de facultés inférieures. Les formes inférieures d'activité mentale correspondant à ce que l'on pourrait aujourd'hui appelé l'inconscient, auraient existé avant que l'espèce n'évolue et acquière ses facultés supérieures. (*Ibid.*, p.32-33)

²²⁶ Serge Torny « Du corps humain comme marchandise, Mythe primitiviste et harcèlement photographique dans la vallée de l'Omo, Éthiopie », *Afrique & histoire*, vol. 7, 2009, pp.331-342.

²²⁷ Jean-Loup Amselle, *Branchements : anthropologie de l'universalité des cultures*, Flammarion, 2005, 270pp.

l'analogie entre des images de transe dans l'ancien Ghana et d'hystérie au début du XXe siècle peut interroger sur les stigmates exotisés qu'elles peuvent véhiculer, nous y voyons plutôt une relativisation de la maladie mentale. On observe un même type de vocabulaire gestuel qui est appréhendé en Occident à travers le prisme médical, tandis qu'il est appréhendé d'un point de vue religieux et rituel dans la secte des Haoukas.²²⁸ Le parallèle fait entre le rite de possession que nous voyons dans *Les Maîtres fous* de Jean Rouch, et les vidéos de Von Gehuchten, met en exergue les différentes interprétations possibles de la "folie" selon les zones géographiques, temporelles et culturelles. Cela illustre le caractère construit et non immuable de la maladie mentale. Les épidémies de possession qui existèrent en Europe constituent comme nous l'avons vu l'ancienne interprétation de l'hystérie, et correspondent à la manière dont pouvait être perçue la folie avant sa capture par le pouvoir médical. On soulignera de plus que le documentaire anthropologique de Jean Rouch datant de 1955, à l'inverse de nombreux documentaires et images de ce type, encore en vogue aujourd'hui²²⁹, n'a pas pour vocation la classification des peuples en "ethnies" puisqu'il met en avant les déplacements et métissages de populations venus de divers territoires voisins. Il ne souligne pas non plus le caractère "sauvage" d'un dit peuple "primitif". Bien que la caméra filme une cérémonie de possession où des personnes dansent et se déplacent de manière frénétique, bavent et lèchent du sang de chien, la fin du documentaire se termine sur des images de ces mêmes personnes revenues à leurs activités journalières : tel que le travail dans un commerce ou dans la maçonnerie, dépourvues de caractère "exotique" ou "sauvage".²³⁰ Ce documentaire illustre par ailleurs un rituel dans lequel on retrouve un renversement des rôles qui n'est pas sans rappeler le carnaval. Le titre "*Les Maîtres Fous*" fait référence à « ceux qui sont maîtres de leur folie, mais dont les maîtres sont fous ». Les "possédés" jouent le rôle des "maîtres" colons britanniques, et inversent la hiérarchie entre dominants/dominés. De plus, la manière dont ils imitent les colons se fait avec jeu et humour, ce qui fait écho à la conception du *mimétisme* subversif de Homi Bhabha.²³¹ On peut donc relever un caractère subversif commun entre la transe et l'hystérie.

D'autres part, si Platel et ses danseurs-comédiens ont vu des similitudes dans les mouvements de transe et d'hystérie, c'est parce que tous deux représentent des états qui échappent au contrôle de la raison. Enfin, à l'inverse de l'exotisation qui montre l'*Autre* comme *Autre* et l'enferme dans l'altérité, la démarche de Platel permet aux spectateurs de s'identifier aux danseurs-acteurs et de voir leur propre *Autre*, soit leur inconscient, dans un effet miroir. La danse de Platel « [...] se fait miroir

²²⁸ Jean Rouch, *Les Maîtres fous* [film documentaire], 36 minutes, 1955.

²²⁹ Tornay, *op. cit.*

²³⁰ Jean Rouch, *op. cit.*

²³¹ Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*, Payot, Paris, 2007 ; Néanmoins de son côté, Franz Fanon considère ces phénomènes de vampirisme et de possession comme inefficaces politiquement car permettant seulement un meilleur retour à la normalité coloniale. (F. Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte/Poche, 2002, 1961, p. 58.)

révélateur et déformant de nos existences triviales, un espace pour se voir et se revoir. [...] De l'autre côté, c'est mon double qui est là et le vertige éprouvé est celui de la pluralité des images du moi proposée par la danse contemporaine. »²³² Nous reviendrons plus loin sur le concept d'exotisation en questionnant la démarche de La TDP qui n'imité pas le vocabulaire hystérique, mais met directement en scène des personnes en partie issues du milieu psychiatrique.

c. Spectacularisation et « danse extrême » : reflet d'un positionnement stratégique dans le champ chorégraphique ?

L'usage de l'hystérie dans la danse-théâtre de Platel n'apparaît donc pas stigmatisante et exotisante, mais permet au contraire de relativiser la maladie mentale et d'y voir un langage sensible plutôt qu'une pathologie. Néanmoins se pose la question d'un usage opportuniste de l'hystérie spectacularisée à des fins stratégiques de positionnement dans le champ chorégraphique. Lors d'une interview, Platel disait :

*On me dit parfois que j'abuse et que j'imité les gens en détresse. Cela me blesse beaucoup. Je ne les utilise pas dans des buts artistiques. Je tente de faire le point sur ce que j'ai découvert de la vie pour le traduire avec une certaine beauté. Je n'ai pas envie de choquer. Je me sens une responsabilité par rapport à ce que je montre sur scène. On est tous vulnérables et fragiles.*²³³

Sylvia Faure écrivait en 2008 que dans le champ chorégraphique français, l'académisme ou « le mouvement pour le mouvement » se distingue de deux autres approches de la danse : le minimalisme et l'expressionnisme.²³⁴ L'auteure note que le marché de la diffusion des œuvres chorégraphiques valorise le *spectaculaire*, associé à des types de « danses extrêmes » et « expressionnistes ». ²³⁵ La provocation et « la transgression (toute relative malgré tout) » sont encouragées par les institutions culturelles²³⁶, dans un contexte où l'originalité, l'innovation et la rupture avec le « déjà-vu » sont privilégiées.²³⁷ De plus une position institutionnelle défend d'un côté « le mouvement pour le mouvement », et de l'autre encourage de nouveaux entrants qui transgressent les frontières disciplinaires.²³⁸ La danse-théâtre des BCDB semble donc correspondre à cet autre groupe de nouveaux entrants, non-académique. On peut par ailleurs considérer que l'importance mise sur l'intériorité psychologique et émotionnelle des danseurs-acteurs, permet de se différencier du « mouvement pour le mouvement ». On peut alors interroger l'usage de l'hystérie,

²³² Betty Mercier-Lefèvre, « La danse contemporaine et ses rituels L'exemple d'un spectacle d'Alain Platel », *Corps et culture* (N°4), 1999.

²³³ Platel, ds Rosita Boisseau, « Les corps déficients sublimés par Alain Platel », *Le Monde*, 24 nov 2015.

²³⁴ Si cette analyse est spécifique au champ français, on considérera qu'elle est appropriée à l'analyse des BCDB, puisqu'outre l'existence d'un champ chorégraphique à l'échelle européenne, les BCDB sont en étroits liens avec les réseaux institutionnels français et son marché de la diffusion.

²³⁵ Faure, *op. cit.*, p.88.

²³⁶ *Ibid.*, p.97.

²³⁷ *Ibid.*, p.92.

²³⁸ *Ibid.*, p.88.

avec sa gestuelle frénétique et anarchique, pour élaborer un style de danse spectaculaire et transgressif qui attirerait tant le marché de la diffusion que les institutions culturelles. Et la charge émotionnelle à laquelle l'hystérie est associée de ce fait distingue le travail de Platel du "mouvement pour le mouvement" et permet donc une position stratégique dans le champ.

Cependant si de tels enjeux existent, si « les impératifs du marché conduisent les artistes à inventer une autre forme de représentation et donc d'autres manières de danser et d'attirer le public »²³⁹, il semble difficile d'affirmer que les BCDB aient intentionnellement orienté leur travail artistique vers une danse "spectaculaire" afin de se positionner stratégiquement dans le champ chorégraphique. Car en effet, la particularité de leur démarche dépend de nombreux autres facteurs que sont le parcours orthopédagogique de Platel, la nécessité de faire avec ce qu'ils ont puisqu'étant non-danseurs et non-comédiens, le fort attrait pour Pina Bausch, les expériences de vie de Platel, la sensibilité au monde et manière de travailler avec les artistes sur le plateau, etc. Dès les débuts du collectif, l'usage de gestuelles liées aux milieux médicaux était présent comme le montre *La Tristeza Complice* (1996). Bien que semblant surfer sur la bonne vague institutionnelle du moment, comme le montre le grand soutien de la part des pouvoirs publics et des entités culturelles dont ils bénéficient, cela ne signifie pas pour autant que leur travail soit vain, dépourvu de toute portée philosophique, sociale et/ou politique. Au contraire, les œuvres des BCDB nous communiquent *sensiblement* et singulièrement un rapport au monde et aux êtres humains, des rapports sociaux, des rapports de pouvoir, des rapports à la norme. Peut-être Platel s'est-il lui-même posé ces questions en ayant passé « trois années sabbatiques après *Tous des Indiens*, durant lesquelles il a raccroché son tablier pour ne pas se laisser piéger par le système. »²⁴⁰ Par-delà le fait de créer une danse en opposition au "mouvement pour le mouvement", en partant de l'intériorité profonde des individus, en allant puiser dans l'inconscient cela permet de dépasser les normes sociales et comportementales régies par la raison. De plus, l'engouement pour la danse-extrême, la danse spectaculaire et la recherche de sensation, n'est pas anodin. Il correspond à la recherche de sensation de liberté par la danse, liberté accrue que nous offre la danse de Platel grâce à l'usage de l'hystérie.

²³⁹ *Ibid.*, p.90.

²⁴⁰ Rosita Boisseau, « Alain Platel, chorégraphe du chaos », *Le Monde*, 30 mars 2005.

3. Le corps-dansant *hystéricisé* comme source de subversion

a. L'hystérie ou l'impossible contrôle de la raison : puissance de l'inconscient

« Prolétaires de tous les pays, descendez dans vos propres profondeurs et cherchez-y la vérité, vous ne la trouverez nulle part ailleurs ! » écrivait le communiste et libertaire russe Piotr Archinov à la fin de la révolution makhnoviste.²⁴¹

L'hystérie comme nous l'avons vu a été récupérée par la psychanalyse après avoir été analysée à travers le prisme médical neurologique et anatomique. Si la psychanalyse a entretenu des liens étroits avec le pouvoir médical et psychiatrique, on considère qu'elle entretient aussi des liens avec une forme de contestation de la société, voire d'anarchisme. C'est à elle que l'on doit la conception de l'inconscient. Ce dernier qui échappe au contrôle de la raison, nous amène à considérer l'*Autre*, comme la part indomptable présente chez tout être humain. Dans l'ouvrage collectif *Psychanalyse et Anarchie* publié en 1995²⁴², Alain Thévenet, psychologue, philosophe et membre de la Fédération Anarchiste, défend l'idée que « la révolte politique trouve bien ses racines dans la puissance de l'inconscient, [mais qu'] il importe pourtant de se démarquer des déviations normalisantes et des perversions que la psychanalyse a subies dans son histoire. »²⁴³ La psychanalyse se base sur l'idée d'une révolution contre la domination du Surmoi²⁴⁴ dans le système psychique, façonné par les normes du monde social, politique et moral.²⁴⁵ Si la puissance subversive de l'inconscient nous apparaît claire, on comprend pourquoi des liens ont souvent été faits entre des mouvements de révolte politique, des dangers pour la société et l'étiquette de "malade mental" par les pouvoirs dominants, mettant en exergue la menace que peut représenter la folie pour l'ordre en place. Ainsi, de nombreuses critiques étaient adressées aux nouveaux genres présents dans les café-concerts, considérés comme dangereux pour la société.²⁴⁶ La gestuelle anarchique, la frénésie, les convulsions et l'incontrôlé, évoquaient directement l'anarchie politique.²⁴⁷ On pensait que l'anarchie était

²⁴¹ « Psychanalyse et anarchie », *Le Libertaire*, n°158, juillet-août 1995.

²⁴² R. Dadoun, J.L. De La Haye, P. Garnier, *Psychanalyse et Anarchie*, Atelier de création libertaire, Lyon, 1995, 58pp.

²⁴³ « Psychanalyse et anarchie », *Lien Social*, n° 326, 2 novembre 1995.

²⁴⁴ Le *Surmoi* constitue dans la psychanalyse freudienne l'intériorisation des interdits parentaux qui tyrannise le "moi". Mais nous considérerons le *Surmoi* dans sa conception deleuzienne et guattarienne de la schizo-analyse qui considère que les interdits ne sont pas seulement familiaux, mais sociaux et environnementaux, soit aussi culturels et politiques. (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe : capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1973).

²⁴⁵ « Si la psychanalyse, par son questionnement radical du désir et du langage humain peut conduire en un point complexe d'où peut surgir ce qu'on peut appeler l'invention de sa propre vie, ou une dynamique créative, l'anarchisme peut aussi amener, par exemple, par sa critique extrême de tout pouvoir, en un point limite où chacun est paradoxalement mis en demeure d'inventer son propre chemin ». Philippe Garnier souligne ici le potentiel individualiste de la démarche anarchiste comme de la démarche psychanalytique qui consiste à écouter son inconscient, et par là à s'extirper de toute injonction sociale, économique, politique ou morale. (*Ibid.*)

²⁴⁶ À la fin du XIXe, Jacques Obbs considérait le café-concert comme « l'un des plus alarmants symptômes de décadence, c'est ce nombre véritablement exagéré de cafés-concerts de bas étage dont Paris se déshonore. (J. Obbs, « Les Cafés-Concerts », *Le Spectateur*, 6 janvier 1875, p. 185-188). André Chadourne disait : « on a le café-cancer avec sa léprose hideuse qui dévore notre société ». (A. Chadourne, *Les Cafés-concerts*, Paris, Dentu, 1889, p. 45)

²⁴⁷ Les Café-Concerts étaient considérés comme des lieux où l'anarchie se propageait. Ce qui n'est peut-être pas complètement faux puisqu'une petite partie du répertoire se constituait de thèmes socialistes et anarchistes. (Rae Gordon, *op. cit.*, p.85) D'autre part, dans ces lieux se côtoyaient des personnes issues de différentes classes sociales, « High and low art convergeaient dans ces

contagieuse, au même titre que l'hystérie.²⁴⁸ Si de nombreuses Pétreuses de la Commune furent assimilées à des hystériques²⁴⁹ dans un processus de médicalisation de la criminalité²⁵⁰, cela reflète la menace que représentaient tant l'hystérie que l'anarchisme. Mais il est aussi fort probable que cela ait servi à délégitimer et à neutraliser la menace politique du mouvement révolutionnaire. L'Hôpital Général décrit par Foucault, représentait une grande partie de la politique policière sous l'Ancien Régime.²⁵¹ Une connivence du pouvoir psychiatrique avec l'État qui continue aujourd'hui d'être dénoncée par des mouvements anarco-libertaires qui y voient une « machine totalitaire [...] [qui] fait partie d'un dispositif largement inscrit au cœur de la société capitaliste ».²⁵²

D'autre part, si nous avons vu que la notion de *mimesis* était grandement associée à l'hystérie, celle de contre-mimesis l'est tout autant. Si la personne hystérique imite les autres hystériques, les artistes ou les autres maladies, elle contre-imite aussi la norme. La norme comportementale passe par le contrôle du corps, par des postures et attitudes "décentes". Or, comme nous l'avons vu, la crise d'hystérie se caractérise aussi par des gestes "obscènes" donc immoraux.²⁵³ Par ailleurs, on considère l'hystérie comme une puissance de représentation du monde. Ainsi, si les spectacles de pantomime des clowns Hanlons dans les Café-Concerts « traduisaient en mouvement » « les émois anxieux et les frissonnements de la société [...] »²⁵⁴, les mouvements anarchiques de la danse de Platel évoquent le chaos du monde. L'hystérie constitue un « moyen suprême d'expression » en tant que libre expression de l'inconscient indompté par la norme et le « monde moral ».²⁵⁵ Toutefois il faut être vigilant à la prise en compte de l'existence de réelles souffrances pour les personnes qui en étaient et en sont atteintes. Car « les dislocations du corps expriment à la fois la libération et l'anarchie, [...] [et] les désordres pathologiques et la douleur. »²⁵⁶

cabarets artistiques ». (*Ibid.*, p.86) Ce qui n'était pas sans crainte pour les classes dominantes. Dans une période historique où l'anarchisme était en pleine expansion, d'abord avec la Commune de Paris de 1871, mais aussi avec des attentats à répétition. Les années 1890 représentèrent l'apogée des actions anarchistes (*Ibid.*, p.85-86), avec notamment l'assassinat du président Sadi Carnot en 1894. Dans un contexte où la psychologie des foules et les théories de l'imitation et de la contagion étaient présentes dans les mentalités, la peur de l'anarchie était directement associée à la peur de l'hystérie.

²⁴⁸ *Ibid.*, p.85.

²⁴⁹ *Ibid.*, p.24.

²⁵⁰ R. Nye, *Crime, Madness, and Politics in Modern France: e Medical Concept of National Decline*, Princeton N. J., Princeton University Press, 1984, p. 170

²⁵¹ M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*

²⁵² L. de la Haye, *op. cit.*, p.55 ; Le mouvement antipsychiatrique a entretenu des liens étroits avec les mouvements libertaires et anarchistes. Les hauts lieux de l'antipsychiatrie que furent St-Alban, La Borde, Monoblet ou le Coral, étaient tous empreints d'une vision contestataire de la société dans son ensemble, au-delà de la simple critique de l'asile. (De la Haye *op. cit.*)

²⁵³ C'est en cela que l'on peut citer les surréalistes Louis Aragon et André Breton qui proposent en 1928 « une nouvelle définition de l'hystérie » : L'hystérie est un état mental, plus ou moins irréductible, se caractérisant par la subversion des rapports qui s'établissent entre le sujet et le monde moral duquel il croit pratiquement relever, en dehors de tout système d é l i r a n t . [...] L'hystérie n'est pas un phénomène pathologique et peut, à tous égards, être considérée comme un moyen suprême d'expression. » (A. Breton et L. Aragon, « Le cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928) », *La Révolution surréaliste* (n° 11), 15 mars 1928)

²⁵⁴ Rae Gordon, *op. cit.*, p.141

²⁵⁵ Breton et Aragon, *op. cit.*

²⁵⁶ Rae Gordon, *op. cit.*, p.86.

b. Libération par la danse

L'aliéniste Henry Dagonet avançait à la fin du XIXe que les hystériques avaient une « tendance prononcée à danser ».²⁵⁷ Tandis que pour l'historien français Alain Corbin (1936), l'hystérie était liée à une impossibilité de danser chez les jeunes femmes.²⁵⁸ La danse apparaît comme un moyen d'extériorisation de frustrations, et la répression de l'envie de danser cause l'hystérie. Néanmoins, toutes les danses n'ont pas la même force et liberté de mouvements, et donc la même potentialité d'extériorisation. Plus la danse est codifiée, moins elle permet d'exprimer des mouvements libres venus de pulsions intérieures. Au contraire, la danse codifiée peut aussi avoir pour vocation le contrôle des corps. Comme nous l'avons vu, avec la codification de la danse classique, ce sont « des règles de tenue du corps dans les relations entre gens de cour » qui s'établissent.²⁵⁹ Comme le montre Georges Vigarello dans *Histoire de la beauté*, les rapports au corps, attitudes et postures sont sociales, politiques et culturelles.²⁶⁰ Ainsi face à des danses et postures corporelles codifiées, reflet d'attitudes morales et sociales, l'hystérie apparaît comme une danse de libération. Dans les café-concerts du XIXe, comme le dit Rae Gordon :

*Les contorsions et grimaces hystériques [...] colportaient et communiquaient un excès d'énergie et un dévouement qui créaient une sensation de libération. Libération qui dynamite les strates d'inhibitions déposées par les conventions et tabous de la société contre l'abandon corporel, libération qui permettait d'accepter les images de la maladie, des difformités et de la laideur.*²⁶¹

En imitant les mouvements hystériques des films de Von Gehuchten, les danseurs-comédiens de *VSPRS* sont parvenus à atteindre des états qui leur ont procuré cette même sensation de libération. Comme le dit Platel à propos des danseurs-comédiens : « ils me parlent d'une libération. »²⁶² Platel ne s'intéresse pas à la danse comme pratique codifiée, mais se demande d'où partent les mouvements des individus. Il s'agit ici de la dichotomie entre « mouvement pour le mouvement » ou autonomisation de la danse telle que conçue par les danseurs-chorégraphes postmodernistes autour de Cunningham et danse théâtralisée où le théâtre sert à se plonger dans un état émotionnel, un état psychique qui va provoquer le mouvement. C'est donc bien l'apport du théâtre dans la danse qui permet une telle gestuelle libératrice. La notion d'*extase* illustre les sensations de libération vécues par les danseurs-comédiens de *VSPRS*. La traduction du titre du film documentaire *Danse et Extase* des BCDB, originellement *Show and Tell*, qui porte sur la création de *VSPRS*, en est plus qu'évocateur.²⁶³ D'autre part, l'extase est "vécue" et non "jouée" par les danseurs-comédiens comme

²⁵⁷ H. Dagonet, *Nouveau Traité élémentaire des maladies mentales*, Paris, Baillière, 1876, p. 20.

²⁵⁸ Alain Corbin, « Cris et chuchotements » dans Michelle Perrot, Lynn Hunt (et alii) *Histoire de la vie privée*, t. 4, p. 519-562., Paris, Le Seuil, 1987, p.575.

²⁵⁹ Faure, *op. cit.*, p.89. L'« ordre politique des corps » a traversé les époques avec sa conservation dans le ballet académique d'un mode hiérarchique avec les danseurs solistes au centre et le "corps" de ballet autour. (*Idem.*)

²⁶⁰ Georges Vigarello, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Points, 2014, 352pp.

²⁶¹ Rae Gordon, *op. cit.*, p.134.

²⁶² Alain Platel, « La communauté en scène. Entretien avec Anne Longuet Marx », *op. cit.*

²⁶³ Le terme d'*extase* était aussi utilisé pour parler des hystériques en crise : « la scène de l'extase est vraiment émouvante [...] le

le montrent ces témoignages de la pièce : « -Est-ce que tu penses que si l'extase durait plus longtemps il se passerait quelque chose ? - C'est possible [...] Ce serait trop fort pour pouvoir le jouer » ; ou encore « j'espère qu'un jour il se passera quelque chose d'incroyable après l'extase. Une sorte de miracle. Je ne sais pas trop.. Un signe. Quelque chose de magique. »²⁶⁴ Cela souligne la « réalité » de ce qu'ils sont en train de "vivre". On retrouve à la fois la méthode Stanislavski²⁶⁵, mais aussi une grande similitude avec l'état de transe dans lequel se mettaient certains acteurs par le biais de l'hypnose à la fin du XIXe siècle pour lâcher des énergies créatrices « sans participation volontaire ».²⁶⁶ Ainsi entre l'hystérique hypnotisé et le danseur-comédien qui vit un quasi état de transe auquel il croit, il n'y a qu'un pas. Le danseur ne devient-il pas aussi "fou" que le malade ? Si le médecin Augustin Galopin considérait certains artistes chanteurs et acteurs comme « des paquets de nerfs » parmi lesquels on trouve de nombreux hystériques mâles²⁶⁷, c'est peut-être justement parce que tout le monde est fou comme le défend l'antipsychiatrie, mais que l'art, ici la danse et le théâtre, permettent d'atteindre des états que chacun a en soi. Comme nous le verrons plus en détail ultérieurement, la capacité des danseurs-comédiens à reproduire les vidéos de Von Gehuchten souligne la porosité de la frontière entre malade et sain d'esprit, entre anormal et normal.

c. Libération pour les spectateurs : imitation inconsciente

L'usage du vocabulaire gestuel de l'hystérie permet aux danseurs-acteurs des BCDB d'atteindre un état de libération, qui se répercute sur les spectateurs à travers le principe de l'imitation inconsciente.²⁶⁸ Si la *catharsis* selon Aristote fait elle aussi référence à une libération, par le biais d'une purgation des émotions qui sous-entend une identification des spectateurs aux personnages²⁶⁹, nous entendons ici, plus qu'une libération des émotions, une libération de la tyrannie du *Surmoi* influencé par l'environnement social, politique et culturel comme nous l'avons vu. On émettra

visage de la somnambule prend une expression de mélancolie si touchante [...] » (Delbœuf J.-L.-R., *Magnétiseurs et médecins*, Paris, Alcan, 1890, Delbœuf cite *in extenso* l'ouvrage de Ladame publié par Sandoz (Paris, Neuchatel et Genève) en 1881, p.98). Toutefois le terme est porteur dans la psychanalyse d'une charge négative puisque l'*extase* chez Lacan signifie "au-delà du plaisir".

²⁶⁴ Sophie Fiennes, *Danse et Extase* [film documentaire], titre original *Show and Tell*, Royaume-Uni, Belgique, 2007, 72 minutes.

²⁶⁵ Dans la méthode Stanislavski qui « vient directement de la psychophysiologie du XIX : l'acteur devient la chose et transmet la pensée de cette chose aux spectateurs. « La « double conscience » de l'acteur puise dans mémoire inconsciente des sensations et mouvements répétés » (Rae Gordon, *op. cit.*, p.68).

²⁶⁶ Roach J., *e Player's Passion: Studies in the Science of Acting*, Newark, University of Delaware Press, 1985, p. 180 ; Comme disait le sociologue Gabriel Tarde, le sujet hypnotisé est « un excellent acteur puisqu'il incarne la personnalité qu'on lui suggère si profondément qu'il entre dans le cœur, dans le personnage et s'exprime par ses attitudes, gestes, et langage » (G. Tarde, *Les Lois de l'imitation* (1890), Paris, Kimé, 1993, p. 216).

²⁶⁷ Augustin Galopin, *Les Hystériques des Couvents, des églises, des théâtres, des synagogues et de l'amour*, Paris, Dentu, 1886, p.125.

²⁶⁸ Rae Gordon, *op. cit.*

²⁶⁹ Aristote, *op. cit.* ; Pour Brecht, la catharsis aristotélicienne va à l'encontre d'un réalisme social. L'*identification* est à remplacer par le principe de *distançiation* du spectateur. C'est notamment cette distanciation avec les émotions transmises sur scène, qui permet une prise de conscience des émotions socialement et historiquement déterminées. (Maud Hagelstein « « BRECHT, Bertolt. 1898-1956 », dans : Carole Talon-Hugon éd., *Les théoriciens de l'art*. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Hors collection », 2017, p. 96-98.)

l'hypothèse que faire l'expérience de l'inconscient déchaîné dans son propre corps, peut susciter un désir de révolte, de libération. La théorie des neurones-miroirs montre qu'un mouvement perçu peut être ressenti dans les régions motrices de l'observateur.²⁷⁰ Dans *L'Esthétique du mouvement*, Paul Souriau écrit que les mouvements convulsifs dans la danse ou dans le design peuvent « par une sorte de contagion, provoquer chez l'observateur des symptômes similaires ».²⁷¹ Ainsi, dans le dernier tiers du XIXe siècle, la peur de la contagion par imitation inconsciente était extrêmement présente, « des peurs qui semblaient bien fondées, étant donné la possibilité de contagion » selon Rae Gordon.²⁷² On pensait que l'on pouvait devenir hystérique simplement à la vue d'une crise. D'où une grande méfiance des médecins à l'égard des magnétiseurs et hypnotiseurs qui faisaient des démonstrations dans les foires, accusés de répandre la "folie".²⁷³ Ce que recherchaient ainsi les spectateurs en assistant aux nouveaux genres "hystériques" dans les café-concerts et cabarets, et plus tard au cinéma, c'était le ressenti par procuration de la sensation de libération. André Chadourne écrivain et poète français de la fin du XIXe siècle, affirmait que la raison pour laquelle les gens allaient au café-concert se trouvait dans la possibilité de « se dispenser de toute décence. Pour la plupart du public, c'est l'asile de Bicêtre où leur folie est libre de s'exprimer ».²⁷⁴ « Le public [...] friand de cet abandon aux facultés inférieures »²⁷⁵ pouvait ainsi ressentir à travers les convulsions et spasmes, une domination du corps sur l'esprit.²⁷⁶ Ce qui est probablement recherché « chez les spectateurs est un état qu'on peut qualifier de simulacre de pathologie et qui mériterait le nom de quasi-pathologique. »²⁷⁷ C'est une libération par procuration dans une société où le corps et le visage doivent rester sous contrôle. On comprend alors pourquoi la danse spectaculaire et transgressive des BCDB qui permet une sensation de libération, peut attirer les spectateurs et avoir tant de succès sur le marché de la diffusion. Car si nous analysons ici l'art au prisme des lois du marché, la demande conditionne l'offre, au même titre que l'offre conditionne la demande. Ainsi Anne Longuet Marx, lors d'une interview de Platel, parle de l'une des danseuses dans la pièce *Pitié!* dont certaines « scènes ont trouvé leur inspiration par le langage extrême de gens qui ont des handicaps physiques, un langage hystérique ou violent »²⁷⁸, en ces termes :

²⁷⁰ *Ibid.*, p.29

²⁷¹ Rae Gordon cite Souriau (*Ibid.*, p.28).

²⁷² *Ibid.*, p.24.

²⁷³ « Les spectacles des magnétiseurs ont été accusés d'être l'une des causes de cette contagion, tout comme la vue d'une crise d'épilepsie, l'imitation de personnes hystériques et certains spectacles de théâtre. » (*Ibid.*, p.77). Si une partie des psychiatres de l'époque pensaient que seuls les hystériques pouvaient être « suggestionnés » par hypnose ou imitation inconsciente, les psychologues de l'école de Nancy considéraient que tout le monde pouvait l'être. Rae Gordon s'accorde avec ces derniers en disant qu'il « s'agit d'un phénomène universel » (*Ibid.*, p.75).

²⁷⁴ A. Chadourne A., *op. cit.*, p. 277.

²⁷⁵ Rae Gordon, *op. cit.*, p.105.

²⁷⁶ La fréquentation de ces lieux était perçue comme la cause d'une dégradation de l'intellect dans la société, où classes bourgeoises comme populaires y prenaient part. Personnalités et figures politiques se mélangeaient à des ouvriers, domestiques et prostituées, ce qui était perçu là aussi comme une menace pour les classes supérieures. (*Ibid.*, p.112)

²⁷⁷ *Ibid.*, p.113.

²⁷⁸ Alain Platel, « La communauté en scène. Entretien avec Anne Longuet Marx », *op. cit.*, p.148.

*On a le sentiment qu'elle est elle-même sidérée par ce qui se passe, ces murs qui tombent, ce mouvement qui la saisit. C'est cette liberté qui nous touche tant. On a l'impression que vous visez une manière d'éprouver la liberté d'un corps.*²⁷⁹

On ajoutera par ailleurs que la danse de Platel, et celle de la « vague flamande » en général (hormis celle de De Keersmaecker qui est plus "technique"), permet une démocratisation de la réception motrice de la danse. Car « la vue d'actes exécutés par un tiers induit une activité cérébrale différente selon les compétences motrices spécifiques des sujets en question ».²⁸⁰ Quelqu'un qui danse aura une meilleure réception motrice que quelqu'un qui ne danse pas. En ce sens, la danse de Platel apparaît comme non-élitiste et permet une réception sensible démocratisée de l'œuvre, par delà le capital technique.²⁸¹ Comme le montrent l'expérience des cafés-concerts et celles de la danse démocratisée de Platel, à travers le vocabulaire gestuel hystérique et celui de la transe, la danse semble venir toucher les individus au-delà des frontières sociales, économiques et culturelles. Cela réside probablement dans le fait que tout le monde a en soi une part de folie qui n'attend que d'être libérée. Peut-être la danse de Platel vient-elle la toucher grâce à une communication « d'inconscient à inconscient »²⁸² au même titre que le travail de Farid Ousamgane, qui lui aussi met en scène une folie subversive, mais qui se joue davantage sur le terrain des significations.

III. APA : jeux avec le (non)sens et la (sur)réalité

La pièce *À Propos d'Artaud (et autres interviews télévisées!)* fait usage de la folie comme outil de « subversion du sens commun »²⁸³ pour rompre l'illusion de la "normalité" construite par l'hégémonie. Tout comme le dadaïsme et le surréalisme, elle joue avec le sens, avec le non-sens et avec les frontières du réel. En cela, elle joue sur le terrain des significations que nous considérons comme un terrain de lutte politique, sociale et culturelle.²⁸⁴ La vision de la folie et de la société qu'avait Artaud se fait voir dans la pièce à travers la critique de la rationalité du monde. La bataille pour le sens ou le non-sens y reflète une lutte pour la définition de l'idéologie dominante. Des jeux avec le langage permettent de se moquer de la culture savante et élitiste, en rendant incompréhensibles de grands discours intellectuels. D'autre part, l'œuvre utilise les codes médiatiques de la télévision pour rompre l'illusion de la normalité psychique des individus. La folie devient alors une force de subversion pour faire tomber le « masque de la nature »,²⁸⁵ une arme pour

²⁷⁹ *Ibid.*, p.149.

²⁸⁰ G. Rizzolato, C. Sinigaglia, *Les Neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob, 2008, p.148.

²⁸¹ Cela n'est pas sans résistance comme le montre Laurence Louppe qui dénonce ces pratiques comme faisant « l'économie du travail de la danse » (Louppe, *op. cit.*, p. 272).

²⁸² Interview avec Farid Ousamgane, 27 juin 2022.

²⁸³ Hebdlige, à propos des deux manifestes publiés par André Breton en 1924 et 1929, *op. cit.* p.111.

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ Hebdlige, cite Barthes (Roland Barthes, *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957), *op. cit.*, p.108.

écrire contre la société selon Antonin Artaud.²⁸⁶

1. « Guerilla sémiotique » contre la construction de la normalité

a. Mécanismes de construction de la "réalité" autour de la sémiotique

La pièce *APA* joue sur le sens, le non-sens et sur la logique même du sens. Jeu qui n'est pas sans lien avec la folie qui pour Artaud, correspond à une absence, à un « vide » sémantique. La sémiotique qui correspond à l'étude des signes et des significations n'est pas dépourvue d'enjeux politiques, sociaux et culturels. Au contraire, elle est un terrain de lutte, et c'est notamment à travers elle que se construit l'illusoire normalité et réalité construite et véhiculée par l'idéologie dominante, notamment dans les médias. Bien entendu, il ne s'agit pas là de dire que tout est illusion. Car il existe bel et bien une réalité objective, une réalité partagée. Il ne s'agit pas non plus de rejeter toutes les normes ou tous les codes. Le langage et les valeurs culturelles partagées par des individus sont par exemple les conditions nécessaires d'existence d'un groupe. Mais "l'illusoire réalité" se réfère ici à la définition et naturalisation de faits tenus pour "vrais" et "normaux", imposés comme tels par le pouvoir dominant. Les liens entre idéologie et sémiotique avaient déjà été pointés notamment par Bakhtine qui affirme que « le domaine de l'idéologie coïncide avec celui des signes. Ils se correspondent mutuellement. Là où se trouve le signe, on trouve aussi l'idéologie. Tout ce qui est idéologique possède une valeur sémiotique. »²⁸⁷ L'idéologie dominante apparaît alors comme normale et de "sens commun", car le mécanisme par lequel elle prospère se trouve « en dessous du niveau de la conscience ».²⁸⁸ Selon Stuart Hall : « c'est cette présomption de normalité qui en fait un médium dont les propres prémisses et présupposés sont rendus invisibles par son apparente transparence. »²⁸⁹ De la même manière, la notion de *mythe* de Roland Barthes fait allusion à la dimension construite des formes et rituels d'apparence spontanés et "normaux" dans les sociétés bourgeoises contemporaines. Ces formes et rituels ont subi des processus de déshistoricisation, de naturalisation visant à les transformer en mythes. En jouant avec la sémiotique, il s'agit alors de déconstruire ces mythes.

²⁸⁶ Evelyne Grossman, dans *La folie*, *op. cit.*, p.44.

²⁸⁷ Mikhaïl Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Minuit, Paris, 1977, 232pp. ; De son côté, Louis Althusser considère l'idéologie comme un « système de représentation », comme des « objets culturels perçus-acceptés-subis » qui agissent fonctionnellement sur les hommes par un processus qui leur échappe. » (Louis Althusser, *Pour Marx*, Maspero, Paris, 1965, 258pp.). Pour Stuart Hall nous habitons ces systèmes de représentation, ces « cartes mentales » qui nous "pensent" autant que nous les "pensons" » (Hebdige, *op. cit.*, p.17 à propos de Hall, qui lui, parle de « cartes du sens » (S. Hall, « Culture, the Media and the "Ideological Effect" », in J. Curran *et al* (dir.), *Mass Communication and Society*, Arnold, Londres, 1977).

²⁸⁸ Hebdige, *op. cit.*, p.14. L'auteur fait ici référence au concept d'*interpellation* d'Althusser.

²⁸⁹ Hall, *op. cit.*, 1977 (cité ds Hebdige, *op. cit.*, p.15).

b. La folie surréaliste dans la « guérilla sémiotique »

Tout comme Dick Hebdige, on peut considérer le domaine des significations comme un terrain de lutte sociale, culturelle et politique. Car si l'hégémonie est puissante, elle est dynamique et demeure un "équilibre instable" selon Gramsci. Elle doit sans cesse être « conquise, reproduite et soutenue »,²⁹⁰ et les formes dominantes peuvent être démystifiées et déconstruites. « La symbiose entre idéologie et ordre social, production et reproduction, n'est jamais immuable ni garantie ». ²⁹¹ Les consommateurs de mythes ne constituent pas un corps homogène, comme le montre l'existence de certains théoriciens et artistes tels que les dadaïstes et surréalistes, ou La TDP, qui œuvrent à déconstruire l'illusion de la "normalité". Déjouer, transformer, nier le sens imposé par l'idéologie dominante consiste à résister et lutter contre l'hégémonie.

C'est ce que fait *APA* et ce que faisaient les mouvements surréalistes et dadaïstes d'André Breton ou Georges Grosz qui déjouaient le sens. André Breton, principal théoricien du surréalisme, en pose les bases dans ses deux manifestes publiés en 1924 et 1929. Il décrit la nouvelle « surréalité » comme émergeant « de la subversion du sens commun, de l'effondrement des catégories et des oppositions logiques conventionnelles (rêve/réalité, travail/jeu) ». ²⁹² Comme nous verrons un peu plus loin, *APA* entretient des similitudes avec cette même démarche. Des familiarités entre le travail de La Troupe et le dadaïsme avaient déjà été pointées par *Le Suricate Magazine* dans le spectacle *Le Monde du Rien*, où était décrite une « vision dadaïste de la vie à plusieurs ». ²⁹³ Farid Ousamgane lui-même défend son travail comme proche du surréalisme et du dadaïsme. ²⁹⁴ Les dadaïstes, selon Hebdige, peuvent être comparés à des « bricoleurs » qui transforment les valeurs symboliques innocentes d'objets quelconques en significations subversives. Le terrain des significations devient un vrai champ de bataille pour transformer ou subvertir le sens. Umberto Eco parle en cela de « guérilla sémiotique ». ²⁹⁵ Si le surréalisme et le dadaïsme sont de réels acteurs de la subversion sur le terrain de la sémiotique, leur force subversive n'est pas sans lien avec la folie, bien au contraire. Le surréalisme est en partie l'héritier du « romantisme noir » qui correspond à une longue période qui débuta à la fin du XVIIIe siècle, durant laquelle artistes plasticiens et littéraires font naître dans leurs œuvres excès et irrationalité. ²⁹⁶ Les surréalistes renouent avec le romantisme noir. Le cinéma

²⁹⁰ S. Hall, J. Clarke, T. Jefferson et B. Roberts (dir.), *Resistance Through Rituals*, Hutchinson, Londres, 1976 (cité ds Hebdige, *op. cit.*, p.19).

²⁹¹ Hebdige, *op. cit.*, p.20.

²⁹² Hebdige, à propos des deux manifestes publiés par André Breton en 1924 et 1929, *op. cit.*, p.111.

²⁹³ Justine Guillard, « Le Monde du rien au Varia », *Le Suricate*, 10 avril 2015.

²⁹⁴ Interview « "Le Grand Charivari" avec Farid Ousamgane », *Musiq3 Rtbf*, 4 avril 2015.

²⁹⁵ Umberto Eco, « Towards a Semiotic Enquiry into the Television Message », *W.P.C.S.3*, University of Birmingham, 1972 (cité ds Hebdige, *op. cit.*, p.111).

²⁹⁶ Le terme, forgé par Mario Praz en 1930, reflète l'opposition à « l'apparent triomphe des lumières de la Raison ». Le "romantisme noir" perdure dans les romans et peintures de façon importante jusqu'à la fin du XIXe siècle avec « des textes extrêmement violents dans des décors chrétiens, qui associent le mal, les pulsions, à des cadres du surmoi extrêmement forts : l'aristocratie, le christianisme ». Et c'est au début du XXe siècle que le surréalisme intervient. En 1931 le roman gothique *Le Moine* de Matthew Gregory Lewis, dont André Breton fait l'apologie, est traduit par Antonin Artaud. (Martine Lavaud, dans « Qu'est-ce que le

surréaliste de Buñuel notamment exprime l' « irruption de l'inconscient dans la vie réelle, associant fantastique et psychanalyse ».²⁹⁷ La danse-théâtre d' *APA* et de *VSPRS* semblent bien proches de « la littérature qui a capté à travers le romantisme noir une sorte d'impensé qui est l'inconscient ».²⁹⁸ De même que l'irrationalité ou l'abaissement de la frontière entre réel et irréel²⁹⁹ demeurent aussi présents dans certaines œuvres contemporaines, et notamment *APA*. Si le rapport entre surréalisme et folie apparaît clairement dans le rapport à l'irrationalité et dans la mise en confusion du réel et de l'irréel, il n'est pas étonnant qu'André Breton ou René Crevel, autre précurseur du mouvement, aient expérimenté différentes pratiques visant à faire émerger subconscient et états de "délire".³⁰⁰ On reconnaît ici l'attrait des artistes pour la névrose considérée pendant longtemps comme « *condition sine qua non* du génie ».³⁰¹ Les artistes recherchaient voire simulaient ainsi la folie rimbaldienne.³⁰² Chez Antonin Artaud aussi, une connotation positive de la folie proche d'une analogie génie/folie est très présente. « La maladie est un état. La santé n'en est qu'un autre, plus morne, je veux dire, plus lâche et plus mesquin. [...] J'ai été malade toute ma vie et je ne demande qu'à continuer »³⁰³ disait-il dans un enregistrement de 1946. La seconde phrase a été reprise dans le spectacle *APA*. On entend aussi dans le spectacle ces autres phrases d'Artaud : « vous décrêtez délire la conscience qui travaille. Par grâce laissez mes autres tranquilles », « la conscience est bien loin d'être le savoir.. », ou encore : « car un aliéné c'est aussi un homme que la société n'a pas voulu entendre et qu'elle veut empêcher d'émettre d'insupportables vérités ».

Cette parenté faite entre génie et folie peut s'avérer problématique, mais de manière ambivalente car elle peut à la fois permettre de retourner le stigmate de la maladie mentale et donc de voir quelque chose de positif là où l'étiquette sociétale est chargée négativement mais aussi refléter un phénomène d'exotisation où des artistes en quête d'inspiration vont aller puiser dans un ailleurs imaginaire comme l'ont fait et le font des artistes qui vont s'inspirer dans des "contrées lointaines" exotisées. Processus d'exotisation qui enferme l'autre dans son altérité. Néanmoins on considérera

romantisme noir ? - littérature » par Hélène Combis, *Radio France Culture*, 2013 <https://www.radiofrance.fr/franceculture/qu-est-ce-que-le-romantisme-noir-litterature-8327076>

²⁹⁷ *Idem.* ; Mais si Martine Lavaud, spécialiste de l'histoire du romantisme, décrit "la postérité du romantisme noir [comme] restée bloquée dans un monde de stéréotypes [...] [avec le] vampirisme, [...] Dracula, la mode gothique..." », les traces qu'on peut en retrouver aujourd'hui apparaissent sous bien d'autres formes, notamment par le biais de pratiques héritières et inspirées du surréalisme (*idem.*).

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ Dans l'œuvre *Cauchemar* (1781) du peintre Johann Heinrich Füssli, on voit la limite entre réel et irréel abaissée : deux mondes sont simultanés apparaissent : Le monde réel et conscient de la femme allongée, et celui du rêve au-dessus d'elle. (*Ibid.*)

³⁰⁰ Ainsi l'hypnose, l'écriture automatique, l'alcool, la drogue ou encore la privation de nourriture, de sommeil, de sexualité avaient pour objectif l'abaissement de l'état de pleine conscience et la recherche du délire. (Actes du colloque « La folie : création ou destruction ? », sous la direction de Cécile Brochard et Esther Pinon, Presses Universitaires de Rennes, 2011)

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² André Breton écrit à Apollinaire en 1916, qu'il « change(a) le cours de sa vie » en demandant d'être affecté au centre neuropsychiatrique de Saint-Dizier pour y analyser les "aliénés" et leurs différentes formes de folies. Il cherchait à s'approcher du subconscient pour en extraire des formes artistiques. (Marguerite Bonnet, « Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste », Fabienne Hulak (dir.), Z'Éditions 1992, 207pp.)

³⁰³ « Les malades et les médecins » enregistré en 1946 au Club d'essai de la radio, ds *Oeuvres*, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p.1086.

ici que le surréalisme était porteur d'une vision politique qui visait notamment à dénoncer la rationalité du monde, soit la raison instrumentale ou « raison raisonnante », ennemie de la folie. Son inspiration dans le romantisme noir et dans la folie lui ont permis de nourrir sa portée subversive, indépendamment d'une contribution à une vision exotisée de la folie.

2. APA ou la « subversion du sens commun » pour faire tomber le « masque de la nature »

Nous considérons plus pertinent de concevoir la pratique artistique de La TDP comme un processus de « mutations et des extensions de codes déjà existants que comme de "pures" expressions d'impulsions créatives. »³⁰⁴ Chez Foucault et Deleuze, on retrouve l'idée que « chez les psychotiques est en œuvre quelque chose de l'ordre de la déconstruction des codes ».³⁰⁵ Cette déconstruction qui se joue au niveau de la chaîne signifiante, peut être source de souffrance pour la personne psychotique, puisqu'elle se retrouve isolée de la réalité "partagée". Néanmoins, Deleuze et Guattari ne font pas un éloge de la folie psychiatisée. Au contraire, ils sortent la psychose du cadre de la psychiatrie pour l'édifier en modèle théorique et politique dans ce qu'ils appellent la schizo-analyse.³⁰⁶ C'est dans cette même posture que nous avons établi la distinction entre folie et maladie mentale. *APA* fait ici usage de la folie, joue avec les codes du langage et codes médiatiques pour échapper au sens et briser les frontières du réel.

a. L'irrationalité comme non-sens

1. Folie VS rationalité ou l'irrationalité dans *APA*

La sémiotique apparaît dans le cadre de La Troupe du Possible, comme un outil de critique de la rationalité et de la raison, que l'on oppose radicalement à la folie. Une opposition qui constitue l'objet de l'oppression et de l'exclusion des "fous" dans nos sociétés.³⁰⁷ Selon Foucault :

*La perception que l'homme occidental a de son temps et de son espace laisse apparaître une structure de refus, à partir de laquelle on dénonce une parole comme n'étant pas langage, un geste comme n'étant pas oeuvre, une figure comme n'ayant pas droit à prendre place dans l'histoire. Cette structure est constitutive de ce qui est sens et non-sens [...]*³⁰⁸

Pour Artaud, le langage de la folie serait « une sorte de vide central [...] où la pensée se manque à elle-même, ronge sa propre subsistance, s'effondre sur elle-même ».³⁰⁹ Une telle dispersion du sens

³⁰⁴ Hebdige, *op. cit.*, p.138.

³⁰⁵ Judith Revel, ds *La folie, op. cit.*, p.34.

³⁰⁶ Deleuze et Guattari, *L'Anti-Œdipe : capitalisme et schizophrénie, op. cit.*

³⁰⁷ M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique, op. cit.*

³⁰⁸ M. Foucault, « Préface » dans *Folie et Déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, 1961.

³⁰⁹ M. Foucault, « Le silence des fous », dans *La grande étrangère*, Ed de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2013, p.197.

remet en question les certitudes rationnelles de la raison. En effet le désordre sémantique opère comme « une sorte de blocage temporaire du système de représentation » sur lequel se base l'idéologie dominante.³¹⁰ Pour S. Hall (1974) : « Certains changements qui œuvrent à être tout à la fois spectaculaires et "dénusés de sens" du point de vue des normes consensuelles sont susceptibles de mettre en question l'ordre normatif. [...] Ils "déçoivent nos attentes". »³¹¹

Le spectacle *APA* met en scène cette dispersion sémiotique, cette irrationalité. Elle est bien représentative de la pensée d'Artaud qui défendait une posture opposée à celle de la rationalité occidentale, c'est-à-dire une posture non-centrée, non-intentionnelle et inconsciente. Il critique le théâtre bourgeois occidental rationaliste et psychologisé et y oppose la force de l'« impouvoir » de la pensée.³¹² D'abord, l'irrationalité dans la pièce se reflète dans l'enchaînement des nombreuses scènes qui n'ont pas de rapport les unes avec les autres. On peut qualifier cette mise en scène d'"hystérique", au même titre que l'était le contenu des cabarets et café-concerts de la fin du XIXe siècle, caractérisé par de brusques passages d'un genre et d'un sentiment à l'autre, qui évoquent la « mobilité émotionnelle des hystériques ». ³¹³ D'autre part, l'irrationalité est perceptible dans des « juxtapositions de deux réalités apparemment incompatibles »³¹⁴ qui font directement écho aux collages dadaïstes et surréalistes. Cette juxtaposition est visible à plusieurs reprises dans le spectacle. Pour en citer quelques-unes, dès le cinquième tableau, un personnage de femme hurlant « Rendez-moi mes gosses, bande d'enfoirés » cohabite avec l'installation du plateau télévisé par les techniciens pour la scène qui suit. Par la suite, l'une des scènes présente trois personnages de Karl Marx qui se succèdent pour répéter le même discours. Pendant le second passage, la comédienne Muriel Renard fait un « passage névrotique » dans lequel elle crie : « À cause de tes lettres débiles, tes lettres de sexe et non d'esprit [...] je suis à bout de nerfs, à bout de raison... ». Les deux discours apparemment incompatibles, n'ayant rien à voir l'un avec l'autre, se juxtaposent en un collage de corps et de voix dans un même espace. Un autre tableau scénique illustre le même procédé, mais en utilisant la danse. Un des comédien-danseur arrive en caleçon rose pour faire la danse du « vieux rose délavé » (terme utilisé intra-crédit) pendant la scène « Artaud-Lacan » où les deux personnages assis sur des chaises parlent sérieusement. Un autre type de juxtaposition se perçoit aussi dans un tableau qui met en scène un enregistrement *VHS* de la rencontre entre Bouddha et Platon, totalement irrationnelle par son anachronisme. Il s'agit d'une juxtaposition de dimensions

³¹⁰ Hebdige, *op. cit.*, p.94.

³¹¹ S. Hall, « Deviancy, Politics and the Media », in P. Rock et M. McIntosh (dir.), *Deviance and Social Control*, Tavistock, 1974 (cité ds Hebdige, *op. cit.*, p.95).

³¹² Dans ses lettres à Jacques Rivière, il parle de la destruction de sa pensée, de son impossibilité de pensée. (« Correspondance avec Jacques Rivière », in *Oeuvres*, *op. cit.* p-69-70). Il en fait une force qu'il appelle « impouvoir ».

³¹³ Rae Gordon, *op. cit.*, p.86.

³¹⁴ M. Ernst, *Beyond Painting and Other Writing by the Artist and His Friends*, Wittenborn-Schultz, New York, 1948 (cité ds Hebdige, *op. cit.* p.112).

temporelles complètement éloignées à travers l'outil vidéo et de deux personnages ayant vécu il y a des millénaires.

Une autre scène montre deux personnages, une intervieweuse et le poète Francis Ponge qui font leur interview allongés au sol, filmés par deux caméras. Un comédien-danseur arrive et leur dit à deux reprises : « Vous n'êtes pas libres ! La conscience intégrale est une façade sur vous, jetée par des singes, de vieux, très astucieux ouistitis. Ce n'est pas sérieux, alors tournons la page et regardons mieux ce qu'il se passe. » Si les deux interventions ont l'air incompatibles avec l'interview en cours, on observe une transformation dans le discours des deux personnages. L'interview n'est plus vraiment une interview, mais devient plutôt un poème récité à deux. Comme si l'inconscient était venu s'emparer d'eux après le message d'alerte qui leur a été donné.

2. Incohérence verbale et critique des grands discours

Enfin, l'irrationalité dans *APA* est perceptible dans les discours verbaux dénués de sens. Les conceptions dominantes de l'ordre social s'attachent à véhiculer et diffuser une certaine conception sacralisée du langage. Selon Foucault, « la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers [...] ». ³¹⁵ Ainsi Levi-Strauss affirmait que dans certains "mythes primitifs" un usage erroné du langage, telle que la mauvaise prononciation d'un mot, pouvait être considéré comme aussi grave que l'inceste. ³¹⁶ Artaud considère le mot comme paralysant, sclérosant et calcifiant la pensée. ³¹⁷ Dans *APA* l'incohérence verbale s'observe dans différentes scènes et de diverses manières. D'abord, la première scène dans laquelle apparaît un langage incompréhensible est celle de la « Pub de l'Éloquence » dans laquelle deux présentatrices jouées par Marie Willeaume et moi-même, se plaignent du manque de capacité généralisé des femmes à s'exprimer en société et à participer à des débats.

-*Vous aussi vous en avez marre de ne jamais savoir quoi dire en société ? [...]*

-*Nous avons ce qu'il vous faut mesdames, l'éloquence. Et non pas n'importe quelle éloquence, mais bien..*

-*L'éloquence d'un homme ! (à deux)*

-*Grâce à cette petite pilule, vous saurez toujours quoi dire.[...]*

-*Vous pourrez interrompre tout le monde » [...].*

³¹⁵ M. Foucault, *L'ordre du discours*, Gallimard, 1971, 81pp.

³¹⁶ Claude Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, PUF, Paris, 1949 (cité ds Hebdige, *op. cit.*, p.95). Selon Rae Gordon, si la femme hystérique perd à la fois le contrôle de son corps et l'usage de la parole, l'homme hystérique au contraire parle, mais son discours est bien souvent incohérent. (Rae Gordon, *op. cit.*, p.129) Cette hystérie masculine se reflétait dans les cabarets et café-concerts de l'époque, où les chanteurs « jubil(aient) dans le non-sens ». Ainsi « la Scie populaire (était) un genre qui se distingu(aient) par l'incohérence voulue [...] » (L.Claretie, cité par Romi, *Petite Histoire des Cafés Concerts parisiens*, Paris, Jean Chitry, 1950, p. 37) Dans un genre similaire, le Comique Idiot Dranem dans sa chanson *Les petits pois*, ôtait la fonction communicative au langage pour lui y substituer une fonction ludique. (Rae Gordon, *op. cit.* p.129)

³¹⁷ E. Grossman, in *La folie*, *op. cit.* p.54.

Elles font donc une démonstration et avalent une « pilule de l'éloquence ». À partir de là, leurs discours deviennent dénués de sens. Inspirés de propos de Jean-Paul Sartre, ils sont rendus totalement incompréhensibles. L'usage du langage incohérent a ici pour effet la mise en dérision de la figure légitime masculine du savoir. Par la suite, de nombreuses interviews se succèdent durant lesquelles les grands noms de "la" culture savante sont conviés. Ainsi Pierre Bourdieu, Martin Heidegger ou encore Michel Foucault occupent le plateau. Leurs discours sont par moment incohérents, la complexité et la décontextualisation de leurs propos les rendent incompréhensibles. D'ailleurs Farid Ousamgane n'a pas cherché à ce que les textes inspirés de vrais discours soient récités en entier avec un début et une fin cohérente. Preuve en est que les discours n'ont pas pour fonction la transmission d'une information savante claire et n'obéissent donc pas à une logique communicative du langage. La présence de discours incompréhensibles a là aussi pour effet la critique du caractère élitiste et inaccessible de la haute culture intellectuelle légitime valorisée dans les médias culturels des années 1980, dans laquelle est plongée la pièce. Elle met aussi en lumière le rapport entre savoir et pouvoir, que paradoxalement Foucault qui est rendu incompréhensible, a théorisé. L'une des scènes les plus éloquentes de la moquerie de l'intellectualisme hautain est un lancer de seau d'eau sur un personnage qui vient de donner des explications sur un poème de William Blake avec prétention. On peut y voir ici une analogie avec la rhétorique du punk décrite par Hebdige, qui la décrit comme étant « chargée d'ironie » et « visant expressément à contester le pseudo-intellectualisme [...] ». ³¹⁸ En effet, le travail de La TDP dans une démarche similaire parodie les discours savants et s'apparente en cela au grotesque. Le *grotesque* se conçoit comme ce qui franchit les limites, brouille les contours, défie le bon sens et les conventions, transgresse les critères de vérité et de réalité. ³¹⁹ Il fait rire. Rire qui constitue comme « [...] une des formes capitales par lesquelles s'exprime la vérité sur le monde dans son ensemble, sur l'histoire, sur l'homme ; c'est un point de vue particulier et universel sur le monde, qui perçoit ce dernier différemment [...]. Seul le rire, en effet, peut accéder à certains aspects du monde extrêmement importants [...] ». ³²⁰ Néanmoins, si les détenteurs du savoir-pouvoir sont tournés à la dérision, certains de leurs discours restent bien compréhensibles et sont porteurs de vision du monde qui vont à l'encontre de l'idéologie

³¹⁸ Hebdige, *op. cit.*, p.67.

³¹⁹ Le terme apparaît durant le Moyen Âge. « À la fin du XVe siècle, des fouilles effectuées à Rome dans les souterrains des Thermes de Titus mettent à jour un type de peinture ornementale inconnu jusqu'alors. On le baptise « la *grottesca* » dérivé du substantif italien la *grotta* (la grotte). [...] Cette découverte avait frappé les contemporains par le jeu insolite, fantaisiste et libre des formes végétales, animales et humaines qui passaient de l'une à l'autre, se transformaient de l'une à l'autre. On ne voit pas les frontières nettes et inertes qui partagent ces « royaumes de la nature » dans le tableau habituel du monde : dans le grotesque, ces frontières sont audacieusement violées. On ne voit pas non plus la statique coutumière dans la peinture de la réalité : le mouvement cesse d'être celui de formes toutes prêtes – végétales et animales – dans un univers lui aussi tout prêt et stable; il se métamorphose en mouvement interne de l'existence même et s'exprime dans la transmutation de certaines formes en d'autres, dans l'éternel *inachèvement* de l'existence. On sent, dans ce jeu ornemental, une liberté et une légèreté exceptionnelle dans la fantaisie artistique ; cette liberté, de plus, est sentie comme une hardiesse joyeuse, presque riante » (Mikhail Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 41-42.)

³²⁰ *Ibid.*, p. 75-76.

dominante. Citons Foucault ou Bourdieu qui font partie des théoriciens auxquels je fais appel dans cette recherche pour tenter de décrypter les mécanismes de domination et de normalisation dans la société, et les potentialités subversives des œuvres analysées. On observe à la fois une mise en dérision du savoir légitime et une utilisation de celui-ci pour contester le pouvoir dominant. L'usage de discours à la fois compréhensibles et non compréhensibles dans *APA* nous perd donc quant au sens que le metteur en scène souhaite leur donner. Peut-être le déni de sens se joue-t-il ici, car c'est la logique même du sens qui est déjouée. Farid disait avec humour dans une interview qu'il ne fallait pas chercher à comprendre ses spectacles. Comme nous allons le voir, c'est la logique même de la signification qui est bafouée.

b. Abus des codes de la fiction pour brouiller les frontières du réel et de l'irréel

La pièce *APA*, outre les jeux avec la sémiotique, joue avec les codes de la télévision à travers tout un dispositif vidéo qui occupe l'espace scénique. Des caméras filment le plateau et rediffusent les images en direct sur différentes télévisions réparties dans l'espace. Si on peut voir dans ce dispositif une vision virtuelle de la vie ressentie par Artaud,³²¹ on peut aussi y voir une rupture avec l'illusoire "normalité" diffusée dans les médias. Selon Hall, qui a été à l'initiative des *medias studies* : « les médias ont progressivement colonisé la sphère de la culture et de l'idéologie ».³²² Ils ne sont pas une fenêtre sur la réalité, mais un contribuant au processus de construction de l'idéologie dominante.³²³ En créant des mises en abîme par le biais d'émissions télévisées, la pièce brouille les frontières entre le vrai et le faux, le réel et le fabriqué. En mettant ainsi en scène le caractère fabriqué de la réalité véhiculée dans les médias, la pièce s'inscrit « contre la logique de la culture dominante, dont la principale caractéristique, d'après Barthes, est la tendance à adopter le masque de la nature, à remplacer les formes historiques par des formes « normalisées » ».³²⁴ On reprendra ici le concept de « communication intentionnelle » dont fait usage Hebdige à l'égard des sous-cultures, qui souligne le « caractère ostensiblement fabriqué » des « codes qui sont faits pour être usés et abusés, [...] pensés délibérément plutôt qu'adoptés inconsciemment. »³²⁵ C'est ce que l'on observe dans *APA* qui use et abuse des codes médiatiques de la télévision pour mettre en avant le caractère fabriqué de la normalité diffusée.

³²¹ « Je ressens la vie avec un retard qui me la rend désespérément virtuelle », personnage d'Artaud dans *APA 2022*, scène Artaud-Lacan.

³²² Hall, *op. cit.*, 1977 (cité ds Hebdige, *op. cit.*, p.90).

³²³ *Idem.*

³²⁴ Barthes, *op. cit.*, 1957 (cité ds Hebdige, *op. cit.*, p.108).

³²⁵ Hebdige, *op. cit.*, p.107.



'Préparation d'une émission', *APA*, Le 140, Schaerbeek, Bruxelles, mai 2022.

'Les codes de la fiction et du théâtre sont aussi fabriqués et permettent eux de mettre en exergue le caractère construit et illusoire, mais aussi double de la réalité. La question que l'on se pose alors durant la pièce est « dans quelle réalité sommes-nous ? ». À travers une mise en abîme, au moins deux réalités représentées se croisent : les mises en scène télévisées et le jeu théâtral. Ainsi une comédienne avec les bras pleins de sang intervient à plusieurs reprises dans des scènes qui ne sont pas les siennes. Elle interrompt deux fois des interviews en hurlant : « Regardez, regardez où j'en suis ». Les deux fois, des techniciens lui rappellent : « Ce n'est pas ta scène Marie », la nommant par son vrai prénom. Elle sort alors de son rôle et s'excuse. De la même manière, "l'interview de La Troupe du Possible" met en scène la costumière de La Troupe Sarah Delattre, jouée par Sarah Delattre elle-même. Elle joue le jeu de l'interview, interrogée par Azaria Molobela qui joue une intervieweuse anglophone. Mais lorsqu'Azaria lui demande si elle peut montrer son travail, Sarah répond avec agacement que tous les costumes présents sur le plateau sont d'elles, nommant Azaria par son vrai prénom, et sort de scène. L'intervieweuse sort alors de son rôle et s'exclame : « Mais oui c'est vrai, et pourquoi je parle en anglais (rire) ». Mélodie Onillon qui faisait une "langue des signes" inventée pour traduire l'interview à la caméra sort aussi de son rôle et dit en riant « Mais je ne sais même pas parler le langage des signes ! ». La sortie du rôle peut ici faire référence à la sortie du rôle social, du « faire comme si », décrit dans la théorisation de la scène sociale et quotidienne comme une scène théâtrale par le sociologue étasunien Erving Goffman (1922-1982).³²⁶

Enfin, la danse-théâtre dans *APA* enchevêtre mouvements et éléments narratifs. Dans la logique de la mise en abîme, le spectacle commence avec une voix enregistrée qui dit « *Connected/Disconnected* ». La connexion et la déconnexion à la réalité du plateau théâtre se fait par le biais de gestes aussi simples que s'asseoir et se lever d'un banc, se tenir puis se lâcher les cheveux ou encore mettre et enlever sa chaussure. La lumière du plateau change alors. On interprète ces deux niveaux comme les deux dimensions de réalité présentes à travers la mise en abîme. Mais

³²⁶ Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*, Les Editions de Minuit, 1973, 256pp.

si la première scène est bien réglée, la toute dernière se met à bugger. Les « *connected/disconnected* » s'alternent, se brouillent, grésillent, se répètent. Les personnages se mettent à bugger aussi, reprenant les mouvements de la "scène VHS" dans laquelle on voyait des gestes quotidiens tels que se faire de l'air avec sa main, enlever et remettre une veste, des lunettes, se tenir les cheveux, regarder le ciel ou encore tendre un bouquet de fleurs dans une histoire d'amour impossible entre deux personnages. Les mouvements des corps quotidiens et réalistes deviennent complètement déréglés. Fiction ou fiction de la fiction, on ne sait plus dans quelle réalité on est. Dans une expérience poétique, on perd le sens des actions, pour plonger dans l'imaginaire et la sensibilité.

c. Déconstruction de la normalité psychique

Par ailleurs, outre le brouillage de la frontière entre réalité et irréalité sur le plateau, plusieurs séquences mettent l'accent sur le caractère illusoire de la normalité psychique des individus, présentés à la télévision notamment. Ainsi dans la scène de l'interview de Martin Heidegger et Hannah Arendt, la comédienne-danseuse Maria Montero qui joue le rôle d'une présentatrice d'émission télé, sort soudainement de son rôle de présentatrice, envahie par la névrose obsessionnelle de la propreté. Porteuse de tous les clichés de la norme télévisuelle : bonne tenue, coiffure amplifiée par une perruque, maquillage, bon parler, sourire, etc. Elle se met alors à crier à quatre pattes en découvrant la poussière qui recouvre le plateau. Une autre scène représentant une conférence télévisée, crée le même effet de rupture avec l'illusion du réel, mais aussi avec la rationalité psychique qui lui est associée. Ici l'usage de la danse associée au théâtre remplit une fonction que nulle autre technique purement théâtrale n'aurait pu remplir. En passant par le langage du corps, elle contribue fortement à illustrer la présence de l'Autre en chacun de nous. Une danse flottante émerge durant la conférence, avec l'apparition progressive d'une musique électronique de Laurent Garnier qui provoque sur les corps flottement et extase. Les discours verbaux se désintègrent et laissent la place aux corps qui chancellent d'abord, puis se lèvent et dansent avec extase dans l'espace, dans une lumière psychédélique. Lorsque la musique et les trombinoscopes diminuent, la danse se termine brusquement et tous retournent à leur place. La musique éteinte et les lumières de type 'plateau télévisé' rallumées, la conférence reprend son cours, laissant croire à un : "il ne s'est rien passé". Cette scène est évocatrice de l'irruption soudaine de l'inconscient. On peut y voir le désir inconscient de danser ou l'extase associée à l'inconscient, mais on peut aussi décider de ne rien y voir, ou plutôt d'y voir l'absence de signifiant.³²⁷ Gilles Deleuze et Felix Guattari auteurs de

³²⁷ En linguistique, le *signifié* et le *signifiant* forment ensemble le concept de *signe linguistique* théorisé par Ferdinand de Saussure. Le signifiant correspond à la représentation mentale de la forme du mot, au son. Tandis que le signifié fait référence à la représentation mentale du concept, à l'idée du mot. Ici, nous utiliserons un usage de ces deux termes en référence à la conception

L'anti-Oedipe, rejettent la psychanalyse dans laquelle selon eux : « Toutes les chaînes de l'inconscient sont bi-univocisées, linéarisées, suspendues à un signifiant despotique ».³²⁸ Ils lui substituent la schizo-analyse qui considère l'inconscient comme intrinsèquement lié au désir, dénué de toute signification. « Les machines désirantes au contraire ne représentent rien, ne signifient rien, ne veulent rien dire, et sont exactement ce qu'on en fait ».³²⁹ Pour eux, contrairement à la psychanalyse freudienne qui analyse l'inconscient avec une grille familiariste, l'inconscient n'est pas structuré sur le même modèle que celui de la société. « L'inconscient est beaucoup plus baroque et délirant qu'une petite histoire de famille »³³⁰

3. Le « 3e sens » ou le contre-pouvoir absolu de la folie

« Deleuze dit à propos d'Artaud qu'il a perforé le signifiant ».³³¹ Pour Felix Guattari, à travers son concept de *micropolitique du désir*, il y a deux manières de se positionner face à la société capitaliste contemporaine. Soit adhérer à son système de significations, autrement dit aux valeurs dominantes, aux sciences et à la psychanalyse, soit s'y opposer et désirer une transformation culturelle et sociale liée à l'invention d'un autre système de significations, voire à l'invention d'une nouvelle sémiotique.³³²

Ce postulat théorique entre directement en résonance avec les notions de *signifiance* et de « troisième sens » de Roland Barthes pour qui :

*La signifiance est un processus au cours duquel le "sujet" du texte, fuyant (à la logique conventionnelle) et s'investissant dans d'autres logiques (celle du signifiant, de la contradiction), lutte avec le sens et est déconstruit ("perdu") ; la signifiance - et c'est ce qui la distingue immédiatement de la signification - [...] elle installe le sujet (auteur, lecteur) dans le texte non pas comme projection [...] mais comme "perte", comme "disparition".*³³³

Le « troisième sens » s'oppose donc au signifiant comme au signifié, et « remonte en quelque sorte à contre-courant du texte, l'empêchant d'atteindre sa destination, sa conclusion définitive. » Il s'oppose à « (l'envie de sens) [...] [et] le déjoue - subvertit non le contenu, mais la pratique entière

deleuzienne-guattarienne. « Pour Félix Guattari, comme pour Deleuze, « la signification », par elle-même, attire la méfiance. Sa clarté est un piège, son évidence un leurre. Non qu'il soit question d'opter pour l'absurde ou le non sens, encore que le sens dans son acception forte, dans son émergence native, ne surgisse jamais qu'aux confins de ce dernier (fidèles, en cela, au Merleau-Ponty de Sens et non-sens) ; mais le système signifiant, le système du signifiant, plutôt, dont l'illustre Phallus lacanien est un exemple-clé, le paradigme-repoussoir, est, dans son ensemble, suspect, en raison de ses compromissions avec l'Ordre, aussi bien celui de la psychanalyse et de la poétique majoritaire que celui du « mot d'ordre » tout court décelable dans tout énoncé ». (René Schérer, « Entre la pointe et le concept : l'image, brèves notes sémiotiques », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, N°53, 2004, pp. 73-93)

³²⁸ Deleuze et Guattari, *L'Anti-Edipe : capitalisme et schizophrénie*, op.cit., p.63.

³²⁹ *Ibid.*, p.342.

³³⁰ Yann Kerninon, « LPSR #14 - Psychanalyse et Schizo-analyse - Deleuze et Guattari », chaîne youtube *La Philosophie ça sert à rien*, mis en ligne le 12 janvier 2020.

³³¹ E. Grossman, *La folie*, op. cit., p.59.

³³² F. Guattari, « L'an 01 des machines abstraites », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, N°23, 1994, pp. 1-14.

³³³ Barthes in S. Heath (dir.), R. Barthes., *Image, Music, Text*, Hill & Wang, New York, 1978 (cité ds Hebdige, op. cit., p.132).

du sens ».³³⁴ Dans une démarche quelque peu similaire à celle du style punk décrit par Hebdige, La TDP dans *APA* « introduit un ensemble hétérogène de signifiants ». Le spectateur est invité « à perdre le sens de l'orientation et l'orientation du sens. »³³⁵ Des critiques du spectacle que j'ai récoltées de manière informelle sont évocatrices de cette sensation : « déroutant, mais pas ennuyant », « état de flottement où on ne comprend plus rien ». En effet, la pièce engendre une sensation de désorientation, de déroute et de perturbation liée à l'absence de signifié. Selon André Breton « la perturbation et la déformation sont ici recherchées pour elles-mêmes. »³³⁶ Cela confirme de nouveau la proximité entre les démarches artistiques de La TDP et celle du surréalisme. Lorsque l'on croit comprendre quelque chose, aussitôt le sens nous échappe de nouveau. Cela est percutant dans le troisième et dernier passage de "l'hystérique" aux bras ensanglantés. Après avoir fait deux "mauvaises" entrées, elle interrompt de nouveau une interview, celle de Foucault, mais ne sort cette fois pas de son rôle. Le cadre ou "la réalité" dans laquelle elle fait irruption est pourtant la même que les deux premières fois, soit une interview télévisée. En suivant la logique des deux premières interventions, elle aurait dû sortir de son rôle. La réalité dans laquelle elle est nous échappe totalement. Cela fait écho à Artaud qui disait : « J'abomine toute réalité... Je sens l'appétit du ne pas être. ».³³⁷ Une autre scène évoque une autre « désorientation » du même genre, par le biais de l'utilisation d'une mise en abîme supplémentaire. La comédienne-danseuse Joanne Della vient se présenter en tant que Marilyn Monroe, mais avoue un instant après qu'elle n'est que comédienne, et finalement avoue qu'elle n'est même pas comédienne. Elle s'en va en se demandant qui elle est. Elle n'est ni Marilyn, ni comédienne. Qui est-elle ? Elle n'est peut-être *rien*, et peut être donc *folie*. On peut aussi interpréter cette folie, au sens de *psychose*, comme la solitude de l'individu qui se trouve arraché au langage et aux liens. Seule, la personne ère, ne parvient pas à entrer en communication avec les autres. C'est la même solitude et errance que l'on voit dans *VSPRS*. Ainsi les deux pièces dénoncent la manière dont sont traités les malades mentaux, souvent abandonnés dans leur solitude et leur détresse.

Le « 3e sens » sort du cercle dialectique entre sens et non-sens, entre signifiant et signifié, de la même manière que la « folie sauvage » telle que conçue par Foucault sort du « cercle dialectique entre folie et déraison ». Lorsque Foucault évoque sa fascination pour les expériences littéraires d'Artaud et d'autres, il n'est plus « dans l'ordre du pouvoir et son "autre" [...] il n'y a plus de renvoi possible ».³³⁸ Derrida comme Foucault se demandent comment restituer une parole de folie

³³⁴ R. Barthes, *S/Z. Essais*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, « Tel Quel », 278 pp. (cité ds Hebdige, *op. cit.*, p.133).

³³⁵ Hebdige, *op. cit.*, p.133.

³³⁶ André Breton, « Crise de l'objet », *Cahiers d'Art*, n° 1-2, mai 1936.

³³⁷ Phrase d'Artaud reprise dans la scène Artaud-Lacan de *APA*.

³³⁸ Judith Revel, in *La folie*, *op. cit.*, p.33. ; J. Revel philosophe, est une ancienne élève de l'ENS. Elle est membre du Centre Michel Foucault et spécialiste de la pensée française contemporaine, particulièrement de Michel Foucault.

autrement que dans les termes de la raison.³³⁹ La réponse qu'apporte Foucault se trouve non pas dans les mots, mais dans la structure même du langage.³⁴⁰ En sortant de la structure du signifiant, la folie sort du cercle dialectique entre raison et déraison. En déjouant la logique même du sens, la folie devient « différence absolue, irréductible, obtenue par déconstruction de la codification du langage [...] ».³⁴¹ et devient par-là « un contre-pouvoir (qui) n'est jamais qu'un contre-pouvoir ».³⁴² La folie et sa force subversive est donc bien présente dans *APA*, au même titre que dans *VSPRS*, mais n'est-elle pas le reflet du cantonnement de la *fête* à la scène comme l'avancait Foucault ?

IV. Valeurs dionysiaques : retour de la folie déchaînée

Comme nous l'avions mentionné précédemment, nous nous sommes concentrés dans cette deuxième grande partie sur les mécanismes de contestation de l'idéologie dominante par le biais de la folie. Nous avons vu que chacune des deux pièces à travers un usage de la folie, s'opposaient aux mécanismes de domination et de contrôle de la société : contrôle des corps, de l'esprit, rationalisation du monde et des humains. En ce sens, la folie dans *APA* et *VSPRS*, bien que liée à la maladie mentale et à la psychiatrie, n'est pas seulement folie médicalisée. Elle est aussi folie shakespearienne capable de contester l'ordre dominant. D'autre part, nous interpréterons la résurgence des valeurs dionysiaques dans le spectacle contemporain comme le retour de la folie déchaînée, qui plutôt qu'être cantonnée à la scène comme le soutenait Foucault, communique avec le monde extérieur à la scène.

1. Que reste-t-il de la folie sur scène dans *APA* ?

Comme l'avance Foucault, la pharmacologie « a transformé les salles d'agités en grands aquariums d'eau tiède »³⁴³, réduisant la folie à la maladie mentale. Telle que nous l'avons définie, la folie est porteuse d'une connotation positive, tandis que la maladie mentale est perçue négativement. Mais qu'en est-il dans le théâtre ? Comme le dit Isabelle Smadja, philosophe et auteure d'un article intitulé *Folie du moi et/ou folie du monde dans le théâtre contemporain* :

*Plus que d'autres genres littéraires, le théâtre est directement concerné par la mutation culturelle qui, selon Foucault, a vu disparaître la fascinante sauvagerie de la folie et apparaître la triste monotonie de la maladie mentale.*³⁴⁴

³³⁹ *Ibid.*, p.25.

³⁴⁰ *Ibid.*, p.27.

³⁴¹ *Ibid.*, p.34.

³⁴² *Ibid.*, p.33.

³⁴³ M. Foucault, « La folie, l'absence d'œuvre » [1964], repris dans *Dits et écrits*, Gallimard, coll. « Quarto », t. I, 2001, p. 448

³⁴⁴ Smadja, *op. cit.*, p.64-65

Le personnage du fou au théâtre s'inscrit dans une longue et dense histoire. Le bouffon ou fou du roi durant la Renaissance, était celui qui pouvait dire la vérité sans être censuré par le pouvoir royal. Il permettait au dramaturge de faire la critique de la société sans être puni. Il était ainsi libéré du cadre répressif et normatif de l'adaptation sociale imposé aux individus. Car c'est bien grâce au personnage du fou que le théâtre pouvait « contester, parodier, se moquer de tous les beaux discours, y compris du discours du dramaturge lui-même [...] ». ³⁴⁵ Elle observe depuis l'enfermement de la folie, une « présence envahissante de gens fous [...] dans le théâtre contemporain » et analyse au moins deux types d'usage de la folie. La première approche est rattachée à la maladie mentale et au monde médical, dans une démarche parfois antipsychiatrique. La seconde montre la folie du monde, des guerres, de l'exploitation économique, de la torture, etc. ³⁴⁶ Afin de sortir de l'approche médicalisée de la folie, il faut rejeter « le cercle vicieux qui veut que le comportement anormal signifie maladie mentale qui provoque l'internement. » ³⁴⁷ Dans *APA*, qui est plus théâtral que dansé, « le théâtre [se] fait[-il] [...] plus fort que l'innovation médicale ? Ou, miroir de la société, s'est-il laissé submerger par l'approche psychiatrique de la folie au point de faire disparaître fous et bouffons ? » ³⁴⁸

L'aspect médical de la folie est bien présent dans *APA*, à travers des discours antipsychiatriques. ³⁴⁹ Pourtant, « la complexité du personnage du fou et de sa richesse intérieure » y est illustrée en refusant « l'équation trop facile "comportement anormal = maladie mentale = internement de l'individu malade" ». ³⁵⁰ La pièce défend en effet un droit d'existence pour une folie non médicalisée. Hormis sa démarche antipsychiatrique, tous les paramètres du personnage du fou au théâtre et de ce qu'il permet, sont ainsi convoqués. Comme nous l'avons vu, vérité et désillusion, contestation, parodie et moquerie des grands discours sont bien présentes. La pièce utilise la folie pour dénoncer un système de domination et d'exploitation qui se base sur la rationalité et sur la "normalité". Ainsi si certains dramaturges utilisent la folie pour dénoncer les conditions d'exploitation dans le monde du travail ou le racisme, La TDP utilise la folie pour dénoncer la stigmatisation des personnes psychiatisées et l'illusoire normalité psychique. Elle crée « un climat susceptible d'un renversement où les plus fous ne sont pas ceux qui sont désignés comme tels ». ³⁵¹ *APA* se situe donc entre les deux usages de la folie : folie psychiatisée et folie shakespearienne. Peut-être trouve-t-elle là toute son originalité et sa force. En utilisant la folie pour dénoncer la maladie mentale, elle dénonce un

³⁴⁵ *Ibid.*, p.65.

³⁴⁶ Ainsi pour des auteurs tels que Dürrenmatt, Bernhard, ou Kane, la folie individuelle est la copie de la folie du monde. (*Ibid.*, p.63)

³⁴⁷ *Idem.*

³⁴⁸ *Ibid.*, p.66.

³⁴⁹ En ce sens, elle s'inscrit dans la même lignée que des auteurs comme Tennessee Williams avec *La Ménagerie de verre* et *La Nuit de l'Iguane*, ou Pinter avec *Hot House* (1958) ou *L'Anniversaire* (1968) qui sont porteuses d'une vision antipsychiatrique. (Smadja, *op. cit.*)

³⁵⁰ (*Ibid.*, p.71.

³⁵¹ *Ibid.*, p.73

système d'oppression qui va au-delà du simple domaine psychiatrique. Car le système dominant plus fou que lesdits "fous", oppresse les individus avec un cadre normatif psychique écrasant, et demande comme nous le verrons, aux personnes qu'il exploite économiquement de manière déshumanisante, d'être heureux.

Quant à *VSPRS*, on peut y voir la transformation d'une folie médicalisée extraite des films de Von Gehuchten, en une folie qui a pour but de dénoncer elle aussi la folie du monde. Le chaos des corps en scène reflète le chaos du monde. De plus la puissance libératrice que ces corps en scène expriment dépasse largement le cadre médicalisé de la folie. Ils expriment un rapport au monde chargé d'une force de vérité quant à la singularité des êtres. Les danses-théâtres de La TDP et de Platel permettent donc à la folie, écartée par la volonté rationnelle de la raison à travers la psychiatisation depuis l'âge classique, de continuer à exister. Mais elles ne font pas exception, car si la folie « sauvage » n'a cessé de s'éteindre depuis sa capture par le pouvoir médical, on observe une résurgence des valeurs dionysiaques dans le spectacle contemporain. Cette folie qui est aussi *fête* carnavalesque avec un renversement des valeurs³⁵², semble être de plus en plus présente sur scène.

2. Réapparition des valeurs dionysiaques : retour de la folie

a. Résurgence des valeurs dionysiaques dans le spectacle

Dans *Naissance de la tragédie*, Nietzsche décrit la polarité entre deux pôles : dionysiaque et apollinien. Le dionysiaque correspond au « Un originel », à ce qui est sensitif, insaisissable, erratique. À l'inverse, les valeurs apolliniennes désignent ce qui est ordonné, cadré, rationnel.³⁵³ À travers une mise en scène de l'inconscient incontrôlé, du « Moi naturel »³⁵⁴, l'irrationalité et le déchaînement des corps dans *VSPRS* et *APA* sont bien le reflet de valeurs dionysiaques. Le sociologue Michel Maffesoli, observait en 1985 une réapparition des valeurs dionysiaques dans notre société contemporaine. Il parlait d'une « baroquisation du monde » pour désigner le contre-poids entre valeurs de l'ordre de notre société et valeurs dionysiaques.³⁵⁵

Quant à Deleuze, il affirme que « le concept opératoire du Baroque est le Pli... il courbe et recourbe les plis, les pousse à l'infini, pli sur pli, pli selon pli... comme si l'infini avait deux étages : les replis de la matière, et les plis dans l'âme ». ³⁵⁶ On peut voir l'esprit baroque symbolisé dans la danse-théâtre de Platel avec des corps qui se plient, se tordent et se replient ; et dans celle d' *APA* avec des

³⁵² M. Foucault, « La folie et la fête », ds l'émission radio « L'usage de la parole : les langages de la folie », *France III nationale (France culture)*, diffusée le 7 Janvier 1963.

³⁵³ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Folio Essais, 1989, 374p.

³⁵⁴ Rae Gordon, *op. cit.*, p.134

³⁵⁵ Michel Maffesoli, *L'Ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, Paris, Librairie Les Méridiens, 1985

³⁵⁶ Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibnitz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, p.5

plis et déplis de niveaux de conscience, de réalités, d'identités jouées et vécues. Mais pour Maffesoli, « il semble que les caractéristiques qui sont celles de Dionysos, en contrebalançant la prégnance des valeurs productives et progressistes, permettent un équilibre souterrain qui favorise la perdurance sociétale. [...] ».³⁵⁷



Les corps se plient, se déplient et se replient dans *VSPRS*, Théâtre de la Ville, Paris, 2006.

b. Fonction carnavalesque et signe de l'enfermement sur scène de la folie ?

Nécessité pour le maintien de l'ordre, ou réelle portée subversive du carnaval dans un renversement des valeurs, momentané et cadré, on distingue deux postulats. De ce fait, la présence de spectacles porteurs de valeurs dionysiaques et carnavalesques, peut elle aussi se comprendre de deux manières. Soit la folie carnavalesque est encouragée sur scène, car le carnaval dans la société a en grande partie disparu et que la fonction de maintien de l'ordre qu'elle exerce est nécessaire pour le pouvoir dominant.³⁵⁸ Soit parce que, selon Foucault, le cantonnement à la scène de la folie carnavalesque, plutôt que dans le reste de la société, permet d'en contrôler les réels effets subversifs. On optera pour le second postulat foucauldien, considérant ainsi que le renversement carnavalesque des valeurs peut avoir une réelle portée subversive. Mais si Foucault voit dans le théâtre un enfermement de la folie sur la scène qui anéantirait la valeur dionysiaque du contenu scénique et le séparerait de la société par le "quatrième mur"³⁵⁹, il convient de noter que les frontières entre la scène et la "réalité",

³⁵⁷ Maffesoli, op. cit., p.205

³⁵⁸ Ainsi Betty Mercier-Lefèvre, anthropologue et spécialiste des pratiques corporelles et artistiques, se demande si, étant donné la quasi-disparition de « La grande tradition carnavalesque d'inversion des valeurs [...], l'institution n'autoriserait-elle pas la participation à un rituel cathartique sur les interdits du corps afin que perdure cette jubilation du reflet à l'envers [...] » (B. Mercier-Lefèvre, « La danse contemporaine et ses rituels. L'exemple d'un spectacle d'Alain Platel », *Corps et Culture*, 1999). Elle s'appuie en ce sens sur l'analyse de Françoise Loux qui considère que : « La fête est par définition le temps et l'espace de l'extraordinaire, tous les exceptionnels du corps s'y côtoient, s'y fusionnent et, finalement, donnent un sens à son quotidien, l'enracinant plus fermement dans le sol du labeur. » (F. Loux, *Le Corps dans la société traditionnelle*, Paris, Berger Levrault, 1979, p.32)

³⁵⁹ Foucault considère que le théâtre a mis fin à la fête. Qu'en cloisonnant et cantonnant la fête et son renversement des valeurs sur scène, cela permettrait de mieux la contrôler. Il a « plutôt l'impression que le théâtre tourne le dos à la fête, tourne le dos à la

et entre l'art et la vie, sont poreuses dans les pratiques de La TDP et des BCDB. La destruction du quatrième mur et l'érosion entre l'art et le réel seraient-elles de potentiels vecteurs de retour de la *fête* et de la folie dans la société ? Permettant d'inclure davantage le public à travers un langage sensible et inconscient, le faisant sortir d'un rôle passif de spectateur ? Car comme nous l'avons dit, la portée subversive des pratiques artistiques n'est efficiente que si elle touche à la fois les danseurs-comédiens, et le public.

c.Séparation poreuse entre art et vie, entre scène et "réalité" dans les deux compagnies

Les avant-gardes radicales que furent Brecht, les surréalistes ou encore les dadaïstes, percevaient déjà la frontière entre la scène et le public comme une métaphore de la limite infranchissable que le capitalisme élabore entre d'un côté l'art et le rêve, et d'un autre la réalité et la vie.³⁶⁰ Des approches artistiques visant à transformer la réalité et interagir avec elle, plutôt que de simplement la traduire ou la représenter, peuvent être qualifiées d'*intermedia* dans les termes du polyartist Dick Higgins qui y voit « l'interpénétration de l'art et de la vie [...] ». ³⁶¹ Les pratiques de La TDP et des BCDB peuvent être considérées en ces termes. D'abord comme nous l'avons vu, elles ont la spécificité de travailler avec des personnes amateurs, soit non issues du "monde de l'art". Des personnes âgées, des enfants, des personnes en difficultés psychiques, mentales ou physiques et toutes personnes confondues font partie des artistes avec lesquels les deux projets ont travaillé. Le documentaire *Les Ballets de ci et de là* (2006) réalisé pour les vingt ans du collectif, en dresse un portrait. On y voit les danseurs-comédiens chez eux, dans leur vie. On voit comment leur pratique artistique interagit avec leur vie quotidienne. D'autre part, on voit les liens que le collectif créé avec des milieux non-artistiques. Dans l'une des scènes du film, le chorégraphe Koen Augustijnen va dans un club de boxe pour s'inspirer de ce sport dans ses chorégraphies et intègre deux des boxeurs dans la création.³⁶² Le point de vue sensible et artistique qui est porté sur les banalités de la vie quotidienne y est très fort. On note que le choix de la réalisation cinématographique de Platel a pour fonction de brouiller la frontière entre l'art et la vie. Scènes de la vie quotidienne et scènes artistiques semblent se fondre les unes dans les autres. Quant à La Troupe du Possible, elle est un lieu où l'art et la 'réalité' se côtoient. Les relations humaines, le partage d'expérience de vie y est aussi important que la création artistique. Beaucoup affirment venir à La Troupe pour ce qu'elle leur apporte dans leur

folie, qu'il essaie d'en atténuer les pouvoirs, d'en maîtriser la force et la violence subversive, au profit d'une belle représentation ». De plus il souligne que « Le théâtre, au fond, déchire les participants, les participants de la *fête*, pour faire naître d'un côté les acteurs, et puis de l'autre les spectateurs. Il substitue au masque de la fête qui est un masque de communication, quelque chose qui est une surface de carton, de plâtre, plus subtile mais qui cache et sépare. [...] Le théâtre est [...] plutôt du côté de l'apollinien » (Foucault, « La folie et la fête », *op. cit.*)

³⁶⁰ Hebdige, *op. cit.*, p.116.

³⁶¹ Dick Higgins, « Quelques réflexions sur le contexte de fluxus », cité par Jacques Donguy, *1960-1985. Une génération*, Paris, Henri Veyrier, 1985, p. 34.

³⁶² Alain Platel, *Les ballets de ci de là*, [film documentaire], 2006, 1h50minutes

vie de tous les jours, comme le montrent plusieurs témoignages récoltés auprès des membres. Des liens tellement forts s'y créent, que des personnes se retrouvent plusieurs fois par semaine en dehors des répétitions, d'autres ont décidé de vivre ensemble en colocation. D'autre part, dans une logique d'abaissement de la frontière entre art et réalité, les danseurs-comédiens de *VSPRS* "vivent" plus que ne "jouent" sur scène comme en témoigne le documentaire *Danse et Extase* comme nous l'avons vu. Platel le rappelle lui aussi : « Dans les dernières créations, l'écho que je reçois de mes danseurs, c'est qu'ils ne sont pas en train de faire une pièce, mais de vivre une expérience. C'est la raison pour laquelle ils veulent continuer ». ³⁶³ De plus, les deux fondateurs Ousamgane et Platel ne sont pas issus eux-mêmes de milieux artistiques. Autodidactes, ils ont en commun des parcours professionnels ancrés dans les champs médicaux, psychologiques et psychiatriques, soit non artistiques. Il y a comme un mécanisme d'aller-retour qui se fait entre ce qu'ils voient dans le monde "réel" et la scène artistique. Plus que ça, à La TDP, les moments où il ne se passe « rien » artistiquement sont des moments où beaucoup de choses se créent. La création artistique naît dans la vie "réelle".

D'autre part, l'imitation inconsciente, par le biais des neurones miroirs, brise le quatrième mur qui sépare les artistes des spectateurs. Les spectateurs "vivent" aussi d'une certaine manière ce qui est représenté sur scène. En faisant de la danse-théâtre non-élitiste, comme nous l'avons vu avec Platel, l'imitation inconsciente se fait de manière plus élargie, plus démocratique et le quatrième mur est ainsi davantage susceptible de s'effriter. De plus, Farid Ousamgane défend lui-même une méthode de travail où la scène communique avec le public grâce à un langage « d'inconscient à inconscient ». ³⁶⁴

Enfin, on ajoutera que l'illusion au théâtre n'est jamais qu'illusion, elle est un « pré-apparaître » de la réalité. Car si Foucault décrit le théâtre comme lieu où la folie devient « simple illusion » ³⁶⁵, pour Ernst Bloch :

L'art est un laboratoire, mais aussi une fête de possibilités exécutées ainsi que des alternatives expérimentées en elles où l'exécution tout comme le résultat se présentent comme illusion fondée, c'est-à-dire comme pré-apparaître d'un monde accompli ». ³⁶⁶

Ainsi la folie dans ces deux pièces n'est pas cantonnée à la scène, elle porte ses effets au-delà de l'espace et du temps scénique. Comme nous l'avons dit, cette folie a la particularité d'agir contre la

³⁶³ Alain Platel, « La communauté en scène. Entretien avec Anne Longuet Marx », *op. cit.*, p.149

³⁶⁴ Interview avec Farid Ousamgane, 27 juin 2022

³⁶⁵ « Le théâtre, c'est la plage neutre, ironique, apaisée où la fête [...] se ramène au jeu, où la folie devient pure et simple illusion, où la sombre communauté des participants se réduit à l'image éternelle, à l'image émasculée de la nature humaine. Le théâtre, je crois qu'il a pris, dans notre civilisation, la relève, la relève peut-être fâcheuse, de la fête des fous, comme Apollon jadis a remplacé Dionysos » (M. Foucault, « La folie et la fête », *op. cit.*)

³⁶⁶ Cité par U. Opolka, « héritage et réalisme - Ernst Bloch dans le débat sur l'expressionnisme (1937-1938) », in G. Raullet (sous la dir. de), *Utopie – marxisme selon Ernst Bloch. Un système de l'inconstructible*, Paris, Payot (« Critique de la politique »), 1976, p.261.

maladie mentale, mais va au-delà de la simple psychiatrie. Elle agit tout du moins contre les effets néfastes de la maladie que sont la stigmatisation et l'exclusion. La vérité, la désillusion normative, la liberté et la force contestataire que revêt la folie permettent dans *VSPRS* et dans *APA* de critiquer le concept même de "normalité". Chez les BCDB comme chez La TDP, l'individu comme être singulier au cœur de leur travail permet d'échapper à toute forme d'étiquetage et de normalisation, tant au niveau artistique que clinique.

Les qualités attribuées à la folie par Erasme, Artaud, Nietzsche ou encore Foucault, liées aux notions de vérité et de liberté sont bien présentes dans les deux pièces. Les corps hystériques insubordonnés dans *VSPRS* font directement écho à l'anarchisme et à la liberté. Quant à *APA* qui use et abuse des codes de la fiction et de l'illusion théâtrale, sociale et médiatique, elle vient mettre en lumière le caractère construit de l'idéologie dominante qui se fait passer pour réalité naturalisée dans les médias et institutions qui la véhiculent. Par ailleurs, c'est le système de signification qui y est critiqué. En jouant sur le terrain de la sémiotique, *APA* se délecte dans la *signifiance* et critique le système des significations de la société capitaliste dans une approche oppositionnelle guattarienne. Dans *APA* comme dans *VSPRS*, la folie subversive s'oppose au système normatif de la société et permet *in fine* de lutter contre la normativité psychique et contre les conceptions dominantes de la maladie mentale et les traitements infligés aux personnes concernées.

TROISIÈME PARTIE :
Les danses-théâtres de La Troupe du Possible et
des Ballets C. de la B. contre les conceptions dominantes de la
maladie mentale

Le système de normalisation psychique établit une stricte frontière entre le malade et le sain d'esprit, et applique des traitements excluants aux personnes concernées. En luttant à la fois contre le système oppressant de normalisation psychique, et contre les conséquences de ce traitement que sont la stigmatisation, l'exclusion et l'invisibilisation, La TDP et les BCDB adoptent dans leurs pièces et dans leurs pratiques, une philosophie qui va à l'encontre de la pathologisation croissante de la société, et s'opposent à la frontière entre normal et anormal. On peut qualifier en ce sens leurs postures d'antipsychiatriques. Mais si le contenu de leurs pièces et leurs démarches sont tels, elles sont pourtant soutenues par les institutions publiques, culturelles et médiatiques. La question de la compatibilité entre subversion et institutionnalisation se pose alors. Quelles marges de manœuvre détiennent-elles face à cette relative institutionnalisation ? Mais encore, que reflète ce soutien de la part des pouvoirs publics ? Si l'antipsychiatrie s'élevait autrefois contre l'asile concentrationnaire, le combat semble aujourd'hui s'être déplacé car le néolibéralisme écrase à grands pas l'ensemble des services publics. Les moyens alloués au secteur social, bien que critiquable à bien des égards, sont réduits drastiquement sous la triple matrice néolibérale de l'utilité, rentabilité et efficacité. La psychiatrie tout comme les arts sont bien loin d'être épargnés par l'idéologie néolibérale qui règne en France comme en Belgique. La relation entre ces deux domaines s'en trouve impactée elle-aussi. Mais si La TDP et les BCDB semblent suivre le courant dominant d'une injonction au spectacle politique et social à travers leurs liens entre art et santé mentale, leurs démarches n'en sont pas pour autant réduites à un conformisme approbateur du système. Elles s'opposent à la fois à l'idéologie dominante qui établit une frontière stricte entre malade mental et sain d'esprit, à la stigmatisation des dits malades mentaux, et à leur exclusion et invisibilisation.

I. Institutionnalisation et médiatisation de La TDP et des BCDB : synonyme de non-subversion ?

Comme nous l'avons vu, la folie dans *VSPRS* et dans *APA* est bien une folie subversive qui s'oppose à l'ordre dominant rationnel et normatif qui exerce un contrôle sur les corps et les esprits. Toutefois, si la position institutionnelle de La TDP est bien moins établie que celle des BCDB, tous deux bénéficient d'une reconnaissance dans les champs chorégraphique et dramaturgique. Mais que reflète une telle institutionnalisation, faut-il y voir un synonyme de récupération et donc de non-subversion ?

1. Des statuts institutionnels et médiatiques bien établis

La position institutionnelle peut se mesurer par le biais des capitaux qu'ils détiennent. D'abord d'un point de vue économique, ils peuvent se mesurer à travers les subventions octroyées. Tandis que les capitaux symboliques, eux, dépendent à la fois de la programmation sur des scènes plus ou moins prestigieuses, et du nombre d'articles, revues et autres médias qui mentionnent leurs noms.

a. Financements et subventions :

D'abord, avec le développement des politiques culturelles en France comme en Belgique, les pouvoirs publics sont devenus des acteurs principaux dans les logiques de production et de diffusion des œuvres, mais aussi de conditions matérielles et d'existence pérennisée des compagnies.³⁶⁷ Ils interviennent principalement à travers la gestion institutionnalisée de l'octroi de subventions, ainsi que du financement du statut d'artiste. Il y a donc une importante dépendance financière et matérielle des projets à l'égard des pouvoirs publics. La TDP est ainsi dépendante financièrement du pôle culture et du pôle santé de la COCOF qui la subventionnent de manière structurelle depuis 2012.³⁶⁸ Les subventions accordées à La TDP relèvent donc directement du gouvernement belge. De leur côté, les BCDB sont subventionnés par Vlaanderen Verbeelding Werkt, qui se traduit par "Flandres Imagination Works", qui est le slogan du gouvernement flamand depuis 2014 ; par Stad Gent (la ville de Gand) ; et par Provincie Oost-Vlaanderen (Province de Flandre Orientale)³⁶⁹. Il s'agit donc là aussi de trois entités publiques, correspondant aux trois échelles territoriales : gouvernementale, régionale et communale. Outre les subventions, les

³⁶⁷ Faure, *op. cit.*

³⁶⁸ La Commission communautaire française de la Région de Bruxelles-Capitale, héritière de la Commission française de la culture créée en 1970, est une entité fédérée du paysage institutionnel belge qui finance, agréé et régleme une série de « domaines aussi divers que la formation professionnelle, le transport scolaire, l'enseignement, l'aide aux personnes handicapées, les affaires sociales, la santé, la cohésion sociale et la culture. » (site web de la Cocof) : qui sommes-nous) Les matières de la COCOF sont prises en charge par un Collège de cinq ministres désignés par le Parlement, et politiquement responsable devant lui (*idem.*).

³⁶⁹ Site web des Ballets C de la B, *op. cit.*

compagnies sont soutenues financièrement et matériellement par des systèmes de coproductions. Diffuseur, théâtre et toute autre personne morale ou physique peuvent être coproducteurs. La coproduction consiste en un partage des moyens financiers, humains et/ou techniques pour la création et l'exploitation d'un spectacle. La TDP pour *APA* a été soutenue par Le 140 au niveau de la promotion et diffusion du spectacle. Ayant bénéficié des ressources de communication de la salle, La Troupe a de plus perçu l'entièreté des recettes des entrées. Mais on est bien loin d'un coproducteur structurel.

À l'inverse, les BCDB bénéficient de deux co-roduteurs structurels que sont *Torinodanza*, organisateur d'un festival de danse en Italie et soutenu par les pouvoirs publics italiens³⁷⁰, qui présentera cette année des chorégraphes des plus connus des grandes scènes de la danse contemporaine tels que Hofesh Shechter, Christian Rizzo, Emanuel Gat, Salia Sanou ou encore Damien Jalet et le Théâtre National de Chaillot, théâtre public du Ministère de la Culture français. Il s'agit donc de deux grandes institutions culturelles, l'une publique, et l'autre hautement supportée par les pouvoirs publics italiens. Ces deux coproducteurs montrent d'une part une double implantation dans les champs chorégraphique et dramaturgique avec le Théâtre Chaillot, et d'autre part l'existence d'un champ chorégraphique européen dans lequel des institutions publiques coproduisent des œuvres de pays étrangers.

b. Institutions culturelles : diffusion et programmation

Au-delà du capital économique que les compagnies recherchent à travers les subventions allouées par les institutions, le capital symbolique se mesure notamment à travers leur capacité à se diffuser et être programmées sur des scènes plus ou moins prestigieuses.³⁷¹ On citera du côté de La TDP : le Théâtre de Poche (2005, 2008, 2011), le Théâtre du Collège St Pierre (2009), Espace Magh (2010), Centre Culturel d'Uccle (2013), Le Varia (2015), Le Poème 2 (2014), Grand Varia (2017, 2018) et Le 140 (2021, 2022). Depuis 2015, La TDP se produit au Varia et au théâtre Le 140, qui sont des scènes prestigieuses de Bruxelles³⁷², contrairement aux petits théâtres et lieux associatifs de ses débuts. De plus, elle a reçu une proposition pour jouer au Festival d'Avignon, mais l'a déclinée en raison des frais que cela représentait et de la difficulté à s'y rendre compte tenu des personnes avec lesquelles elle travaille pour lesquelles un tel voyage pourrait s'avérer compliqué.³⁷³

³⁷⁰ « *con il sostegno di* Ministero della Cultura, Regione Piemonte, Città di Torino, Fondazione per la Cultura Torino » (site web de *Torinodanza* : http://www.torinodanzafestival.it/?page_id=6136)

³⁷¹ Faure, *op. cit.*, p.87.

³⁷² Le 140 a accueilli des grands noms de la scène musicale (Gainsbourg, Barbara, les Pink Floyd, Zappa, Arthur H et bien d'autres) théâtrale (Peter Brooke, Joël Pommerat ou encore Tadeusz Kantor) et chorégraphique (Mathilde Monnier, Josef Nadj ou encore Alain Platel). Le 140 est soutenu par la Fédération Wallonie-Bruxelles, le Service général de la création artistique, la Communauté française et la Région de Bruxelles-Capitale. (site web de Le 140)

³⁷³ Lors d'une discussion informelle avec Farid, Espace 51, Schaerbeek, Bruxelles, hiver 2021.

Les Ballets C de la B se sont eux beaucoup plus produits que La TDP, et sur des scènes des plus prestigieuses à l'échelle internationale. Dans leurs premières années, ils commencent à présenter leurs spectacles au Nieuwpoorttheater à Gand et organisent ensuite très rapidement des tournées internationales. Le spectacle *Bonjour Madame* créé en 1993 qui participa grandement à faire connaître le travail du collectif, fut joué au Festival d'Avignon, à Paris, Lisbonne, Grenade ou Montréal et bien d'autres grandes villes européennes et non-européennes. De là, les créations qui suivirent connurent une grande diffusion à l'échelle internationale, sur les scènes les plus prestigieuses tel que l'Opéra de Paris, le Teatro Real de Madrid ou encore le Théâtre de la Monnaie à Bruxelles. Ces rapides et fulgurants succès et diffusions des BCDB s'inscrivent plus généralement dans un contexte d'institutionnalisation de l'ensemble de la "Vague Flamande".³⁷⁴

c. Médiatisation :

D'autre part, le capital symbolique comme nous l'avons dit, se mesure à travers le fait d'être mentionné dans des articles et revues de presse, dans des répertoires chorégraphiques³⁷⁵ et dans les médias de manière générale : émissions télévisées ou radiophoniques. A des échelles différentes encore une fois, La TDP et les BCDB bénéficient tous deux d'une présence relativement importante dans les médias. Les médias mentionnant La TDP sont, hormis l'émission toulousaine "Les Feux de la rampe", belges : *Le Suricate Magazine*, *LCR (Le Cour(r)ier Recommandé)*, *L'Écho*, *La Libre Culture*, *Karoo*, *BXI*, *Contredanse*, *Musiq3 Rthj*, *Le Soir*, *La Première*, *Radio Panik* ou encore *L'Avenir*. A la différence des BCDB qui eux sont suivis par de nombreux médias étrangers, notamment français : *Le Figaro*, *Radio France* ou encore *Le Monde*.

Cependant si Stuart Hall montre que les médias « dans des sociétés comme la nôtre [...] accomplissent de façon permanente un travail idéologique essentiel, celui d'"ordonner le monde" en fonction des idéologies dominantes" »³⁷⁶, il convient de distinguer les médias entre eux. Ils occupent des places diverses dans le paysage social et l'échiquier politique. On notera que parmi les médias qui suivent les deux collectifs, on retrouve des médias de divers horizons, de diverses envergures, publics comme privés. La *RTBf* (Radio-télévision belge de la Communauté française) qui est l'organe médiatique public francophone, suit de près les deux compagnies. C'est elle qui est venue filmer le spectacle *APA* au printemps 2021 au théâtre Le 140. De même que *Musiq3* qui est rattachée à la *RTBf*, a réalisé une longue émission portant sur La TDP.³⁷⁷ Toutefois le média

³⁷⁴ Jan Fabre ou Wim Vandekeybus connurent un succès similaire. En lien avec les BCDB aussi comme nous l'avons vu, Sidi Larbi Cherkaoui connut un énorme succès dans le monde chorégraphique institutionnel. En 2015, il prend la direction artistique du Ballet royal de Flandre à Anvers, et a récemment été nommé à la tête du ballet du Grand Théâtre de Genève pour succéder à Philippe Cohen à partir de 2022.

³⁷⁵ Faure, *op. cit.*

³⁷⁶ Hall cité par Hebdige, *op. cit.*, p.90.

³⁷⁷ "Le Grand Charivari" avec Farid Ousamgane sur *Musiq3*, interview du 04 avril 2015 (Site web TDP, *op. cit.*)

radiophonique ayant réalisé le plus d'émissions et interviews de Farid Ousamgane est Radio Panik, qui se définit comme ayant « fait partie de cette première génération de radios libres considérées comme "engagées" pour leur action militante en faveur d'une approche critique de l'information. »³⁷⁸ Même si elle est aujourd'hui, et depuis 2006, soutenue par le Ministère de la Communauté française, et a été reconnue en 2011 comme association d'Éducation Permanente.³⁷⁹ L'objet de cette recherche n'étant pas de réaliser un travail de recherche sur les médias belges et internationaux, notre propos s'arrêtera là. Nous en concluons simplement que La TDP comme les BCDB sont suivis par de nombreux médias, à des échelles différentes, et que parmi les médias qui les suivent, le média public belge la *RTBF*, occupe une place relativement importante. Au regard de l'ensemble des capitaux économiques, symboliques, institutionnels et médiatiques, on constate donc que La TDP et les BCDB ne correspondent pas à des mêmes degrés de production et de diffusion. Leurs démarches se distinguent fondamentalement l'une de l'autre, puisque les BCDB se sont professionnalisés et jouent leurs spectacles toute l'année et dans le monde entier. À l'inverse, La TDP joue un spectacle deux ou trois soirs, une fois par an, et se concentre davantage sur le processus de création et sur les gens, que sur la production finale.

2. Récupération, institutionnalisation et marges de manoeuvre

Étant donné les démarches contre-culturelles de La Troupe et des BCDB, il peut sembler étonnant de les voir être supportées et suivies par de telles institutions publiques et médiatiques vectrices et participatives de l'idéologie dominante.³⁸⁰ Car on est en effet bien loin du style sous-culturel punk avec qui La TDP entretient en quelque sorte des similitudes dans les jeux de sémiotique pour contrer l'idéologie dominante, ou de l'anarchisme avec lequel nous avons évoqué des analogies avec l'hystérie, dont se sont inspirés les BCDB. De par leur institutionnalisation, leur médiatisation ainsi que les liens étroits qu'ils entretiennent avec les pouvoirs publics, ils s'éloignent de toute forme de culture "underground" ou alternative qui s'oppose au système dominant. En observant leur parcours depuis leur naissance, on constate que l'institutionnalisation a été croissante. Comme nous l'avons mentionné, les BCDB sont nés dans une usine désaffectée avec un groupe d'amis amateurs qui ont choisi de se nommer de manière ironique en faisant référence à la "grande danse" des ballets nationaux. Tandis que La Troupe du Possible est née à travers des ateliers menés en hôpital psychiatrique et en est sortie pour s'opposer à la logique psychiatrique présente dans l'institution. Elle a ensuite commencé à répéter dans les locaux du Club Antonin Artaud, un centre de jour situé à

³⁷⁸ Site web de Radio Panik : <https://www.radiopanik.org/la-radio/> ; « Elle a été créée en 1983 à l'initiative d'un groupe de personnes militant contre le racisme et pour les droits de l'homme. » (*Idem.*)

³⁷⁹ *Idem.*

³⁸⁰ Stuart Hall, « Culture, the Media and the "Ideological Effect", in J. Curran et al. (dir.), *Mass Communication and Society*, Arnold, Londres, 1977.

Bruxelles, « né en 1962 d'un groupe de patients désireux de trouver une alternative à l'hospitalisation psychiatrique »³⁸¹. Sans aucun budget ni pour la création, ni pour la rémunération de Farid Ousamgane ou des artistes partenaires (costumières, scénographes, etc), elle se produisait dans de petites salles de théâtre, écoles ou lieux associatifs. Aujourd'hui des budgets permettent de payer des scénographies relativement importantes, une costumière, une vidéaste et une chorégraphe. On peut donc se demander si toutes deux, à des échelles bien différentes, ont fait l'objet d'un processus de récupération. Un processus qui consiste en « réinscrire [les pratiques] dans la configuration du sens dominant » par le biais de la télévision et de la presse.³⁸² « C'est par le biais de ce processus constant de récupération que l'ordre subverti est restauré [...] ».³⁸³ Ce processus peut d'abord se faire à travers la « forme marchandise ». En commercialisant un "produit" initialement contestataire, celui-ci perd sa charge subversive, il finit par être banalisé. D'autre part, il peut se faire par réappropriation idéologique où l'individu bourgeois « banalise, naturalise et domestique » l'Autre, ou à l'inverse l'exotise. Bien qu'il s'agisse de deux formes de récupération différentes, elles sont intimement liées.³⁸⁴ Si la forme marchandise d'une potentielle récupération des BCDB peut nous apparaître de manière assez claire étant donné le niveau de diffusion de ses œuvres sur le marché des arts vivants, on interrogera une forme de récupération idéologique dans La TDP. On cherchera à voir si la mise en visibilité d'un groupe opprimé porteur d'une différence et d'un stigmaté à travers un tel projet inclusif, n'est pas récupérée idéologiquement par le biais de l'enfermement de l'Autre dans son altérité, pour éviter toute possibilité d'identification à la différence. Car la logique dominante capitaliste exclut la différence afin de faire de nous des consommateurs porteurs de désirs unifiés.

Mais revenons-en à la folie comme outil de subversion dont sont porteuses les pièces. Doit-on y voir ici le signe d'une forme de récupération et par là de neutralisation ? Ou alors la subversion présente s'explique-t-elle par la nécessité pour l'idéologie de faire vivre des contradictions, et donc de tolérer dans une certaine mesure la contestation pour continuer à se maintenir ? Tel que l'évoque le concept d' « harmonie grinçante » de Louis Althusser ?³⁸⁵ Nous y verrons plutôt l'équilibre instable qu'est l'hégémonie dans lequel il y a des marges de liberté et de manœuvre. Car son pouvoir dominant n'est pas implacable, et les acteurs institutionnels ne constituent pas un corps uniforme de petits soldats au service d'une seule et même idéologie. La sociologie des acteurs montre au contraire qu'ils ne se contentent pas d'appliquer simplement ce qui leur est demandé par la hiérarchie, mais sont mus par des intérêts ou visions du monde qui leur sont propres, qui peuvent

³⁸¹ Site web du Club Antonin Artaud asbl : <https://www.clubantoninartaud.be/qui-sommes-nous.html>

³⁸² *Idem*.

³⁸³ Hebdige, *op. cit.*, p.98.

³⁸⁴ *Ibid.*, p.103.

³⁸⁵ Louis Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », in *Positions*, Éditions sociales, Paris, 1976.

influencer leurs actions et décisions.³⁸⁶ D'autre part, dans les mécanismes d'ascension au sein du champ artistique, les pouvoirs sont divers : publics, privés, culturels, médiatiques. Le marché privé des arts et les pouvoirs publics ne marchent pas toujours dans la même direction. Des enjeux et des conflits d'intérêts sous-tendent les relations entre les divers pôles et acteurs du pouvoir. Selon Michel Crozier, dans tout système d'action, les acteurs possèdent des ressources, qu'ils mettent au profit de leurs intérêts, ce qui créent des zones d'incertitude au sein du système.³⁸⁷ Dans cette perspective de sociologie des actions, il ne s'agit pas de penser simplement le système comme une écrasante machine dominatrice, mais de voir aussi les marges de manœuvre et d'action qui existent à l'intérieur d'un système. De plus, si « les institutions qui soutiennent la danse » peuvent avoir une influence sur la création, elles n'en ont pas pour autant le contrôle. Elles « encouragent, entérinent ou non, certaines orientations artistiques, mais ne les créent pas. »³⁸⁸ En ce sens, il est important de relativiser l'influence que les pouvoirs politiques ont sur la création artistique. S'il existe une forme de censure implicite à travers l'octroi de subventions notamment, et que les "démocraties" dans lesquelles nous vivons sont amplement contestables à bien des niveaux, la possibilité de contestation à travers l'art existe tout de même de manière non négligeable. Des spectacles comme *Wolf* d'Alain Platel nous le montrent. Pièce dans laquelle des drapeaux sont brûlés sur le plancher de l'Opéra de Paris, et des danses et comportements déchaînés transgressent les normes comportementales normalisées, mais aussi les normes artistiques de ce qu'est de la danse. Ce qui ne fut pas sans réaction dans le public. Des spectateurs habitués de l'Opéra furent « scandalisés » et y virent « une honte pour l'Opéra ».³⁸⁹ C'est le même type de réactions que provoqua le spectacle *Bit* de Maguy Marin dans lequel elle « soumettait le public à sa propre intolérance » avec la mise en scène de corps dé-rythmés qui venaient rompre avec l'harmonie de l'homogénéité rythmique du groupe. Neveux y voit des désirs d'ordre frustrés.³⁹⁰

Si les pouvoirs publics tentent de neutraliser le caractère subversif de toute forme de pratiques contestataires et militantes, la possibilité de le faire semble moins certaine dans le cadre de la création artistique. La liberté y est peut-être la plus grande, car la subversion dans l'art ne passe pas forcément par des faits explicites repérables et conscients. Comme le dit Olivier Neveux, « toute l'industrie culturelle n'est pas inepte, elle produit aussi des œuvres, elle ne saurait être, ô combien,

³⁸⁶ Le concept de « rationalité cognitive » de Raymond Boudon, dérivé de la théorie du choix rationnel, étend le modèle au-delà de simples intérêts économiques, à une rationalité mue par des valeurs éthiques ou morales, ou par un raisonnement logique, cognitif. (Raymond Boudon, « Une approche cognitive de la rationalité », *Idées économiques et sociales*, vol. 165, no. 3, 2011, pp. 24-36.)

³⁸⁷ « Les comportements et les attitudes des individus et des groupes au sein d'une organisation ne peuvent s'interpréter sans référence aux relations de pouvoir qui existent entre eux ». (Michel Crozier, *Le phénomène bureaucratique*, Points, 1971, 384pp.)

³⁸⁸ Faure, *op. cit.*, p.90.

³⁸⁹ Film *Les Ballets de Ci de Là*, *op. cit.*

³⁹⁰ Neveux, *op. cit.*, p.286.

assimilable trop simplement aux rhétoriques de l'aliénation [...] ».³⁹¹ D'autre part, comme nous allons le voir par la suite, bien que l'institutionnalisation soit problématique à bien des égards, notamment en termes d'élitisme, de formatage et de contraintes, elle demeure d'une grande aide pour les artistes et les protège au moins en partie des lois du marché privé. L'institutionnalisation revêt un caractère ambivalent. Cette ambivalence se reflète d'ailleurs dans le positionnement de Farid Ousamgane, qui sans rejeter toute forme d'institutionnalisation, cherche à ne pas se rendre dépendant d'elles. Il affirme avoir demandé de l'argent pour payer les artistes partenaires tels que les scénographes, ingénieurs son et lumière et autres dispositifs qui ne peuvent travailler gratuitement des années durant. « Tant mieux si on a des sous, si on est à la mode tant pis. Quand on n'a pas de sous et qu'on n'est pas sous la lumière, on a la liberté aussi.[...] ».³⁹² D'autre part, il refuse une institutionnalisation du côté du pôle santé :

*On pourrait décrocher le jackpot si on se mettait en santé, mais ça deviendrait très vite institutionnel et moi je fuis les institutions. [...] Je veux continuer à faire ce que je fais existentiellement dans La Troupe. [...] Le problème avec la santé mentale, le soin psychique, c'est qu'il n'a rien à faire avec le médical. Il y a des situations de crise où il faut mettre un pansement, mais en dehors de ça il faut traiter le problème autrement.*³⁹³

La lutte contre la réinscription dans l'ordre dominant se joue ici, dans le refus d'institutionnaliser La TDP du côté de la santé. Il ne s'agit alors pas simplement de s'opposer à l'institutionnalisation dans son ensemble, mais à un certain type d'institutionnalisation. Le fait d'obtenir une reconnaissance institutionnelle venant du pôle artistique, plutôt que de celui de la santé fait l'objet d'une réelle victoire.

³⁹¹ *Ibid.*, p.217.

³⁹² Entretien avec Farid, juin 2022, *op. cit.*

³⁹³ *Idem.*

II. L'antipsychiatrie dans les œuvres de La TDP et de Platel : reflet d'une récupération intéressée du néolibéralisme et d'une injonction au réalisme dans les arts ?

Malgré une institutionnalisation relative, les contenus des deux pièces sont proches de la pensée antipsychiatrique à plusieurs niveaux. Les postulats de cette dernière, en rejetant la stricte séparation entre fou et sain d'esprit, s'opposent à la dynamique globale de la société qui divise les normaux et adaptés d'un côté, des anormaux et inadaptés de l'autre. Considérant la psychiatrie comme un des pans du pouvoir dominant, il s'agit donc d'une contestation plus globale de l'ordre. Toutefois, on observe ces dernières années, une récupération malhonnête des discours antipsychiatriques de la part du pouvoir néolibéral pour justifier l'abandon des services publics. Le soutien institutionnel des deux démarches artistiques étudiées, qui contestent la logique psychiatrique, doit-il alors être interprété comme un soutien intéressé et stratégique ?

D'autre part, les deux démarches artistiques qui s'opposent à une domination des individus marginalisés par le biais de l'antipsychiatrie, semblent s'apparenter à ce qu'Olivier Neveux nomme le « théâtre politique ». Fortement incités, voire contraints de s'y soumettre, nombreux spectacles luttent contre l'oppression dans les thématiques qu'ils abordent sur scène, mais ne sont pas pour autant subversifs. La résistance à une pathologisation croissante de la société visible dans leurs spectacles et le non-réalisme des démarches artistiques de La TDP et de Platel, soulignent le caractère oppositionnel des deux pratiques tant d'un point de vue artistique, que social et politique, qui, comme nous l'avons dit, sont des domaines largement imbriqués et interdépendants.

1. Deux pièces porteuses de postulats antipsychiatriques :

a. Postulats de l'antipsychiatrie

Comme nous l'avons déjà abordé brièvement dans la première partie, le mouvement antipsychiatrique se caractérise par son opposition à la psychiatrie dite « classique ». Parmi ses principaux postulats, il est considéré que tout le monde est « fou », qu'il faut accepter de *vivre avec* l'autre dans sa différence et sa singularité, et que les principales causes de la maladie mentale sont sociales et non simplement et purement psychologiques. L'antipsychiatrie qui se base sur les notions de liberté, d'autonomie et d'horizontalité, est le fruit d'une histoire de luttes politiques, sociales et médicales.³⁹⁴ Durant la Seconde Guerre Mondiale, pour éviter que les malades enfermés dans les hôpitaux psychiatriques ne meurent de faim, un groupe de psychiatre de Saint Alban rassemblé

³⁹⁴ Elle prend ses racines dans l'expérience de St Alban, en Lozère, dans les années 1940. Elle s'inscrit dans un contexte politique et idéologique marqué par le Front Populaire et par la guerre d'Espagne dont nombreux communistes, anarchistes et autres activistes espagnols vinrent s'y réfugier.

autour du jeune militant et psychiatre Lucien Bonnafé, les libère en les envoyant chez des agriculteurs où ils aident au travail au champ en échange de nourriture. De cette expérience naît une critique de l'institution qui considère que c'est l'institution elle-même qui a réduit les individus au statut de malade chronique « sans avenir », et voit le jour la psychothérapie institutionnelle comme manière complètement différente de penser l'institution et les méthodes de soin.³⁹⁵ Si l'antipsychiatrie a constitué un mouvement de contestation, d'organisation et d'expérimentation qui débuta à St Alban avec Lucien Bonnafé et qui selon plusieurs auteurs est mort avec l'institutionnalisation de certaines de ses revendications dans la politique de secteur à partir des années 1980³⁹⁶, nous ferons usage du terme non pas en référence au mouvement, mais aux idées du mouvement qui furent reprises dans l'Alternative à la psychiatrie.

b. « Sommes-nous tous fous ou sommes nous tous sains ? »

Tout d'abord, l'antipsychiatrie considère que nous sommes tous fous. Dans *VSPRS*, dans la continuité de la démarche de relativisation de la maladie mentale que nous avons pointée, Platel défend une posture proche du « nous sommes tous fous ». Dans une interview, il affirme après avoir vu comment ses danseurs-acteurs avaient été en mesure de reproduire les mêmes mouvements que sur les films de Von Gehuchten :

*« La distinction entre le comportement de quelqu'un de malade ou non peut être fine, [...] nous sommes tous, à certains degrés, concernés par des manifestations physiques étranges, nerveuses ou obsessionnelles ».*³⁹⁷

Dans le film documentaire *Danse et Extase*, il considère que « C'est une frontière qui est très fragile entre la normalité et ce qu'on dit qui est "anormal". En fait moi je ne vois pas de frontière. »³⁹⁸ Dans ce même documentaire, la danseuse-comédienne Rosalba Torres Guerrero affirme que nous avons tous une forme de folie en nous, à différents degrés. Que c'est un contrôle qu'on exerce sur elle, qui fait qu'elle n'est pas perceptible :

*Je pense vraiment que ce qu'on a vu chez ces gens (de l'asile) sont à l'intérieur de chacun, mais dans un degré, un chemin qui sont tout à fait différent. C'est comme essayer d'aller par strates, descendre là-dedans [...] Ça descend, ça descend et on découvre des choses par rapport à soit, des tensions qu'on peut avoir [...] des choses refoulées aussi. C'est des dynamiques qui ont été contrôlées et que là on peut lâcher.*³⁹⁹

³⁹⁵ Dès la fin de la guerre en 1945, plusieurs cliniques expérimentent cette nouvelle conception du soin tels que La Borde, La Chesnaie, l'école de Bonneuil ou encore le Coral, autour des grandes figures que furent Felix Guattari, Jean Oury, Fernand Deligny ou encore François Tosquelles. Ces expériences françaises très vite trouvent des échos dans les pays voisins. En Grande-Bretagne, les psychiatres David Cooper et Laing fondent en 1965 un centre communautaire nommé Kingsley Hall où il n'y a ni médicaments ni hiérarchie. En Italie, Franco Basaglia réussit à faire ouvrir les portes de l'asile à travers la "Loi 180" en 1978. Et la Belgique rejoint le Réseau International Alternative à la Psychiatrie dans les années 1970, comme nous le verrons. (site web L'Autre Lieu, *op. cit.*)

³⁹⁶ De La Haye, *op. cit.*

³⁹⁷ Alain Platel interviewé par Eve Beauvallet, *op.cit.*

³⁹⁸ *Show and Tell*, *op. cit.*

³⁹⁹ *Idem.*

D'autre part, l'abolition de la frontière entre soignant/soigné défendue par l'antipsychiatrie, est présente dans *APA*. Elle est directement associée à l'idée précédente du « nous sommes tous fous ». Dans la scène de "L'interview de la Troupe du Possible", est posée la question : « sommes-nous tous fous ou sommes nous tous sains ? » Antonin Artaud, lui, se demande, s'il est « légitime de qualifier quelqu'un de fou ? »⁴⁰⁰ La scène du spectacle "Interview La Troupe du Possible" met en scène les deux membres fondateurs de La Troupe que sont Farid Ousamgane et Thierry Snoy. Dans celle-ci, inspirée de réelles expériences et philosophies de l'asbl, les liens avec la pensée antipsychiatrique sont largement perceptibles. J'ai repris ici la version du spectacle 2021 dans laquelle le personnage de Farid est joué par Bérangère Cohen, et celui de Thierry Snoy par Johan Beetz :

FARID : - *Qu'est-ce qui est normal ? (rire) Évidemment la question de la norme est au cœur de notre travail puisque dans l'institution même, dans la clinique, il y a un système instauré : ledit "fou", ledit "soignant", ledit "psy", ledit "soigné" et ledit "soignant". En fait La Troupe a montré ce que ça donne quand on enlève ce clivage entre les soignants et les soignés. On annule cette distance thérapeutique qui aseptise un peu les corps et les esprits.*

THIERRY : - *En effet, on pourrait appeler ça le phénomène de la "blouse blanche". Tellement impressionnante qu'elle neutralise la possibilité de rencontre. Rencontre singulière avec des gens qui ont leur fragilité existentielle et c'est une vision, une philosophie que nous avons au sein de La Troupe [...] Sommes-nous sommes tous fous ou sommes-nous tous sains ?*⁴⁰¹

D'après la conception antipsychiatrique, si nous sommes tous fous ou tous sains, la séparation qui existe entre fou et sain d'esprit est donc le fruit d'un processus de construction. Construction de la folie psychiatisée par le pouvoir médical. Cette idée est défendue aussi dans la pièce *APA* à travers diverses répliques : « Sil n'y avait pas eu de médecins, il n'y aurait pas eu de malades : car c'est par les médecins, et non par les malades, que la société a commencé. »⁴⁰² Cette célèbre phrase d'Artaud est reprise dans le spectacle dans la scène de la conférence.⁴⁰³ Cette même idée est reprise dans une autre phrase de la scène de la conférence : « La société taxe de folie les visions exorbitées des artistes et étouffe leurs cris dans le papier imprimé. Je dis que la folie est un coup monté, que sans la médecine elle n'aurait pas existé. Il y a dans l'électrochoc un état flaque par lequel passe tout traumatisé. J'y suis passé, je ne l'oublierai pas. »⁴⁰⁴

⁴⁰⁰ Evelyne Grossman, « La Folie et Antonin Artaud », ds *La folie, op. cit.*, p.43.

⁴⁰¹ *APA*, 2021.

⁴⁰² « Aliénation et magie noire » enregistré en 1946 au Club d'essai de la radio, in *Oeuvres, op. cit.*, p.1138.

⁴⁰³ Si Foucault a repris cette idée de renversement, Artaud lui parlait « en connaissance de cause ». (E. Grossman, *op. cit.*, p.43) Enfermé en psychiatrie pendant neuf ans (de 1937 à 1946) il reçoit un diagnostic confus : schizophrène, paranoïaque, paraphrénie. « On ne saura jamais exactement » (*idem.*).

⁴⁰⁴ Phrase d'Artaud extraite de : A. Artaud, *Van Gogh, le suicidé de la société*, Gallimard, L'imaginaire, Paris, 2001, 96pp.

c. Contestation de la domination du pouvoir psychiatrique

Cette dernière réplique nous renvoie directement vers la contestation du pouvoir psychiatrique. Vers la relation entre pouvoir et savoir contestée par l'antipsychiatrie, sur le non-respect de la dignité et de la liberté des malades. Plusieurs scènes et répliques dans *APA* font référence à cela. La plus emblématique étant la scène "Artaud-Lacan". Dans celle-ci, Artaud joué par Fernando Moradiellos est assis sur une chaise, et Lacan, joué par Agron Cupisti est assis derrière lui, dans sa diagonale. Mise en scène qui fait directement référence à la disposition du soignant et du soigné dans les consultations psychanalytiques, tel qu'on peut les voir dans le film *A Dangerous Method* de David Cronenberg. La posture méprisante du personnage de Jacques Lacan et ses propos sont évocateurs de la domination psychomédicale. « Mal partout. Artaud figé dans sa tête, Artaud fixé dans son corps », « Artaud la parodie, la parodie d'Artaud (rire méprisant) », « Artaud l'érotomane, Artaud fixé depuis 1939, Artaud la machine [...] Artaud qui chie du texte » sont parmi les répliques de Lacan. Artaud dit : « Je suis foutu, fou-tu » auquel Lacan répond : « Je confirme, Artaud mon ami vous êtes fixé, foutu depuis 1939 ». Il se lève et va pour poser sa main sur l'épaule d'Artaud qui lui répond avec colère « Ne me touchez pas ! ». D'autre part la scène de "L'interview du Dr Jung" met en scène le psychanalyste Carl Gustav Jung et deux de ses patientes. La présentatrice de l'émission lui demande : « Est-ce vrai que vous avez eu une liaison avec l'une de ces deux femmes ? ». On apprend alors qu'il a eu des relations avec les deux. Cette scène fait référence aux liaisons que les psychiatres et psychanalystes avaient avec leurs patientes "hystériques", comme on peut le voir dans le même film *A Dangerous Method*, où c'est le même Dr Jung qui a des rapports avec deux de ses patientes. Cela est évocateur de l'abus du pouvoir médical dont faisaient usage les psychiatres et psychanalystes à des fins charnelles et sexuelles, qui eurent lieu notamment à la Salpêtrière, comme on peut le voir dans le film *Le Bal des folles*.⁴⁰⁵ Ce même abus est mentionné lors du troisième passage de la comédienne aux bras ensanglantés qui joue une "hystérique". Elle hurle « Jacques (Lacan), Jacques mon amour ». « Ils me disent que notre amour n'est pas vrai, que j'ai fait un transfert [...], mais je n'y crois pas ». Elle se fait emmener violemment par deux personnages porteurs de blouses blanches. Ces deux scènes évoquent un usage et recours à la "distance thérapeutique" incohérent et opportuniste de la part des psychiatres et psychanalystes. Ces différentes scènes dans lesquelles on retrouve Lacan et Jung véhiculent de manière plus générale une critique de la psychanalyse, qui n'est pas sans rappeler la critique qu'en faisaient Deleuze et Guattari. Comme nous l'avons vu, ils s'opposent au *signifiant* mis au centre de l'interprétation et de l'analyse. D'abord, pour eux l'analyse ne peut pas avoir lieu dans un contexte de domination du psychanalyste. Car c'est justement ce rapport de domination qui entraîne le transfert puisque le

⁴⁰⁵ Film inspiré du roman de Victoria Mas : *Le Bal des Folles*, Albin Michel, Romans Français, 2019, 256pp.

patient devient dépendant du signifiant énoncé par le psychanalyste. La réplique « Artaud figé dans sa tête, Artaud fixé dans son corps » fait directement référence à la critique que les deux auteurs font des termes « fixer » et « figer ». Selon eux à travers la psychanalyse, « [...] Toute la production désirante est écrasée, soumise aux exigences de la représentation ». ⁴⁰⁶ Farid porte un grand intérêt pour la psychanalyse dont il est issu. Mais pour lui, « la psychanalyse ce n'est pas une affaire de savoir ». Qui dit non de savoir, dit non de pouvoir. ⁴⁰⁷ De plus il considère la psychanalyse comme permettant d'appréhender la folie autrement que dans le cadre médical où elle n'a pas sa place. ⁴⁰⁸

d. Dé-médicaliser la folie sociale

On arrive ici à l'une des autres revendications de l'antipsychiatrie qui défend une interprétation socio-économique de la maladie mentale, qui cherche à dé-médicaliser la "folie sociale" bien trop souvent fondue dans la "maladie mentale" comme nous l'avons vu. On peut voir ainsi la folie sociale dans la pièce *APA*, dans le personnage de "la folle" qui hurle et injure « Le juge de mes couilles ! Putain de juge d'instruction ! Rendez-moi mes gosses ! ».



Azaria Molobela dans le personnage de "la folle", APA, Le 140, mai 2022.

Dans *VSPRS*, le chaos des corps qui évoque le chaos du monde illustre aussi cette interprétation de l'intériorité psychique et corporelle comme reflet du monde extérieur soit politique, économique et social. Enfin, inclure la folie dans la société constitue une autre revendication fondamentale de l'antipsychiatrie et de l'Alternative à la psychiatrie. Nous verrons dans quelle mesure la TDP y répond. Toutefois si les démarches des deux pièces peuvent bien être qualifiées

⁴⁰⁶ En rejetant le signifiant, ils rejettent des concepts tel que le complexe d'Edipe, qui interprète le désir de l'inconscient à travers un schéma seulement familial. Or pour eux le désir est fondamentalement social. L'inconscient et les maux psychiques sont donc intrinsèquement liés à un environnement social et économique. C'est en ce sens que Deleuze appelle à une politisation de la psychiatrie. La schizo-analyse cherche à déconstruire la répression des désirs par le signifiant qui est directement lié aux institutions dominantes et moralisantes telle que la famille. (*L'Anti-Edipe, op. cit.*)

⁴⁰⁷ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1993, 400pp.

⁴⁰⁸ Entretien avec Farid, juin 2022, *op. cit.*

d'antipsychiatriques, bien que *VSPRS* le soit dans une moindre mesure comparée à *APA*, on peut se demander si elles ne reflètent pas un processus de récupération de l'antipsychiatrie par l'idéologie néolibérale.

2. Les valeurs antipsychiatriques reprises par le néolibéralisme

L'antipsychiatrie, née comme un mouvement contestataire, a été abandonnée au profit de l'Alternative à la psychiatrie, institutionnalisée dans ce qu'on nomme "la politique de secteur". Aujourd'hui la lutte semble s'être déplacée car ce n'est plus tant l'enfermement qui est dénoncé, mais plutôt l'abandon des malades mentaux, justifié par une récupération du discours antipsychiatrique.

a. Remplacement de l'antipsychiatrie par l'Alternative à la psychiatrie

Si les expériences anglaises et italiennes furent assez radicales, en France la lutte antipsychiatrique se transforma rapidement en Alternative à la psychiatrie, considérant que l'asile ne pourrait être détruit si simplement. La Belgique, dont l'histoire de la psychiatrie est grandement liée à celle de la France⁴⁰⁹, intégra dès les années 1970 le Réseau International Alternative à la Psychiatrie.⁴¹⁰ De ce mouvement va naître l'asbl "L'Autre Lieu" à Bruxelles, partenaire de La TDP.

Pour Philippe Garnier, psychanalyste et militant à la Fédération Anarchiste, il n'y avait en 1996 déjà « pratiquement plus d'antipsychiatrie ».⁴¹¹ D'une part, l'échec du mouvement antipsychiatrique peut s'expliquer, selon lui, par des pratiques radicales dont les résultats ont été négatifs.⁴¹² En outre, selon Garnier, la dernière cause qui aurait causé l'échec de l'antipsychiatrie est qu'elle serait restée un « discours uniquement politique ». Les militants ou philosophes qui en étaient les tenants « n'ont, dans leur vie propre, rien changé ».⁴¹³ Ce qui marque donc la différence entre les deux courants c'est l'anticipation d'une nouvelle mise en place de soins plutôt que de simplement libérer les personnes "malades mentales". Il s'agit pour l'Alternative de *penser des alternatives* à l'asile, avec une prise en considération de la maladie et des besoins. Farid considère lui aussi l'hôpital comme

⁴⁰⁹ Sur la frise chronologique de l'asbl L'Autre lieu qui restitue l'histoire de la psychiatrie en Belgique, s'ancre en grande partie sur l'histoire de la psychiatrie française, mais aussi italienne avec Basaglia et anglaise avec Cooper et Laing (site web de L'Autre Lieu, *op. cit.*)

⁴¹⁰ Le Réseau se donne pour objectifs : « supprimer toute forme d'enfermement psychiatrique ; refuser le monopole des professionnels sur les problèmes de santé mentale ; éviter la psychiatrisation des difficultés de vie rencontrées par des personnes à un moment donné de leur existence ; construire une critique de la notion de dangerosité et du concept de standardisation/normalisation du comportement humain » (Site web de L'Autre Lieu, *op. cit.*)

⁴¹¹ Conférence-débat de Philippe Garnier organisée par la Fédération Anarchiste, à Nantes, 20 janvier 1996, retranscrite sur *libertaire.free.fr* : <http://libertaire.free.fr/Garnier16.html> ; C'est selon lui ce qui permet d'en parler à grande échelle et même de le filmer, en référence au film *Visiblement je vous aime* (réalisé par Jean-Michel Carré, 1995) qui présente le lieu de vie le Coral.

⁴¹² Ce qui fut le cas de Franco Basaglia qui prit la décision de vider les hôpitaux psychiatriques, car persuadé que la maladie mentale n'existait qu'en rapport avec un contexte social. Or, la majorité des anciens patients se retrouvèrent quelques années plus tard dans des cliniques privées. Car la schizophrénie par exemple est « la maladie contre laquelle on ne peut pas faire grand-chose », peu importe la culture ou la classe sociale.

⁴¹³ Conférence-débat de Garnier, *op. cit.* ; N'étant alors qu'un « pur effet de discours », un autre discours l'a balayé. Foucault qui montra que l'hôpital psychiatrique était un lieu d'enfermement, est resté sur un plan uniquement socio-politique et n'aurait donc pas suffisamment approfondi sa question. (*Idem.*)

nécessaire dans des situations de crise.⁴¹⁴ Néanmoins si une telle différence est établie entre les deux courants, l'antipsychiatrie reste un mot « fourre tout » qui correspond à un large éventail de positionnements idéologiques allant du déni de la maladie, à la prise en compte d'une nécessaire prise en charge. En ce sens, on peut considérer que le passage d'un terme à l'autre a probablement surtout permis de prendre de la distance avec la connotation péjorative associée à l'antipsychiatrie du fait de l'échec de certaines expériences du passé et de la radicalité de certains de ses tenants. De l'Alternative à la psychiatrie naît l'idée de créer de petites structures thérapeutiques dans les villes, démarche nommée "politique de secteur".

b. Institutionnalisation de la politique de secteur

En 1960 naît la politique dite « de secteur » en France via la circulaire du 15 mars 1960 qui institue la création de lieux extra-hospitaliers.⁴¹⁵ Dans le processus d'institutionnalisation de la politique de secteur, en 1983 en France, la circulaire 83-3 de la secrétaire d'État Georgina Dufoix est jugée comme une « victoire » pour Jean-Marc Antoine, président à l'époque de l'ASEPSI⁴¹⁶, mais comme une défaite pour ce qui reste de l'antipsychiatrie.⁴¹⁷ L'asile se serait alors selon certains, seulement transformé et les structures thérapeutiques ne seraient qu'une reconstitution de l'ancienne logique asilaire. En effet il s'agit d'une réforme de la psychiatrie, et non de sa fin. Mais si l'institutionnalisation de la politique de secteur peut être critiquable à bien des égards, elle a tout de même constitué un grand progrès pour les personnes porteuses de troubles psychiques. Même si on observe encore aujourd'hui des « traitements moyenâgeux »⁴¹⁸, la liberté de déplacement et le rapprochement géographique des dits malades avec le reste de la société, marquent une différence considérable avec les anciens asiles.⁴¹⁹ Ce qui est plutôt alertant aujourd'hui, c'est l'abandon de la

⁴¹⁴ Entretien avec Farid, juin 2022, *op. cit.*

⁴¹⁵ L'ASEPSI (Association pour l'étude et la promotion des structures intermédiaires) est créée en France en 1978 et en promeut l'institutionnalisation. En Belgique, les idées du mouvement du Réseau International à la Psychiatrie « contaminent ça et là les politiques belges en matière de psychiatrie. » (site web de L'Autre Lieu : <https://www.autreli.eu.be/>) ; L'organisation de la mise en place de soins dans la société se fait avec la naissance des centres de santé mentale (CSM) en 1975. C'est à la même époque que se créent les centres de jour et autres types de structures tels que les centres de réadaptation fonctionnelle.

Les patients peuvent alors sortir des asiles qui les isolent du reste de la société et se rapprocher de leurs proches et de leurs familles. La sectorisation, qui constitue le remplacement des asiles par de petites structures thérapeutiques, fut dès les années 1980, la principale responsable des stratégies de récupération qui mirent fin à l'antipsychiatrie. Les lieux de vie qui avaient été les premières expériences d'alternative à la psychiatrie, furent rapidement contrôlés par l'État et dans l'obligation de répondre à divers critères médicaux, politiques, économiques et sociaux basés sur le modèle dominant de la société. La circulaire « Dufoix » de janvier 1983 cherchait à « récupérer ces espaces de liberté », à « les digérer en les institutionnalisant ». (Patrick Leclerc dans la Revue *Mise à pieds*, n°29, 1984)

⁴¹⁶ Jean-Marc Antoine, « Une histoire des « lieux de vie ». Deuxième partie : Bouillonnements et conflits », *VST – Vie sociale et traitements, revue des CEMEA*, n°108, ERES, 2010/4, p.103-108.

⁴¹⁷ L'antipsychiatrie, comprise non pas seulement comme fermeture des asiles, mais comme défenses des valeurs énumérées précédemment : lutte contre le pouvoir médical, contre le trop de médication, contre les interprétations uniquement psychologiques et biologiques de la maladie mentale, etc. qui se perdent dans les structures jugées comme de « mini-asiles » par De La Haye (*op. cit.*). Malgré la victoire saluée par certains, apparaissent rapidement des dérives entrepreneuriales, des fonctionnements hiérarchiques verticaux, et un profil plus technicien et moins idéologue voit le jour.

⁴¹⁸ Entretien avec Farid, juin 2022, *op. cit.*

⁴¹⁹ La plupart des membres de La Troupe interrogés se disent satisfaits des institutions psychiatriques belges dans lesquels ils ont été

politique de secteur justifié à travers une récupération ironique des discours antipsychiatriques par le pouvoir néolibéral, associé à un durcissement des mesures sécuritaires.

c. Récupération opportuniste et ironique de l'antipsychiatrie par le pouvoir néolibéral

La fermeture des asiles pour développer en échange la sectorisation, ne s'est jamais complètement réalisée. Si l'antipsychiatrie de Basaglia en Italie a pu être contestée en ce sens, avec de nombreux malades mentaux livrés à eux-mêmes, se retrouvant bien souvent dans la rue, elle est aujourd'hui reprise par les pouvoirs publics. La tendance actuelle du pouvoir est de nier d'un côté la maladie mentale en laissant les personnes sans soins, et paradoxalement de médicaliser et psychiatriser de plus en plus d'individus porteurs de difficultés socio-économiques. Pour Patrick Coupechoux, journaliste spécialiste de la psychiatrie et auteur de *Un monde de fous*, c'est « le "secteur" [comme] la réaction au "grand renfermement" » et toute la lutte qui a consisté à « comprendre et soigner la maladie mentale, au lieu de l'isoler et de la neutraliser », qui sont aujourd'hui en danger. Réductions d'effectifs et de moyens dans le secteur, et fermeture des lits d'hospitalisation pour répondre à une demande toujours plus grande de rentabilité, les malades mentaux se retrouvent à la rue et dans les prisons. Coupechoux s'indigne de la situation :

Il est affreusement paradoxal que les pires conservateurs, libéraux et gestionnaires utilisent aujourd'hui jusqu'au vocabulaire des antipsychiatres - fermer les asiles, désaliéner, retour à la cité, intégration... - pour justifier ce qui est devenu aujourd'hui un abandon.⁴²⁰

d. Explosion des hospitalisations sous contrainte : reflet d'un abandon de la psychiatrie

Comme le montrent le discours de Nicolas Sarkozy dans l'hôpital psychiatrique Antony en décembre 2008 et la réforme relativement récente du 5 juillet 2011, la politique sécuritaire de la psychiatrie s'est à nouveau durcie, démontrant un retour à l'enfermement et au traitement sous contrainte.⁴²¹ Par ailleurs, la haute surveillance qui s'opérait déjà dans les asiles est désormais en train de s'étendre à l'extérieur de l'asile, dans les UHP (Unité d'Hospitalisation de Psychiatrie).⁴²² La « mort de l'asile » qui a conduit à la sectorisation pourrait donc bien se caractériser par la naissance d'une « société carcérale et psychiatrique » avec une interconnexion croissante des fichiers informatiques entre les différentes institutions de contrôle social comme le montre la constitution de

accueillis.

⁴²⁰ Patrick Coupechoux, *Un Monde de Fous. Comment notre société maltraite ses malades mentaux*, Seuil, 356p.

⁴²¹ En France, la notion "d'hospitalisation sans consentement" a été remplacée par celle de "soins sans consentement". Le traitement sous contrainte violant la volonté, liberté et autonomie des « malades » s'étend désormais en dehors des portes de l'asile. De plus « l'exigence d'un deuxième certificat médical (...) est ainsi supprimée », « le préfet peut ordonner une hospitalisation d'office, même en l'absence d'un certificat médical la jugeant nécessaire (...) (et) les "sorties d'essai" d'une durée supérieure à 12 heures sont supprimées ». Selon la LOI n° 2011-803 du 5 juillet 2011 relative aux droits et à la protection des personnes faisant l'objet de soins psychiatriques et aux modalités de leur prise en charge (*Journal Officiel*, Legifrance.gouv).

⁴²² Il y a dans ces derniers un haut « système de contrôle informatique et vidéo (et une) modernisation de l'idéologie sécuritaire en panoptique cybernétique ». (De La Haye, *op. cit.*, p.201)

fichiers psychiatriques dans la plupart des commissariats.⁴²³ En Belgique aussi on constate une « explosion des hospitalisations sous contrainte ».⁴²⁴ De plus, si l'augmentation des hospitalisations sous contrainte est le signe d'un recours plus fréquent à des mesures liberticides, elle est aussi le signe de l'abandon des personnes ayant des troubles psychiques, qui n'ont pas de suivi et d'accompagnement permettant de mieux gérer leurs états et donc d'empêcher des situations de crise.⁴²⁵ Par ailleurs, elle reflète une psychiatrisation du social où de plus en plus de problèmes sociaux sont traités en psychiatrie. Liée à la notion de « santé mentale » sur laquelle nous reviendrons plus tard, la lecture des troubles psychiques se fait de plus en plus biologiquement et individuellement, omettant la dimension environnementale et sociale. C'est en ce même sens que Farid critique la psychologie.⁴²⁶ En ce sens, la folie sociale représentée dans *APA* et *VSPRS*, mais aussi les deux pièces de La TDP qui s'insurgent contre le « DSM normopathe »⁴²⁷, démontrent la démarche contre-hégémonique des deux compagnies, malgré la récupération et l'utilisation opportuniste du postulat antipsychiatrique. De plus la place donnée à l'inconscient dans *VSPRS* et *APA* va à l'encontre du retour en flèche d'une approche biologiste de la maladie mentale. L'inconscient est ce qui est insubordonné à la raison et à son ordre. Toutefois, si les pièces se montrent porteuses de visions contre-hégémoniques et de critiques d'un système de domination, elles sont bien loin d'être les seules. Dans un contexte de croissante institutionnalisation de spectacles "politiques" mettant en scène la souffrance et la misère du monde, il convient d'interroger les raisons de ce soutien institutionnel.

⁴²³ De La Haye, *op. cit.*, p.190.

⁴²⁴ Elle se divise en deux sections. L'internement de personnes qui ont commis un crime ou un délit, mais qui ne peuvent être condamnées en raison d'un trouble mental ; et la « mise en observation » de personnes qui sont jugées dangereuses pour elles-mêmes ou pour autrui. Cette seconde dépend de la loi du 26 juin 1990 relative à la "protection des personnes malades mentales" dont la décision revient au procureur du Roi. La personne concernée est envoyée contre son gré dans le service psychiatrique d'un hôpital général ou dans un hôpital psychiatrique. (« Hospitalisations psychiatriques sous contrainte : la situation devient incontrôlable », Carte blanche, *Opinion*, 30-07-2020)

⁴²⁵ La psychiatrie est désertée par les pouvoirs publics. Les services ambulatoires permettant aux personnes d'être soignées en restant chez elles sont trop coûteux pour certains et sont surchargés. Par ailleurs, on constate une augmentation des délais d'attente pour l'obtention d'une place dans un hébergement spécialisé, un centre de jour ou un service de santé mentale. Et quand les personnes sont hospitalisées, elles sont bien souvent « libéré(e)s trop tôt » (*Idem.*) par faute de moyens, le nombre de lits étant en constante diminution. (Gérald Deschietere et Ludwine Verhaegen, « Malaise urbain et psychiatrie à Bruxelles », *La Revue Nouvelle*, N° 07/8, Juillet-Août 2012) En France on observe une situation similaire avec un manque de structures intermédiaires et un « hôpital psychiatrique (est) devenu uniquement un lieu de crise ». (Dounia Hadni, « L'hôpital psychiatrique est devenu uniquement un lieu de crise », *Libération*, 22 janvier 2019) Un parent de malade explique lors d'une manifestation contre l'abandon de la psychiatrie : « Nous avons trop recours aux urgences parce qu'il n'y a pas de soins avant. Et comme la spécificité de ces maladies psychiques c'est d'être dans le déni, si les soignants ne viennent pas au devant, on attend la crise » (*Idem.*) qui mène à l'hospitalisation sous contrainte.

⁴²⁶ Entretien avec Farid, juin 2022, *op. cit.*

⁴²⁷ *DSM IV : Normopathie d'une Société Bien Rangée* (2011) et *DSM 5.2 : Normopathie D'une Migration Psychique* (2014)

3. Contestation de la normativité psychique dans les démarches de la TDP et de Platel : reflet d'une injonction au « théâtre politique » ?

L'antipsychiatrie correspond de manière plus large à une forme de contestation contre la normativité psychique et contre la domination, qui n'est pas sans rappeler les thématiques liées au « théâtre politique » décrit par Olivier Neveux. Docteur en arts du spectacle, professeur d'histoire et d'esthétique du théâtre à l'université Lumière Lyon-2 et enseignant à l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre (ENSATT), il est l'auteur de *Contre le Théâtre politique*. Dans cet ouvrage, il s'inquiète de l'inflation de l'usage du terme, qui pourrait bien être « inversement proportionnelle aux traces de sa vivacité [...] ». ⁴²⁸

a. Injonction au « théâtre politique »

On voit depuis quelques années fleurir dans les théâtres et festivals d'arts vivants européens (France, Belgique, Espagne, G-B etc.), un nombre incommensurable d'œuvres portant sur des sujets et thématiques liés à la politique, à l'oppression, à l'engagement, la résistance, la lutte, etc. Réchauffement climatique, OGMs, prostitution, SDFs, migrants, réfugiés, handicap, transidentité, vieillesse ou encore maladie mentale sont parmi les thématiques les plus "en vogue". ⁴²⁹ Mais si la référence à la politique dans les œuvres est en pleine expansion, l'implication d'artistes du théâtre dans les luttes politiques s'est, elle, largement affaiblie depuis les années 2000. La justification de cette moindre implication trouverait sa réponse dans le fait que « la politique toute entière est déjà dans l'œuvre ou la programmation ». ⁴³⁰ Quant au metteur en scène Milo Rau, lui considère qu'« art politique veut dire depuis deux générations que l'artiste petit bourgeois jette aux médias des bribes de matière à s'indigner, que ceux-ci tentent de rattraper au vol [...] » ⁴³¹. Selon Olivier Neveux, la présence croissante de spectacles « politiques » serait due à une injonction de la part des pouvoirs publics. ⁴³² Comme nous l'avons vu, La TDP comme les BCDB reçoivent le plus grand de leur soutien de la part des pouvoirs et institutions publics belges, mais aussi français pour ce qui est des BCDB. ⁴³³ Si le soutien public des arts vivants permet une indépendance vis-à-vis du marché, il n'en

⁴²⁸ Neveux, *op. cit.*, p.12. ; En France, le festival « Paroles citoyennes » organisé par Jean-Marc Dumontet se donne pour objectif de « faire écho aux grandes questions sociétales de notre temps » et « défendre nos démocraties ». Mais loin d'être dans les rangs de l'opposition, Dumontet est plutôt un « businessman aguerré » propriétaire de plusieurs salles à Paris, porteur du « drapé des héros macroniens ». (*Ibid.*, p.26) Les thématiques convoquées dans son festival sont associées aux débats de société : le droit des femmes, l'univers carcéral, « la justice, l'Autre », la radicalisation, etc. (*idem.*)

⁴²⁹ Neveux, *op. cit.*, p.142.

⁴³⁰ *Ibid.*, p.91.

⁴³¹ M. Rau, *Gloabal Realisme. Réalisme Global*, NTGent & Internationale Institute of Political Murder / Vebrecher Verlag, 2018, p.216.

⁴³² L'ancien ministre de la Culture français Jack Lang réussit à « asservir l'activité culturelle, la rendre dépendante du pouvoir politique et du ministériel » (G. Hocquenghem, *Lettre ouverte à ceux qui sont passés du col Mao au Rotary*, Paris, Albin Michel, 1986, p.134.)

⁴³³ Pour acquérir une réussite institutionnelle aujourd'hui dans le domaine des arts vivants, il faut selon le poète et dramaturge Julien Gaillard : « [...] saupoudrez d'un peu de politique (c'est-à-dire d'une description la plus objective possible [...] de la souffrance de votre choix) [...] Rajoutez une dose de dérision (ne soyez surtout pas lyrique, ou alors pour de rire) et un doigt de culture pop

est pas moins soumis à d'autres impératifs, attentes et contraintes.⁴³⁴ Néanmoins, comme nous l'avons dit, le soutien institutionnel demeure d'une grande aide pour les artistes, et de réelles marges de manœuvre existent. Si les institutions peuvent être critiquées à bien des égards pour leur côté élitiste et hiérarchique, et que de nombreuses modifications devraient y être apportées pour qu'elles soient plus justes et moins partiales, le risque de remplacement par des structures plus « efficaces » en plein essor du néolibéralisme est bien plus alertant selon Neveux.⁴³⁵ Si l'institution publique n'a pas (encore) disparu, la logique mercantile, de l'utilitarisme, de la rentabilité et de l'efficacité ont déjà pénétré les institutions culturelles, au même titre que l'institution psychiatrique. Car dès les années 1980 l'idéologie néolibérale de Margaret Thatcher en Grande-Bretagne et Donald Reagan aux États-Unis trouva rapidement de nouveaux territoires à conquérir telles que la France et la Belgique.⁴³⁶ Si des budgets sont alloués à la culture, elle doit en échange se montrer utile et répondre à des fonctions. Selon Neveux, les arts vivants doivent répondre à trois missions que sont la distraction, la production de valeurs et la fonction sociale. Nous nous intéresserons ici à la production de valeurs, qui d'une part consiste à faire briller ce qui marche déjà dans le système, ou à encourager une politique déjà en cours. Ce qui peut correspondre à un encouragement de pièces antipsychiatriques dans le but de camoufler une politique néolibérale, comme nous l'avons vu. D'autre part c'est faire croire à une éthique du système. En ce sens, « la Culture et la "création" participent à ce grand mensonge social d'une société transparente, soucieuse de résoudre les souffrances, libérale d'expression. »⁴³⁷ Éveiller l'empathie, concerner les individus, les impliquer dans les débats de société⁴³⁸ et sensibiliser à la politique ; ne s'agit-il pas là d'une tentative de réengagement des citoyens dans un contexte de croissant abstentionnisme, puisque les gens perdent tout espoir dans un système hypocrite, mensonger et où les intérêts économiques et financiers écrasent toutes politiques humaines, sociales et écologiques ?⁴³⁹ Selon l'auteur, les œuvres

[...] Surtout ne dites pas que vous êtes en train d'écrire parce qu'il vous paraît nécessaire, parce qu'il vous plaît d'écrire – mais parce que vous « questionnez le monde ». C'est beaucoup plus chic [...] » (J. Gaillard, « Extraits du carnet de bord. Réflexions en désordre », *Frictions*, n°26, printemps-été 2016, pp.114-115)

⁴³⁴ Le philosophe et psychanalyste François Regnault, s'élevait en 1995 contre la volonté de faire du théâtre un service public : « Revendiquer que les arts soient considérés comme aussi utiles à la société que le gaz et l'électricité [...] consiste à les aligner à tout jamais sur la marchandise. [...] » (F. Regnault, *Théâtre – Equinoxes. Écrits sur le théâtre. 1*, Arles, Actes Sud /CNSAD, 2001, p.234.)

⁴³⁵ Neveux, *op. cit.*, p86.

⁴³⁶ La Belgique, qui est née comme « paradis libéral » [1], n'était pourtant pas réceptive à la rhétorique libérale dans l'après-guerre. Mais depuis 1982 jusqu'à aujourd'hui, la politique économique « est bel et bien une politique d'inspiration néolibérale ». (Gabriel Maissin, « La Belgique sur le sentier du néolibéralisme. Profil d'une politique économique », *Cahiers Marxistes*, n° 205, avril-mai 1997) En France en 2013, la ministre de la Culture Aurélie Filippetti (de 2012 à 2014) annonçait à la Tribune : « la culture génère des externalités positives infiniment supérieures à ce qu'elle coûte en investissement [...] Nous voulons montrer que l'investissement créatif est un investissement rentable ». (A. Filippetti : « L'investissement c'est rentable et ça rapporte ! », *La Tribune*, Propos recueillis par V. Abrial et D. Cuny, 10 octobre 2013) On y reconnaît un argument de réalisme économique à travers lequel la culture doit se montrer rentable économiquement.

⁴³⁷ Neveux, *op. cit.*, p.94.

⁴³⁸ *Ibid*, pp.28-31.

⁴³⁹ Ainsi la pièce *Ça ira* du metteur en scène français Joël Pommerat, permet selon lui de « ranimer chez le spectateur un sentiment politique professionnel dont nous nous sentons exclus » (O. Neveux, C. Triau, « Autour de *Ça ira (1) Fin de Louis*. Entretien avec Joël Pommerat », *Théâtre/Public : « États de la scène actuelle : 2014-2015 »*, n° 221, juillet-septembre 2016, p.6.) Mais il

d'aujourd'hui sont plus critiques que subversives, une « critique qui se donne en pure vigie de la Cité. »⁴⁴⁰ Il ne s'agit pas de s'en prendre aux ordres du pouvoir, mais plutôt de protéger et défendre la société.⁴⁴¹ La défendre, et compenser les dégâts du capitalisme et du néolibéralisme déshumanisants. Le « théâtre politique » console et répare⁴⁴², il doit occuper : les discours, les vies, voire obstruer l'absence d'horizon. »⁴⁴³

b. Ousamgane et Platel : metteurs en scène et chorégraphes des opprimés ?

La TDP et les BCDB dont les pièces sont en lien avec les thématiques de l'oppression, de la domination, de la question de la norme et de l'altérité, sont-elles alors faussement critiques ou ont-elles un impact contre-culturel subversif ? Leur but est-il de sensibiliser les gens et de leur transmettre un contenu informatif ? Autrement dit, appartiennent-elles à ce qu'Olivier Neveux nomme le « Théâtre politique », faussement contestataire ?

Selon l'auteur, « le mal qu'il faut corriger a deux sources : ignorance et défaillance de l'empathie. »⁴⁴⁴

Par là, le spectacle doit avoir pour vocation d'une part la transmission d'une information claire permettant de s'informer sur un sujet de société, et d'autre part de sensibiliser, d'émouvoir dans le but d'élever le niveau d'empathie des individus. D'abord dans le but d'informer et de sensibiliser, il faut que les pièces soient désormais porteuses de sujets et thématiques claires et identifiables en lien avec la souffrance et l'oppression. Ainsi les spectacles sont « sur » le racisme, la misère, le viol, le nucléaire, la pauvreté⁴⁴⁵, le handicap, ou encore la maladie mentale. Nombreuses descriptions du travail de Platel et de sa démarche semblent faire de lui le metteur en scène et chorégraphe des opprimés. Dans une interview, il décrit son parcours et explique comment il en est arrivé à sentir la nécessité de s'impliquer dans le monde.⁴⁴⁶ Dès lors, « l'univers favori d'Alain Platel consiste à conjuguer les différences et surtout à mettre en scène les exclus, des personnages « hors normes », des adultes et des enfants étranges, bref tout ce qui constitue la marge de notre société. »⁴⁴⁷

Certains des spectacles de La TDP et des BCDB peuvent s'apparenter à ce type de spectacles dans leurs titres et dans les descriptions qui en sont faites dans les articles de journaux et revues. Ainsi

le fait de manière « neutre », se contentant de « décrire le réel, sans commentaire ». (Neveux, *op. cit.*, p.104.) Comme si la perception et la description « du » réel pouvait se faire de manière apolitique...

⁴⁴⁰ *Ibid.* p.110.

⁴⁴¹ *Idem.*

⁴⁴² *Ibid.* p.95.

⁴⁴³ *Ibid.*, p.49.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p.28.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p.141

⁴⁴⁶ Lors d'un séjour d'un an aux États-Unis quand il avait 17 ans il découvre : « Une autre facette du monde [...]. Contrairement à ma famille, bourgeoise, celle-ci était pauvre et traversait une crise terrible. [...] Cette année-là a été un grand choc. J'ai senti qu'il fallait que j'aide un peu. » Il se met à travailler dans une institution pour « enfants différents âgés de 8 à 12 ans, en difficulté comme on dit, à cause de problèmes physiques ou mentaux ». (Rosita Boisseau, « Les corps déficients sublimés par Alain Platel », *op. cit.*)

⁴⁴⁷ Betty Mercier-Lefèvre, *op. cit.*

La Tristeza Complice de Platel représente une société paupérisée et *Gardenia* met en scène des personnes transgenres. Pour ce qui est de la TDP les trois pièces portant des titres explicitement "engagés" sont les deux pièces sur le « DSM normopathe » et *Métaphysique de la bourgeoisie*.⁴⁴⁸ Selon Neveux, le risque d'une telle démarche est de réduire le spectacle à une simple transformation du théorique en sensible, que le théâtre devienne un médium parmi les autres pour transmettre des informations à des fins pédagogiques. Il ne s'agit pas de s'inquiéter du fait que le théâtre devienne un moyen, mais plutôt que les œuvres soient réduites à la pédagogie, au même titre que la politique l'est.⁴⁴⁹ Toutefois, les pièces *APA* et *VSPRS*, ainsi que la plupart des autres pièces des deux compagnies, ne font pas explicitement référence à un contenu clair et repérable en lien avec la souffrance, ni dans leurs titres, ni dans leur présentation.⁴⁵⁰

Pour Jacques Rancière :

*Expliquer quelque chose à quelqu'un c'est d'abord lui démontrer qu'il ne peut pas le comprendre par lui-même. [...] L'explication est le mythe de la pédagogie, la parabole d'un monde divisé en esprits savants et esprits ignorants, esprits mûrs et immatures, capables et incapables, intelligents et bêtes.*⁴⁵¹

On reconnaît ici la démarche inverse de celle de la pièce *APA* qui s'amuse à inverser l'ordre de celui qui sait et celui qui ne sait pas, impliquant avec elle les spectateurs qui ne comprennent pas non plus et sont incapables de recevoir un contenu compréhensible. Le théâtre qui permet de « s'enrichir sur mille sujets de société » avec la mise "sur" scène de Bourdieu, Noiriel ou encore Hoggart⁴⁵² est bel et bien déjoué ici dans le travail de La TDP. Si dans *APA* et *VSPRS*, il y a un réel travail de recherche et de documentation en amont de la création, on observe une « mise en scène » plutôt qu'une « mise sur scène »⁴⁵³ des informations récoltées. *VSPRS*, elle, n'est ni instructive vis-à-vis du traitement des malades mentaux, ni vis-à-vis de la définition de l'hystérie. Quant à La TDP, le positionnement de Farid lors d'un entretien reflète bien une démarche inverse. Il dit à propos du spectacle *Ha Tahfénéwai* !⁴⁵⁴, qui traite de l'antipsychiatrie :

⁴⁴⁸ De même, ces propos d'Alain Platel soulignent la manière dont il applique à son travail artistique des apprentissages théoriques : « Ma fascination pour sa recherche (de Deligny) continue encore aujourd'hui, insiste-t-il. [...] Sa théorie sur le langage et une forme de communication non verbale me fascine. Je constate d'ailleurs que je l'applique dans mon travail de chorégraphe. » (Les corps déficients sublimés par Alain Platel) Quant à la démarche de Farid Ousamgane, les nombreuses phrases d'Artaud présentes dans le spectacle, les références à la psychanalyse et notamment à des termes spécifiques comme « fixé » et « figé », les discours d'intellectuels et de savants, etc., font preuve d'un gros travail de recherche là aussi.

⁴⁴⁹ Neveux, *op. cit.*, p.159

⁴⁵⁰ *APA* est décrite comme telle sur le site de la RTBf où la captation de la version 2021 est disponible : « Ce projet de la Troupe du Possible est une exploration de l'univers d'Antonin Artaud et s'inspire des dispositifs d'interviews télévisées des années 80. On se souvient de l'ambiance de l'émission *Apostrophe* avec un Charles Bukowski, ivre, buvant au goulot et fumant sur le plateau. Pour cette nouvelle création, plus bavarde que les deux précédentes, *Summer (Time !)* et *Fiat Lux !* les mouvements corporels seront toujours au cœur de la création et feront échos aux effets "Rewind-Pause-Forward" des bandes VHS. » (Plateforme *Auvio* de la RTBf : https://www.rtb.be/auvio/detail_a-propos-d-artaud-et-autres-interviews-televisees?id=2784547)

⁴⁵¹ J. Rancière, *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, (« 10/18 »), 1987, p.15-16

⁴⁵² Neveux, *op. cit.*, p.160.

⁴⁵³ Olivier Neveux critique le théâtre documentaire qui se contente de « mettre sur scène un ouvrage ardu (plutôt) que le mettre en scène. », *op. cit.*, p.239.

⁴⁵⁴ Sophie Warnant et Romain Vaillant, *Ha Tahfénéwai !*, 2015.

Au niveau de la thématique et tout ça [...] le sujet était intéressant, mais pour la forme j'aurais pu très bien lire un livre. En fait moi j'aime bien quand le théâtre permet de faire que ce que le théâtre permet, sur un plateau. Ce que tu peux pas faire au cinéma, dans un livre. Moi j'aime bien quand on utilise le théâtre pour ça. Bien sûr il y aura toujours une différence avec juste lire un livre, mais ça m'a pas forcément marqué.

Enfin, selon Neveux le « théâtre politique » se donne pour objectif de rendre l'invisible visible, au même titre que le font les sciences sociales et la politique, qui « contredi[sen]t mensonges volontaires ou involontaires sur l'état du réel et déf[on]t les discours d'illusion ». ⁴⁵⁵ On notera toutefois que rompre l'illusion et chercher à donner des vérités au théâtre, existe depuis bien longtemps comme nous l'avons vu avec le personnage du fou dans le théâtre de la Renaissance. De plus si *APA* et *VSPRS* peuvent dévoiler une vérité du monde et de l'être humain à travers des corps libérés du contrôle sociétal et rompre l'illusion de la réalité et de la normativité psychiques présentée dans les médias à travers un usage de l'inconscient indompté, la désillusion qu'elles opèrent n'a pas pour vocation l'explication de ce qu'est "la" vraie réalité, mais plutôt la construction d'autres réalités.

c. *APA* et *VSPRS* : sortir du réalisme pour la création d'un "autre monde"

« La politique s'ordonne au consensus de ce qu'elle signifie : elle se conçoit comme le mouvement réel qui accompagne l'ordre existant. Cela passe par l'injonction au réalisme ». ⁴⁵⁶ Annie Le Brun, poétesse surréaliste et critique littéraire française, avançait en 2000 que « la réalité désormais ne s'oppose à rien ni à personne. » ⁴⁵⁷ Le réalisme au théâtre qui traite de sujet d'actualité, passe souvent tel que nous l'avons vu, par un travail de documentation. Les artistes se documentent et mettent "sur" scène ces apprentissages théoriques. À l'inverse, La TDP et les BCDB créent de la poésie, d'autres dimensions, d'autres réalités. En ce sens elles sont bien loin d'être réalistes. Plutôt que de « contre-informer », de dénoncer la réalité mensongère rapportée dans les médias dominants, il s'agit plutôt d'« indiqu(er) son "contraire" », ce qui est beaucoup plus « radical ». ⁴⁵⁸ La folie comme différence absolue est plus qu'un contre-pouvoir. Elle ne dénonce pas l'illusion du réel, pour lui y substituer *une seule et vraie* réalité, au contraire.

Au réalisme qui accuse la réalité pourrait s'opposer, alors un autre "réalisme" soucieux d'affaiblir la prédominance de sa référence, d'alimenter la querelle autour de sa signification, travaillant à la dédoubler, la multiplier, lui nuire, à la "rendre impossible [...] telle qu'elle est". ⁴⁵⁹

Dans ces propos de Heiner Müller, on reconnaît parfaitement les jeux avec la sémiotique opérés

⁴⁵⁵ Bernard Lahire, *Pour la sociologie. Et pour en finir avec une prétendue « culture de l'excuse »*, Paris, La Découverte, 2016, pp.86-87.

⁴⁵⁶ Neveux, *op. cit.*, p.97.

⁴⁵⁷ A. Le Brun, *Du trop de réalité*, Paris, Stock, 2000, pp.19-20.

⁴⁵⁸ Neveux, *op. cit.* p.143.

⁴⁵⁹ Heiner Müller, *Fautes d'impression*, textes et entretiens choisis par Jean Jourdeuil, Paris, L'Arche, 1991, p.166.

dans *APA*. Les réalités se multiplient, se juxtaposent, s'entrecroisent, de telle sorte qu'on ne sait plus ce qu'est "la" réalité. Elle devient insaisissable. La fiction ne s'oppose pas à la réalité, de la même manière que le vrai ne s'oppose pas au faux.⁴⁶⁰ Si chez Platel on reconnaît une forme de réalisme inspirée du réalisme de Pina Bausch⁴⁶¹, elle-même inspirée de Brecht, il ne s'agit pas d'un réalisme qui n'est qu'une représentation de la réalité. Il est une forme de réalisme social qui permet de mettre en exergue des faits obstrués de la société, mais de manière artistique et poétique. L'expérience faite de la réalité n'est pas représentée, mais métamorphosée. Ce qui fait écho à la conception de l'art de Witold Gombrowicz pour qui il est « un fait et non pas un commentaire accroché aux faits ».⁴⁶² La lecture et le sens de la réalité sont loin d'être univoques.

Quant à *APA*, on pourrait interpréter les injonctions de la voix enregistrée comme les injonctions qui nous sont faites en société, mais on prendra garde à ne pas faire d'interprétation réductrice du spectacle qui ne serait qu'une réduction de la vie sensible à « des traits largement documentés du néolibéralisme ».⁴⁶³ Les moments de danse-théâtre dans *APA* partent de gestes réalistes simples tels que se faire de l'air avec sa main, mettre des lunettes, enlever une veste, offrir un bouquet dans une relation d'amour impossible. Mais la répétition et l'encadrement des dynamiques et vitesses de mouvement par le biais d'une voix enregistrée qui donne des injonctions extraites du principe "VHS" « *play, stop, slow, fast-forward, rewind* » transforment les mouvements et donnent à l'ensemble de la chorégraphie une autre dimension poétique. Farid dans un entretien répondit à ma question :

MOI :- Est-ce que tu te positionnes à travers tes spectacles dans une forme d'engagement politique contre le système ?

FARID : -Nécessairement. Mais par exemple, là on voudrait nous inviter dans un festival qui défend les LGBT queer et l'égalité des chances. On pourrait s'y retrouver. Mais pas de manière explicite. Comme ça "Fiat Lux !" c'était par exemple des gens qui font ce qu'ils font tous les jours. [...] [Il y a quelque chose de politique dedans]. Mais il y a des gens qui le voient pas du tout comme ça donc je leur laisse la liberté d'interpréter. Comme une toile, j'ai pas trop envie de t'expliquer ce que j'ai voulu mettre dedans. Donc si tu vois une toile abstraite, de peinture abstraite, comme celle qui est derrière moi, est-ce que c'est politique ? Il y a des spectacles qui sont engagés au niveau du vers mais qui ne le sont pas vraiment en fait. Il y en a d'autres qui sont vraiment pas engagés du tout par rapport à ce qui est dedans, mais politiquement ça l'est.

⁴⁶⁰ Neveux, *op. cit.*, p.179 ; Pour Rancière, le fictif théâtral est « une manière de creuser la réalité, d'y ajouter des noms et des personnages, des scènes et des histoires qui la multiplient et lui ôtent son évidence univoque » (J. Rancière, « Société du spectacle ou société de l'affiche ? » (1996), repris in J. Rancière, *Moments politiques. Interventions 1977-2009*, Lux Editeur/La Fabrique, Montréal (Canada)/Paris, 2009, pp.67-68). L'enjeu ne réside pas dans le dévoilement de la réalité, sinon dans la composition d'une autre. (Neveux, *op. cit.*, p.249)

⁴⁶¹ La danse en Belgique 1930-2021, *op. cit.*

⁴⁶² W. Gombrowicz, *Journal. Tome I. 1953-1958*, traduit du polonais, revue et complétée par D. Autrand, C. Jezewski et A. Kosko, Paris, Gallimard (« Folio »), p.189.

⁴⁶³ Neveux, *op. cit.*, p.193 ; Certaines lectures de l'art considéreront que l'accélération dans les arts vivants constitue le signe du capitalisme face à laquelle la lenteur est considérée comme une vertu.

Pour Daniel Bensaïd (1946-2010), philosophe et théoricien trotskiste français :

*Dans la pluralité des temps et des espaces, l'espace-temps de la politique est décisif, mais les sentiments, la beauté, la pensée ont aussi leurs rythmes propres qui ne sauraient s'y réduire. L'intéressant c'est de circuler entre ces espaces, de chercher des portes de communication, les passages secrets, sans abattre les cloisons.*⁴⁶⁴

Dans un monde de plus en plus déshumanisé et uniformisé, la simple beauté et poésie de personnes singulières qui se meuvent ensemble sur scène n'est-elle pas déjà porteuse de visions, de sentiments capables d'éveiller l'amour et la solidarité. D'autre part, faire du spectacle et « rien d'autre »⁴⁶⁵, ne pas chercher à partager un message clair, n'est-ce pas « se soustraire à l'utilitarisme du monde administré [...] à la planification comptable des vies, à l'emprise marchande, à l'uniformisation ».⁴⁶⁶

III. Inclure et visibiliser l' « anormalité » psychique sur scène :

« où sont les "fous" » ?

Si les spectacles traitant de sujets politico-sociaux apparaissent en grand nombre dans les salles, théâtres et festivals depuis quelques années, on observe aussi une inflation du nombre d'artistes qui intègrent dans leurs spectacles des personnes en situation de précarité et/ou fragilité sociale de par leur situation mentale, physique, psychique, ethnique ou encore de genre.

L' "inclusivité" est d'ailleurs un terme qui apparaît de manière récurrente dans les divers domaines sociétaux, y compris dans la mode et la publicité.⁴⁶⁷ Bien évidemment cela semble aller vers un bien, mais cette récurrence de l'inclusivité dans une société où nombreux sont et demeurent les exclus, n'est pas sans poser de question. Car si la mise en visibilité peut être grandement bénéfique pour les personnes stigmatisées et invisibilisées dans la société, leur octroyant un espace de représentation et d'expression, elle peut tout autant être néfaste lorsque les stigmates et les altérités s'en retrouvent renforcés. Jusque la fin du XIXe siècle, en Europe, anciens colonisés et personnes porteuses de difformités physiques étaient visibilisés à leur désavantage, et n'en étaient pas moins exclus de la société. La TDP, et *VSPRS* dans une moindre mesure, participent, eux, à une

⁴⁶⁴ « La politique et l'histoire », entretien avec M. Surya publié dans *Libre choix*, Bruxelles, février 1998, repris in Daniel Bensaïd, *Penser Agir*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2008, pp.77-78.

⁴⁶⁵ Comme l'a fait Maguy Marin dans son spectacle *Deux mille dix sept*, critiqué et décrié pour son pessimisme et son absence de message politique (Neveux, *op. cit.*, p.291)

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p.292

⁴⁶⁷ Les marques se disent être "inclusives" en intégrant des personnes de corpulences éloignées des canons de beauté ou encore des personnes en situation de handicap. Mais nous sommes encore très loin d'une représentation réaliste en terme de composition des populations : La "publicité inclusive" de H&M, n'inclut qu'une femme ronde sur l'ensemble des femmes présentées alors que moins de 20% des femmes s'habillent dans des tailles 36 et 38. (« Publicité inclusive : les marques ont-elles enfin moins peur de montrer des rondes ? », 2018 : <https://www.ma-grande-taille.com/psycho/bodypositive/publicite-inclusive-marques-ont-elles-enfin-moins-peur-montrer-rondes-194334>).

destigmatisation des malades mentaux et à une mise en visibilité qui n'enferme pas l'Autre dans son altérité.

1. Une inflation de l'inclusion dans les arts

a. Inclure des personnes "fragilisées" sur scène : une pratique croissante

L'inclusivité des corps non conformes dans la danse contemporaine n'est pas chose nouvelle. En 1981, Maguy Marin mettait en scène des personnes âgées et de grosse corpulence dans son spectacle *MayBe*, pionnier en la matière. Cependant, malgré ce « pas » franchi, nombreuses compagnies de danse contemporaine continuent de mettre en scène des corps jeunes et minces. En effet, malgré les changements effectués dans la danse contemporaine et les louanges qui en sont faites, les corps demeurent jeunes, minces et virtuoses dans la majorité des « grandes » compagnies de danse actuelles. Le canon de beauté légitime de la danseuse continue de s'apparenter à celui décrit par Georges Vigarello.⁴⁶⁸ Mais au-delà du corps, l'inclusivité sera ici entendue dans un sens plus large. La TDP chorégraphie et met en scène des personnes, en partie, issues du milieu psychiatrique. Le fait d'inclure sur scène des personnes extérieures au monde de l'art, mais en plus porteuses de problématiques en tout genre : sociales, physiques, psychiques, mentales, économiques, sexuelles ou genrées, est aujourd'hui loin d'être un fait isolé. Si La Troupe du Possible est née dans une clinique et a donc toujours travaillé avec des personnes issues du milieu psychiatrique, nombreuses autres compagnies de danse, de théâtre et de danse-théâtre ont fait l'expérience de la mise en scène de personnes dites "fragilisées" de manière plus ponctuelle. Ainsi Jerome Bel dans sa pièce *Disabled Theater* a fait jouer des personnes porteuses de handicaps mentaux ; Platel a mis en scène des personnes transgenres dans *Gardenia* ; Sidi Larbi Cherkaoui dans *Ook*, a travaillé avec des danseurs et des comédiens handicapés psychiques et mentaux issus du Theater Stap au terme duquel le comédien trisomique Marc Wagemans a ensuite intégré sa troupe ; le danseur et chorégraphe Angelin Prejlocaj a fait danser un groupe de femmes incarcérées à la prison des Baumettes de Marseille dans la pièce *Danser sa peine*, présentée au festival « Montpellier Danse » en 2019, puis présenté dans un film documentaire ; Mathilde Monnier a dansé avec des personnes autistes⁴⁶⁹ ; la compagnie de danse Oxala présenta son spectacle LIENS avec des personnes en situation de handicap mental et psychique, joué à Biarritz en 2016 ; et des compagnies telles que Candoco, dansent avec des personnes en situation de handicap physique. De plus, la création d'un Centre National pour la Création Adaptée (CNCA) à Morlaix (Bretagne) en

⁴⁶⁸ Vigarello, *op. cit.*

⁴⁶⁹ La danseuse-chorégraphe a notamment créé un spectacle-court-métrage en 1998 intitulé *Bruit Blanc - Autour de Marie-France*, qui illustre sa rencontre à travers la danse avec une femme autiste nommée Marie-France. (Réalisé par Valérie Urréa, *Bruit Blanc - Autour de Marie-France*, [film documentaire], 1998, 50min.)

2021, illustre l'ampleur du mouvement et surtout la reconnaissance institutionnelle dont l'art "adapté", "inclusif", "communautaire" ou "brut" bénéficie.⁴⁷⁰ En 2021 a lieu au Bozar à Bruxelles et au Musée du Dr Guislain à Anvers, une exposition intitulée *Danser Brut* qui retrace une histoire des liens entre danse et folie, danse et maladie mentale. Dans le livre de l'exposition, *Hors de soi : Danser brut*, l'introduction insiste sur les bénéfices que la danse peut avoir sur la santé.⁴⁷¹ Loin de nier l'impact de ces bénéfices, on peut toutefois y reconnaître la tendance actuelle à rendre l'art utile. Le 140 a aussi accueilli en avril 2022 une exposition sur l'art brut. Il ne s'agit pas là de questionner le bien-fondé de toutes ces démarches et expositions, mais simplement de mettre en exergue le caractère croissant de ce type de démarche. Nous nous attarderons seulement sur le spectacle *Disabled Theater* de J.Bel qui va dans une démarche opposée à celle de La TDP ou d'Alain Platel.

b. Donner une voix grâce à l'inclusion

La TDP se définit comme "théâtre brut". Le terme "art brut" fut inventé par le peintre et écrivain Jean Dubuffet (1901-1985), après la seconde guerre mondiale. Il est défini par lui-même comme des « productions d'art émanant de personnes étrangères aux milieux spécialisés et élaborées à l'abri de toute influence, de façon tout à fait spontanée et immédiate »⁴⁷². Il s'agit donc par là d'inclure des personnes extérieures aux mondes de l'art. La démarche de La TDP, qui travaille en partie avec des personnes issues du milieu psychiatrique, se rapproche de ce qui est appelé "art communautaire".⁴⁷³ Ce dernier permet « à des gens généralement sans voix et invisibles de créer des œuvres, d'apparaître dans l'espace public et de présenter leurs revendications et leurs propositions d'alternatives culturelles, sociales, politiques et économiques ». ⁴⁷⁴ Selon Ève Lamoureux, politologue québécoise, l'art communautaire permet de donner une voix à des personnes en situation d'exclusion sociale. Les personnes malades mentales ont longtemps été considérées comme objets médicaux plutôt que comme sujets. La dignité et le droit à la parole leur ayant été ôtés, ils étaient réduits au silence. Aujourd'hui bien que les traitements soient, de manière générale, plus

⁴⁷⁰ Né d'un atelier d'une compagnie amatrice nommée *Catalyse* créé en 1984, les comédiens et comédiennes se professionnalisent au sein du Théâtre de L'Entresort qui se représente sur diverses scènes du pays, au Festival d'Automne à Paris, ou au Festival d'Avignon, et devient le premier pôle national de création adaptée.

⁴⁷¹ « L'art est-il bon pour vous ? Pour votre santé ? Pour votre bien-être physique et mental ? [...] Au cours des prochaines années, BOZAR compte faire du "bien-être" un thème prioritaire, un engagement global de longue haleine. » (Paul Dujardin, Sophie Lauwers et Annemie Cailliau, « Let's Dance ! » ds Christophe Boulanger et Savine Faupin (dir.), Kurt De Boodt et Paul Dujardin, *Hors de soi: Danser brut*, Fonds Mercator, 2021, p.8.

⁴⁷² Jean Dubuffet, *Honneur aux valeurs sauvages*, ds *Tome I des Prospectus et tous écrits suivants*, Gallimard, Paris, 1967.

⁴⁷³ Le terme est né dans les années 1960 et est principalement employé dans les pays anglophones et au Canada. Il fait référence à une collaboration entre un ou des artistes et une communauté de personnes qui est « le plus souvent, constituée de personnes qui partagent une situation d'inégalité et de marginalité sociales, économiques, culturelles ou politiques. Les artistes, le groupe et les participants s'engagent ainsi dans un processus créatif collectif visant à agir sur ces dernières, à contrer leurs effets, à les dénoncer, à les transformer. » (Ève Lamoureux, « Les arts communautaires : des pratiques de résistance artistique interpellées par la souffrance sociale », *Amnis* [En ligne], 9 | 2010 : <http://journals.openedition.org/amnis/314>)

⁴⁷⁴ Ève Lamoureux, « Un radicalisme en redéfinition ? », *Espace : Art Actuelle*, (99), p.30.

respectueux de la personne et de sa liberté de déplacement, peu d'espaces de parole et d'expression pour s'adresser au reste de la société existent. Si on voit parfois à la télévision ou dans les médias dominants des articles et émissions sur la situation psychiatrique, la parole reste majoritairement donnée au personnel soignant et parfois aux familles des malades. Peu d'espace leur est ainsi donné pour s'exprimer eux-mêmes. La scène artistique constitue un réel espace d'expression, à condition bien sûr que la liberté d'expression et de création leur soit octroyée. La TDP, en ce qui la concerne, travaille de manière horizontale et à partir des gens. Une grande partie du contenu créatif provient des participants. La plupart des textes, des gestes et mouvements viennent d'eux. Ils sont ensuite mis en scène et chorégraphiés par Farid Ousamgane et Laura Mas Sauri. Grâce à la scène artistique, ces individus peuvent se saisir de la voie/x artistique pour exprimer leurs individualités, là où on essaye de les enfermer dans des catégories fixes et homogènes, et contribuer à représenter et donner une voix à l'ensemble des communautés qui leur sont associées.⁴⁷⁵ Nous verrons comment la pièce *APA* permet de sortir des perceptions stigmatisées de la maladie mentale. L'inclusion et la mise en scène de personnes fragilisées et stigmatisées dans la société peut être extrêmement bénéfique pour les personnes concernées, tel que dans le cas de La TDP comme nous allons le voir. Mais les risques d'instrumentalisation artistique, mercantile et politique sont réels.

c. Capitalisation de l'inclusion : injonction à l'art social

Dans le spectacle *Compassion. L'histoire de la mitrailleuse* du metteur en scène Milo Rau, le personnage interprété par Ursina Lardi affirmait avec ironie : « Au théâtre en Europe, c'est courant, faire de l'argent avec la souffrance des autres [...] c'est notre capital ! [...] »⁴⁷⁶ On peut comprendre la souffrance des autres comme capital à deux niveaux. D'une part pour obtenir une reconnaissance et un soutien institutionnel de la part des pouvoirs publics en répondant à une fonction sociale de l'art ; d'autre part pour répondre à la curiosité d'un public friand d'une altérité exotisée, qui n'est pas sans rappeler les *freakshows*⁴⁷⁷, phénomène que nous analyserons dans la partie suivante.

Comme nous l'avons vu, l'une des missions que Neveux décèle dans le « théâtre politique » correspond à une fonction sociale de l'art. Le « vivre ensemble » devient ainsi l'un des mots clés

⁴⁷⁵ Dans le cas de *Gardenia* de Platel par exemple, l'allusion à « ceux qui nous ont quitté », à ces « certains d'entre nous qui ont disparu » et la demande de minute de silence pour eux, peut s'entendre dans le sens d'une réelle commémoration revendicatrice contre les violences faites aux travestis et transsexuels, demande suite à laquelle le public se lève, ce qui met en exergue un effet de la scène sur le réel.

⁴⁷⁶ Citation complète : « *Au théâtre en Europe, c'est courant*, Faire de l'argent avec la souffrance des autres [...] C'est notre capital ! [...] Dans les années 1990 on a mis des groupes de musique sur scène [...] Dans les années 2000 des animaux et des chœurs de chômeurs. Après, il y a eu les handicapés [...] Ça n'intéresse plus personne. *Et maintenant, on veut donc des réfugiés sur scène.* » ds Neveux, *op. cit.*, p.145.

⁴⁷⁷ Le film *Freaks*, traduit en français par *La monstrueuse parade*, réalisé par Tod Browning et sorti en 1932 aux Etats-Unis illustre la mise en spectacle des personnes difformes (homme tronc, personnes de petite taille etc). Rae Gordon elle aussi parle des *Phénomènes* (difformités physiques, femmes à barbe etc.) qui attiraient le grand public à la fin du XIXe dans les foires. (Rae Gordon, *op. cit.*)

pour obtenir gage de reconnaissance de la part des institutions culturelles, ce qui expliquerait une inflation de l'inclusion sociale dans les arts. Le « vivre ensemble » s'entend comme l'acceptation de la différence, du *vivre avec*, donc de l'inclusion de l'Autre.⁴⁷⁸ Dans la logique utilitariste du néolibéralisme, l'artiste « dispendieux » doit être utile et rentable. Par là, il doit :

*« [...] apporter la preuve de sa participation au vivre ensemble. Il palliera, ou tentera de pallier, les échecs politiques ; il adoucira les fractures sociales. Que les créateurs, plutôt que des œuvres, créent du lien. Qu'ils s'identifient un peu plus aux travailleurs sociaux - que les politiques s'échinent à précariser et à raréfier. »*⁴⁷⁹

De la même manière que le théâtre porteur d'une vision antipsychiatrique peut être considéré comme accompagnant et confortant la logique néolibérale du traitement psychiatrique, l'art à vocation sociale permet de compenser le manque toujours plus grand de moyens humains et financiers alloués au domaine social.⁴⁸⁰ Les artistes, au-delà de créer des pièces avec des publics fragilisés, sont fortement incités, voire contraints, pour obtenir des subventions ou un statut d'artiste, à faire des interventions dans les écoles, dans les prisons, hôpitaux, maisons de retraite, etc. Autrement dit, dans tous les services publics qui se déshumanisent et s'écroulent sous la logique néolibérale. Si certains artistes sont passionnés et très investis dans ce type d'interventions dont les bénéfices peuvent être immenses, le problème est le manque de moyens alloués à des démarches artistiques qui souhaitent se réaliser en dehors de ce cadre social. Par ailleurs, le fait d'inclure sur scène des personnes stigmatisées en société nous interroge sur la manière dont sont présentées et mises en scène ces personnes.

⁴⁷⁸ La philosophe Martha C. Nussbaum défend un art qui promeut le « vivre-ensemble » : « [...] il produit une sensibilité aux vulnérabilités, il est vecteur d'empathie, il console, rassure, reconnaît. [...] l'art initie à la compréhension de l'altérité. [...] Les œuvres participent, de leur place, à la production du Bien. » (Neveux, *op. cit.*, p.33).

⁴⁷⁹ Neveux, *op. cit.*, p.47.

⁴⁸⁰ Les *burn-outs* croissants chez les travailleurs sociaux reflètent les logiques de rentabilité et d'efficacité appliquées au champ, et les diminutions drastiques de budgets et de personnels dont ils sont victimes.

2. La mise en visibilité d'individus stigmatisés : les nouveaux *Freakshows* ?

Selon Hannah Arendt, la visibilité est primordiale car elle est la condition d'existence dans la *polis*.⁴⁸¹ Toutefois, la mise en visibilité d'un groupe d'individus stigmatisés n'est pas intrinsèquement et automatiquement bien-fondée et bénéfique pour les personnes concernées. Elle peut soit confirmer les stigmates et conforter les attentes de la domination voyeuriste et/ou bienveillante, ou à l'inverse les contrer.

a. Rendre visible et se rendre visible dans La TDP et dans *VSPRS*

Les spectacles de La TDP contribuent à rendre visibles des individus invisibilisés dans la société. Les personnes porteuses de maladie mentale ont pendant longtemps été rendues invisibles en étant enfermées dans des asiles, loin du reste de la société. Puis les médicaments ont permis de dissimuler les symptômes. Si les choses ont bien changé depuis le temps où la logique asilaire chassait et enfermait les malades en dehors des villes, ces derniers demeurent largement invisibilisés dans une société où la normativité psychique est extrêmement présente et oppressante. Les médias, les publicités, les films, etc. sont porteurs d'une représentation normalisée où la différence psychique n'a que très peu de place. En ce sens, l'espace scénique constitue un lieu d'apparition, de mise en visibilité. Pour Hannah Arendt, visibiliser c'est donner une pleine existence et un sentiment d'existence dans le groupe. La visibilité permet donc l'intégration dans la *polis*. Il y a à travers la danse-théâtre "brut" une double intégration dans et par l'art, et dans la société. Mais la mise en visibilité de personnes fragilisées ou exclues, ne doit pas signifier l'affirmation d'une "identité" enfermante. Autrement dit les membres de La TDP n'apparaissent nullement en tant que personnes "psychiatisées" liées à cette situation, et ne sont pas présentées comme telles.

Contrairement à la démarche de La TDP qui met directement en scène des personnes issues du milieu psychiatrique, *VSPRS* représente « indirectement » des individus et groupes. Plutôt que leur donner la possibilité de se rendre visibles, elle les rend visibles pour eux. Déjà Pina Bausch annonçait sa volonté de « montrer l'humain » par la danse-théâtre. « En relation avec la *Psychopathologie de la vie quotidienne* de Freud, [elle] examine les tics, les répétitions et les compulsions des corps humains pour mieux diagnostiquer les maux du couple et les difficultés de la vie en société ».⁴⁸² Dans une démarche similaire, Alain Platel, en s'inspirant des captations vidéos de Von Gehuchten, rend visible les personnes dites hystériques.⁴⁸³ Alain Platel a d'ailleurs eu recours

⁴⁸¹ Arendt, *op. cit.*

⁴⁸² Patrice Pavis, « Chapitre IV. Le *gestus* brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine », dans *Vers une théorie de la pratique théâtrale : Voix et images de la scène. 4^e édition revue et augmentée*. Nouvelle édition [en ligne], Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2007, 478pp.

⁴⁸³ Pour le psychiatre Dirk De Wachter, qui fait la présentation de « *Danser Brut* » exposée à Bruxelles et à Anvers, en Belgique, l'inspiration des artistes chez les hystériques permettait de les rendre visible. Ayant visionné de nombreuses vidéos extraites du travail de Charcot, il découvre des liens extrêmement étroits entre la danse contemporaine et les gestuelles de « ces gens soit-

au même processus créatif dans sa pièce *Tauberbach*, dans laquelle il s'est inspiré du film documentaire *Estamira* qui raconte la vie d'une schizophrène travaillant dans un dépotoir au Brésil.⁴⁸⁴ Mais s'il rend visible la maladie mentale, il défend simultanément le fait que nous le sommes tous d'une certaine manière. Comme nous l'avons mentionné plus tôt, les danseurs-comédiens de *VSPRS* ont "vécu" plutôt que "joué" la pièce. En ce sens, ils sont capables de restituer sur scène un état, du moins corporel, qui est proche de celui que vivent les personnes dites hystériques. Simuler la folie, n'est-ce pas déjà signe de folie, comme le dit Isabelle Smadja ?⁴⁸⁵

b. APA et VSPRS : contre l'exotisation de la "folie"

Comme nous l'avons vu, *VSPRS* ne stigmatise pas la maladie mentale à travers l'usage d'un vocabulaire hystérique spectacularisé. D'abord parce que le parallèle fait avec les vidéos de transe de Jean Rouch, permet d'élargir l'interprétation que l'on peut faire de ce type de vocabulaire gestuel, et va donc à l'encontre de la recherche de pureté d'un phénomène pour le figer dans une catégorie donnée. D'autre part, parce que son œuvre transporte dans un autre monde qui ne fait pas de l'autre un Autre, mais qui permet plutôt de se voir soi-même dans un effet miroir, grâce à un usage et une influence de la psychanalyse et de l'inconscient. Mais qu'en est-il de La TDP qui met directement en scène les personnes psychiatisées ? L'Autre reste-t-il Autre ? Est-il exotisé ?

Jusqu'au milieu du XXe siècle avaient encore lieu des *Freaks shows* où des « monstruosité » humaines étaient exposées aux yeux de tous, tels que l'étaient les peuples colonisés lors des expositions coloniales.⁴⁸⁶ La notion d'orientalisme d'Edward Saïd est intrinsèquement liée à la construction et l'exotisation de l'Orient, mais son postulat théorique nous est ici heuristique pour comprendre les phénomènes d'exotisation au-delà de l'« orientalisme ».⁴⁸⁷ Il nous apprend en effet que l'art, la science et la politique co-construisent la figure de l'exotisé. Sans tomber pour autant dans une interprétation réductrice du système dominant où tout serait contrôlé et orchestré, on émettra l'hypothèse qu'une mise en exergue et maintien de l'Autre dans sa différence par un

disant vulnérables, malades » qui « ont été une grande source d'inspiration [...] dans la modernité, pour tous les arts, mais spécifiquement pour la danse. L'art s'inspirant des personnes vulnérables, des malades, des personnes que la société exclut... L'art peut les inclure, l'art peut s'inspirer. Pas dans le voyeurisme, mais en leur accordant de la valeur. » (Dirk De Wachter - Danser Brut | Guided Tour | BOZAR, mis en ligne sur *Youtube* le 20 nov 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=R6uCQuxv6SY>)

⁴⁸⁴ *Estamira*, [Film documentaire] réalisé par Marcos Prado, 2004, 2h01.

⁴⁸⁵ Smadja, *op. cit.*

⁴⁸⁶ Jean-Francois Staszak définit « l'exotisation comme un processus de construction géographique de l'altérité propre à l'Occident colonial, qui montre une fascination condescendante pour certains ailleurs [...] pass[ant] par une mise en scène de l'Autre, réduit au rang d'objet de spectacle et de marchandise ». (Jean-Francois Staszak, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », Département de géographie université de Genève, *Le Globe*, tome 148, 2008)

⁴⁸⁷ Edward Saïd a eu l'intuition « qu'on n'avait pas à séparer les textes littéraires les plus beaux, des discours politiques et travaux scientifiques » qui tous engendrent la méconnaissance des peuples d'« ailleurs ». [...] L'orientalisme peut se définir comme « une attitude complexe qui vise à invisibiliser, à ne pas voir les gens qui vivent réellement » (Sonia Dayan-Herzbrun, « L'Orient, fantôme de l'altérité radicale », La fabrique de l'exotisme, dans *CulturesMonde* par Florian Delorme, *Radio France Culture*, juin 2016).

processus d'exotisation, ne laissant pas la possibilité au spectateur de s'identifier à la différence de l'Autre, pour y voir sa propre différence, va dans le sens du néolibéralisme qui cherche à uniformiser les désirs et modes de vie des individus pour en faire de bons consommateurs.

Aujourd'hui, le spectacle *Disabled Theater* de Jerome Bel semble bel et bien exotiser l'Autre aussi, l'enfermer dans ce qu'il est de différent par rapport à la "norme".⁴⁸⁸ La pièce qui se veut "subversive", n'est que la confirmation d'un système de domination qui se base sur l'exclusion de la différence et la réduction de l'Autre à son altérité. En ce sens, la psychanalyste et philosophe Sabine Prokhoris qui dresse un portrait extrêmement critique de ce spectacle, dénonce une démarche similaire à celle des *freaks*, de démonstration de l'anormalité, où « le spectateur venu consommer, le titre l'en a suffisamment averti, un théâtre d'handicapés, en aura-t-il au moins pour son argent... ».⁴⁸⁹ Plutôt que de chercher à donner la possibilité à des personnes stigmatisées de s' « accomplir » dans leur « identité » stigmatisée, Prokhoris défend une transformation de soi par le biais du théâtre, une métamorphose.⁴⁹⁰

Par ailleurs, au-delà du contenu des pièces qui intègrent des personnes stigmatisées, en ce qui concerne leurs titres et présentations, il est préférable de ne pas mettre trop en avant leurs présences sur scène. Car dès lors apparaît le risque de faire des artistes, des objets de curiosité pour un public voyeuriste et porteur de compassion condescendante, ou en tout cas simplement de réduire la création artistique à l'attribut stigmatisé des artistes sur scène. Tel que le fait le *Disabled Theater*, dont le titre est on ne peut plus explicite. Mais à l'inverse, en omettant totalement la présence de personnes stigmatisées dans la présentation du travail artistique, ces personnes n'ont plus la visibilité dont nous avons parlé, ni la possibilité de montrer qu'elles sont autre chose que ce que les préjugés disent d'elles. Pour Barthes, l'individu bourgeois est « impuissant à imaginer l'Autre [...] »⁴⁹¹ qui est alors « banalisé, naturalisé et domestiqué. Dans ce cas la différence est tout simplement niée », ou à l'inverse le « transforme en phénomène exotique »⁴⁹², en « pur objet, spectacle, guignol ».⁴⁹³ Les travaux d'artistes telles que Judith Scott ou la jeune photographe Luna TMG, par exemple, porteuses respectivement de trisomie 21 et d'autisme, sont bien souvent présentés à travers leurs états mentaux. Il semble donc bel et bien ici s'agir d'une forme de discrimination positive, qui enferme l'Autre dans sa différence. Pour autant il ne faut pas nier la

⁴⁸⁸ En proposant à ses comédiens et comédiennes porteurs de handicap mental de venir se présenter en nommant leur pathologie, J.Bel dit permettre à ces personnes d'être "ce qu'elles sont". L'une des comédiennes dit : « Mon travail c'est d'être moi-même ». Mais être elle-même dans ce spectacle est réduit à son étiquette de personne handicapée, elle n'existe que par le biais de son stigmat. La valeur de la pièce se base sur la présentation de personnes handicapées, et non pas de personnes tout court.

⁴⁸⁹ Sabine Prokhoris, *Au bon plaisir des « docteurs graves »*. *À propos de Judith Butler*, Presses Universitaires de France, 2017, p.204.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p.206.

⁴⁹¹ Barthes, 1957, *op. cit.* (cité ds Hebdige, *op. cit.*, p.101).

⁴⁹² Hebdige, à propos de Barthes, *op. cit.*, p.102.

⁴⁹³ Barthes, 1957, *op. cit.* (cité ds Hebdige, *op. cit.*, p.102).

différence, l'existence et l'impact de telles particularités mentales. La réponse semble donc se situer entre les deux : reconnaître l'autre dans ce qu'il est, dans sa différence, sans pour autant l'y enfermer. C'est bien ce que La TDP parvient à faire. Dans un entretien avec Farid Ousamgane, il affirme qu'au début le public avait des attentes qui s'articulaient autour des deux notions de « curiosité et charité ».⁴⁹⁴ Mais rapidement la mise en scène de « choses bien crues et bien assumées » par les membres de La Troupe, ont permis de déconstruire ces attentes et perceptions de la maladie mentale. Mais à l'inverse, lorsqu'elle a commencé à jouer au Théâtre Varia, des abonnés du théâtre sont venus voir les pièces sans nécessairement connaître le contexte d'émergence de La Troupe ni son mode de fonctionnement. Ce sont alors les critères artistiques et seulement artistiques qui sont ressortis. Cela était une belle réussite d'anéantissement des étiquettes psychiques, mais Farid a senti le besoin de rétablir un équilibre entre une insistance démesurée sur le caractère "psychiatrique" de son travail, et un déni de celui-ci. La TDP a ainsi cherché à se définir de manière juste et équilibrée en se présentant comme :

*Une troupe de théâtre qui a la particularité de réunir des personnes en provenance de mondes psychiques, sociaux et culturels parfois présentés par la société comme très éloignés, différents, voire incompatibles, autour de la création de spectacles visant un style théâtral vif, touchant et brut.*⁴⁹⁵

Néanmoins, malgré cette volonté de se définir comme tel, il est assez récurrent que la presse et les médias cherchent à insister sur la présence de personnes psychiatisées dans La Troupe, et sur un côté sauveur et soignant à l'égard de ce "pauvre" groupe d'opprimés.⁴⁹⁶ Nous allons voir que la pièce *APA* déjoue à bien des égards à la fois les attendus que pourrait avoir un public voyeuriste en quête de "folie" exotisée, et celles de la domination bienveillante. Car si la thématique d'*APA* ainsi que certains de ses autres spectacles sont en lien avec la question de la maladie mentale, elle est bien loin d'enfermer les personnes dans un rôle qui leur est demandé par rapport à ce qu'ils sont psychiquement, ni du côté des dits "normaux", ni du côté des dits "psychotiques". À la grande différence d'un spectacle tel que *Disabled Theater*, La TDP permet une transformation de l'« identité » assiégée par le stigmatisme en société. Les étiquettes psychiques n'apparaissent nullement dans la pièce.

⁴⁹⁴ Entretien avec Farid, juin 2022, *op. cit.*

⁴⁹⁵ Site web TDP, *op. cit.*

⁴⁹⁶ Entretien avec Farid, juin 2022, *op. cit.*

3. Mettre en scène « des gens » dans APA

a. Étiquettes mélangées et confuses : on ne sait pas qui est qui

Après avoir joué le spectacle le premier soir, le 12 mai 2022, une personne du public m'a interrogé sur le nombre de comédiens et comédiennes qui étaient psychiatrisés. Je lui ai répondu que je ne savais pas. Elle a insisté pour connaître "en gros" le pourcentage. Auquel j'ai répondu qu'on ignorait qui était ou avait été en psychiatrie. Elle était étonnée de ne pas avoir réussi à reconnaître les malades des "normaux". Il y avait comme une sorte de dépit, de déception, d'incompréhension chez elle. L'air de dire « mais où étaient les fous ? ». Si cette personne n'avait pas l'air mal intentionnée, elle semblait pourtant porteuse d'une certaine vision des personnes psychiatrisées et semblait surtout avoir envie de pouvoir être compassionnelle avec elles. Ce qui n'a pas pu être le cas. J'imagine que d'autres personnes que j'ai croisées depuis mon entrée dans La Troupe, auxquelles j'ai évoqué le fait que je jouais et dansais dans une troupe née en hôpital psychiatrique auraient pu avoir les mêmes attentes. Des commentaires tels que : « ha ça doit être difficile ! », « est-ce que vous pouvez communiquer ? » ou encore « ils ne sont pas dangereux ? » ont été parmi les commentaires stigmatisants qui m'ont été adressés. Mais bien heureusement, toutes les réactions n'ont pas été telles. Bien sûr il y a une réalité à prendre en compte dans les troubles psychiques. Farid explique avoir eu des choses difficiles à gérer en vingt ans de Troupe, des situations de violence parfois. Mais depuis mon intégration dans celle-ci, je n'ai rien observé de tel. Bien qu'il faille mentionner que les personnes membres de La Troupe sont « stabilisées psychiquement », et lorsque des situations de crise ressurgissent, des séjours en hôpital peuvent s'avérer nécessaires.⁴⁹⁷

Toutefois, dans bon nombre de groupes, des complications humaines et relationnelles ont lieu. Il ne s'agit pas de nier que la présence de personnes ayant des problématiques psychiques puisse avoir un effet sur les interactions, mais de dire que cette présence plutôt que créer des complications, peut créer un cadre relationnel et comportemental "autre".

Dans le spectacle *APA*, rien n'est fait pour que l'on puisse distinguer les personnes issues du milieu psychiatrique des autres. Les rôles de malade, d'hystérique, de psychanalyste, de présentateur télé, intellectuels, etc. sont partagés entre tous, indépendamment de toute étiquette psychique. Bien sûr, il y a certaines personnes qui ont plus de difficultés que d'autres à avoir du texte ou à danser, et l'intervention sur scène peut être plus confrontante. Certaines sont plus sollicitées parce qu'elles ont une aisance sur scène et une capacité à retenir du texte, dans une pièce comme *APA* beaucoup plus verbale que les dernières pièces de La TDP. Néanmoins cela ne dépend pas de la situation psychiatrique ou psychique des membres. Sur la dernière pièce, certaines personnes n'ont pas eu beaucoup de texte parce qu'elles préfèrent s'exprimer avec leur corps plutôt que dans le verbal,

⁴⁹⁷ *Idem.*

d'autres venaient d'arriver et n'avaient jamais fait de théâtre. On notera toutefois que des conflits et revendications ont eu lieu au sein de La Troupe autour de la question de la quantité de texte ou de scènes.⁴⁹⁸

b. Déjouer les attentes de la domination bienveillante

Daniel Cefai, maître de conférences à l'Université Paris X Nanterre et chercheur à l'Institut Marcel Mauss, à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, se demande « comment la personne porteuse de handicap visible s'évade-t-elle de la catégorisation qui l'emprisonne ? Comment la personne sans handicap évite-t-elle les impairs de la compassion obséquieuse, la fausse indifférence, la familiarité offensante ou la maladresse pratique ? »⁴⁹⁹

En effet, si ce n'est pas le rejet ou la curiosité, les personnes porteuses de stigmates peuvent bien souvent faire l'objet de compassion de la part des "normaux". Olivier Neveux parle en ce sens de « domination bienveillante ».⁵⁰⁰ Les personnes qui ont connu ou connaissent la psychiatrie ont bien souvent traversé de grandes souffrances psychiques. La TDP n'utilise toutefois pas le « pathos » pour victimiser les personnes porteuses de ces souffrances.⁵⁰¹ Dans son spectacle *Le Monde du rien*, elle se moque d'ailleurs de la « bienveillance condescendante ».⁵⁰² À l'inverse de la victimisation, l'humour et le grotesque permettent de parler de situations d'oppression de manière crue et comique. Dans *APA*, les deux scènes mettant en avant la domination du psychanalyste sur les femmes provoquent le rire. L'Interview du Dr Jung avec le cadre de l'émission *people*, les fortes réactions du public qui applaudissent et manifestent leur contentement à la fin malgré le drame de la situation, le surjeu du Dr Jung (version 2022), ou encore le « je vais redevenir hystérique ! » de l'un des deux personnages de patiente, sont un ensemble d'éléments qui rendent la situation comique.



Scène du "Dr Jung et deux de ses patientes", APA, Le 140, Schaerbeek, Bruxelles, 2022.

⁴⁹⁸ Entretien avec Hamid, membre de La TDP, devant le Théâtre Le 140, Schaerbeek, Bruxelles-Capitale, mai 2022 : il se plaint néanmoins d'un manque de textes en raison non pas de sa situation psychique, mais de ses origines africaines.

⁴⁹⁹ Daniel Cefai, «Handicap visible : de la reconnaissance du stigmate et du déni de déviance à la revendication de droits », *ALTER, European Journal of Disability Research*, N°11, 2017, p.121

⁵⁰⁰ Neveux, *op. cit.*, p.154.

⁵⁰¹ Neveux parle d'une « entremise du pathos et de l'identification » pour concerner et impliquer le monde (*Ibid.*, p.31).

⁵⁰² Entretien avec Farid, juin 2022, *op. cit.*

D'autre part, le côté dramatique de la scène du personnage de "l'hystérique" qui hurle « Jacques, mon amour » et qui se fait embarquer par les deux "blouses blanches", cohabite avec les réactions des personnages de Foucault et de la présentatrice qui regardent la scène avec amusement, se lancent de petits regards d'incompréhension, mais rieurs. La scène en devient absurde. Il ne s'agit alors pas de transposer sur la scène un travail théorique à visée informative et empathique, mais plutôt de « farcer » le théorique, « farcer » le réel.⁵⁰³ Quant aux BCDB, le même type d'approche de situations d'oppression rendues comiques par moment se présente. Les danseurs-comédiens « convoquent la frustration, les angoisses, et plus généralement l'altérité par le biais de l'humour ou du grotesque. »⁵⁰⁴ Dans *La Tristeza Complice* (1995), des personnages burlesques évoquent des personnages de la rue.⁵⁰⁵

Les spectacles de La TDP et de Platel échappent donc à la transmission réaliste d'un sujet qui aurait pour but de nous informer sur une situation de domination. Les pièces sont plutôt porteuses d'autres réalités, d'autres dimensions qui plutôt que simplement déconstruire l'illusion normative de la société ou la critiquer, rajoutent des illusions et participent à créer un autre monde. Un autre monde, « un espace autre », c'est bien cela qu'est La TDP dans son mode de fonctionnement en dehors des représentations.

c. Miroir de ma propre altérité

Enfin de la même manière que *VSPRS* deviendrait le miroir du spectateur grâce à l'imitation inconsciente, on peut supposer que le théâtre « d'inconscients à inconscients » de La TDP et d'*APA*, peut entraîner pour les spectateurs un reflet similaire de leur propre altérité. La folie convoquée sur scène vient faire écho à la folie de chacun. Comme le dit Neveux, « le théâtre parfois [...] nous parle comme si nous étions des idiots ou des enfants [...] Il serait peut-être préférable qu'il nous parle comme à des "fous" [...] ». Il fait ici référence à Tosquelles qui disait : « Si j'avais à prophétiser, j'envisagerais que le prolétariat puisse rester branché directement sur l'inconscient et pas sur la prise de conscience.. ».⁵⁰⁶ Si nous sommes souvent bien loin du prolétariat dans les salles de théâtre, la normativité et les problématiques psychiques sont présentes dans toutes les strates de la société. En effet, si les troubles psychiques sont en grande partie liés à des situations de précarité socio-économiques, cela n'exclut pas le fait que d'autres individus issus de classes privilégiées en soient touchés aussi. Comme c'est le cas par exemple d'un des comédiens de La Troupe dont le père

⁵⁰³ *Ibid.*, p.239 ; *APA* nous évoque par là le spectacle de Françoise Bloch *Études/The elephant in the room* présenté en 2017 au Théâtre National à Bruxelles dans lequel on y voit une sorte de « fantaisie documentaire » (*Ibid.*, p.212).

⁵⁰⁴ « La danse en Belgique », *op. cit.*

⁵⁰⁵ *Idem.*

⁵⁰⁶ François Tosquelles, in J. Oury, F. Guattari, F. Tosquelles, *Pratique de l'institutionnel et politique*, Vigneux, Matrice, 1985, p.116-117

est le PDG de l'un des plus grands parcs d'attraction et divertissement d'Europe, basé en Belgique.⁵⁰⁷ C'est en ce sens que La Troupe est un espace qui rassemble des personnes venus de différents horizons. La singularité des individus et la force de la communauté sont au centre de sa philosophie.

IV. Communauté non-normative d'individus singuliers

Les pratiques artistiques de Platel et de La TDP s'articulent autour de la singularité des individus. Si l'on reproche souvent au néolibéralisme de faire de l'individualisme son fer de lance, la subjectivité et l'individualisme doivent aussi être compris comme vecteur d'opposition à la normalisation de la société, qui s'articule autour d'une pathologisation croissante. Mais aussi comme force d'opposition aux conventions du monde du théâtre et de la danse. Comme nous l'avons vu, la psychanalyse et l'inconscient peuvent être fondamentalement politiques en tant qu'accomplissement de désirs dénués des injonctions sociales, économiques, culturelles et politiques. Le "moi profond" de l'inconscient est ce qui résiste au formatage des corps et des esprits. La TDP qui est « une sorte de psychanalyse non déclarée » apparaît comme un *espace autre*⁵⁰⁸, un lieu où les stigmates de la société volent en éclat au profit d'interactions sociales dénuées des injonctions psychiques normatives. Si les bienfaits d'un tel espace sont ressentis par les personnes porteuses de stigmates, ils sont tout autant importants, voire nécessaires pour les dits "normaux".

Bien que les pratiques de la TDP et des BCDB soient différentes, la notion de communauté est présente chez chacune d'elles. Si nous nous intéresserons davantage à La TDP dans cette dernière partie, la force de la communauté est aussi très présente chez les BCDB.

1. Les individus au cœur du travail : « pas de cv artistique, ni de cv psychiatrique »

Lors de la réunion de débriefing de l'année 2022, Farid Ousamgane disait : « il n'y a pas de cv artistique ni de cv psychiatrique dans La Troupe ». ⁵⁰⁹

a. « Pas de cv artistique »

Dans une démarche similaire à celle de Pina Bausch, La TDP et des BCDB partent des individus, des humains que sont les danseurs-comédiens, plutôt que de leur imposer des codifications, conventions et techniques des mondes du théâtre et de la danse. On peut trouver les origines d'une

⁵⁰⁷ Le membre de La Troupe préférant ne pas trop dévoiler cette information, je ne mentionnerai pas le nom du parc ici.

⁵⁰⁸ M. Foucault, « « Des espaces autres » », *Empan*, 2004/2 (n°54), p. 12-19.

⁵⁰⁹ Le 4 juin 2022 dans les locaux de la Zinneke Parade, à Schaerbeek (Région Bruxelles-Capitale).

telle démarche dans l' « idéologie de la singularité » née avec le maître de danse français Georges Noverre. Emprunt du mouvement romantique et représentant de la *danse action*, il défendait déjà au XVIIIe l' « art de faire passer l'expression vraie de nos mouvements, de nos gestes, et de la physionomie, nos sentiments et nos passions dans l'âme des spectateurs » contre l'ordre académique et institutionnel.⁵¹⁰

*Les pratiques de danse se singularisent en s'individualisant, s'appuyant sur la croyance en une « nature intérieure » de l'« être authentique », dont le corps est le mode d'expression. Pour les artistes romantiques, il s'agit de suivre des sentiments, de développer l'imagination. Pour les chorégraphes modernes des premières décennies du XXe siècle, il s'agit d'écouter « l'être intérieur », ses pulsions, ses « voix ».*⁵¹¹

L'idéologie de la singularité se reflète dans les propos de Farid dans lesquels il explique qu'il est parfois difficile de travailler avec des étudiants du conservatoire ou artistes professionnels ayant eu un parcours "classique", tant l'approche de La Troupe en diffère. « Le processus de création est mouvant, varié et adapté à la singularité de chaque comédien. Les candidats qui ne « connaissent rien » du théâtre se trouvent paradoxalement avantagés, car ils évitent de devoir éventuellement procéder à un désapprentissage des carcans académiques inhibiteurs. »⁵¹²

On retrouve ici la notion de « brut » de Jean Dubuffet dont Farid se revendique, qui fait référence à une création artistique venant de l'individu lui-même et non de codes pré-établis.⁵¹³ Pour Farid « brut » c'est ce qui est dénué d'injonction sociale, économique, culturelle. Il n'y avait qu'en psychiatrie qu'il pouvait faire de l'art brut, c'est-à-dire du théâtre libre des conventions artistiques qui y sont rattachées. Il « travaille avec la vérité des gens en souffrance, ou qui ne connaissent rien du théâtre ».⁵¹⁴

Du côté des BCDB, la danseuse Mélanie Lomoff témoigne dans *Show and Tell* :

*On a une liberté dans ces parcours personnels chacun dans la pièce de pouvoir justement, tout simplement être. Être quelque chose qui n'est pas en référence avec une image, quelque chose de visuel. Être tout simplement de ce qu'on ressent. De se mettre, se concentrer sur un certain état et à partir de là on ne maîtrise pas l'impact que ça peut avoir sur l'extérieur.*⁵¹⁵

D'autre part, le processus créatif qui émane en grande partie des danseurs-comédiens et non pas des metteurs en scène/chorégraphes, souligne aussi leurs démarches fondées sur l'individualité et la singularité. Alain Platel disait dans une interview : « Je crois que ce qui m'aide est que je ne sois ni

⁵¹⁰ Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, Paris, Ramsay, 1978 [1re éd. à Lyon en 1760], 350 pp.

⁵¹¹ Charles Taylor, *Les Sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Paris, Seuil, 1998, p.151.

⁵¹² Site web de La Troupe du Possible, *op. cit.*

⁵¹³ Jean Dubuffet décrit ainsi l'art brut : « des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique [...] de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en œuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d'écriture, etc.) de leur propre fond et non pas des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode. Nous y assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions... » (Jean Dubuffet, *L'Art brut préféré aux arts culturels*, Galerie René Drouin, Paris, 1949, 52pp.).

⁵¹⁴ Interview de Farid Ousamgane par Chloé Despax dans « "Art et Santé mentale", 2e partie », dans l'émission « Panik sur la ville », *Radiopanik*, 18 mai 2011

⁵¹⁵ *Danse et Extase*, [documentaire], *op. cit.*, 28'48min.

chorégraphe ni danseur. Ça veut dire que je dépends vraiment de ce que les artistes ont envie de donner ». ⁵¹⁶ Farid Ousamgane de son côté disait dans l'émission *Art et santé mentale* diffusée en 2011 sur *Radio Panik*, que « chacun amène ses textes, [il] laisse cette créativité. C'est une altérité de création qui [lui] est proposée ». Il parle ainsi d' « une poésie qu'[il] ne contrôle pas, mais dont [il] guide le fonctionnement ». ⁵¹⁷

b. « Ni de cv psychiatrique »

La philosophie de La Troupe consiste à accueillir parmi elle toute personne désireuse de l'intégrer, indépendamment de sa situation psychique. Si elle est née en hôpital psychiatrique et qu'elle continue d'être en lien avec certaines institutions ⁵¹⁸, il n'est jamais demandé à la personne de se présenter en fonction de sa pathologie, ou non-pathologie. Comme le souligne la scène de "L'interview de La Troupe du Possible" dans *APA*, dans laquelle le personnage de Farid affirme : « chacun amène sa couleur donc [...] il n'y a pas vraiment de diagnostic dans La Troupe ». Lorsqu'on arrive à La TDP, on ne sait pas qui vient d'où, qui a quoi, qui est quoi. Si au terme de discussions on apprend parfois que telle ou telle personne a des liens avec la psychiatrie, ou si certaines personnes portent une marque visible de leur stigmaté, notamment par des prises de médicaments qui ont de forts effets secondaires, la présence de la personne n'y est jamais réduite. À la différence d'une démarche art-thérapeutique qui s'adresse à un public spécifique, caractérisé par sa problématique, la démarche de La Troupe permet aux personnes porteuses de troubles psychiques de sortir de leur parcours médicalisé. Il s'agit d'extraire les individus « déviants » de leurs « carrières » ⁵¹⁹ de « malades ». La danse-théâtre *brut* de La Troupe permet à la fois de dénier le stigmaté psychique et en même temps de le valoriser dans l'art. Comme Farid l'expliquait au cours d'un entretien, il n'y a qu'en psychiatrie qu'il pouvait faire le théâtre qu'il voulait faire, c'est-à-dire dénué des injonctions politiques, sociales et culturelles, comme nous l'avons déjà dit. Car il existe « une marge de liberté pour le "fou" ». ⁵²⁰ En acceptant la différence sans chercher à agir sur elle, il s'agit non plus d'intervenir en milieu psychiatrique dans une optique thérapeutique, mais d'inclure des individus dans une communauté mixte et dans une pratique. L'un des membres de La Troupe disait : « j'aime pas trop le mot "soigner", je préfère dire « rouler ma bosse ». Parce que je

⁵¹⁶ Marie Anezin, « L'Interview : Alain Platel (Ballets C de la B) », Rubrique Sur les Planches, *Ventilo*, déc. 2016

⁵¹⁷ « "Art et Santé mentale", 2e partie », *op.cit.* ;

Outre La TDP et Platel, une démarche similaire s'observe chez Laurence Ricardeau. Fondatrice de la compagnie Oxala, elle travaille avec des personnes porteuses de handicaps psychiques, et se dit « au service de ce qui va émaner. [...] C'est (mes danseurs) qui m'ont fait écrire tout mon spectacle chorégraphique » (*Danse inclusive*, [documentaire] réalisé par Michel Meyer, mis en ligne sur *Youtube* le 9 oct. 2019 : <https://www.youtube.com/watch?v=CfPdF8NFUdg>)

⁵¹⁸ Elle mentionne dans la liste de ses partenaires : « L'ensemble des Institutions psychiatriques belges » (site web de La TDP, *op.cit.*)

⁵¹⁹ La notion de « carrière » a été investie par S.Hall, H.Becker, E.Goffman entre autres, en lien avec la notion de « déviance ». « La personne se retrouve prisonnière de circuits médicaux, scolaires, administratifs... et petit à petit, « elle ne peut plus faire demi-tour » ». (Cefaï, *op. cit.*, p.123).

⁵²⁰ « "Art et Santé mentale", 2e partie », *op. cit.*

ne me suis jamais considéré comme malade avec un problème psychologique en dépression. Tout le monde est malade. »⁵²¹

Pour Muriel Guigou, auteure de *La danse adaptée* : « La création artistique serait plus une finalité pour l'artiste et davantage un moyen pour l'art-thérapeute ». ⁵²² De ce fait dans La TDP, il existe des effets thérapeutiques de surcroît, mais qui ne constituent en aucun cas l'objectif premier du projet. Il s'agit d'une démarche qui désétiquette et dépathologise les individus, qui sort de « la dominance d'un monde psychique sur un autre avec un côté paternaliste qui veut inclure l'autre dans la société » comme l'explique Farid. ⁵²³

c. L'individu et la subjectivité comme « force antagoniste dans la société capitaliste »

L'intériorité, la dissection de l'âme, a souvent été méprisée par la critique littéraire marxiste qui y voyait un signe de la bourgeoisie. Mais Marcuse, disait dans les années 1970 qu'un tel mépris à l'égard de l'intériorité s'apparentait au « mépris des capitalistes pour les dimensions de la vie qui ne rapportent pas de profit ». Bien que pouvant être un « produit » de l'ère bourgeoise, la subjectivité est une réelle « force antagoniste dans la société capitaliste ». ⁵²⁴ En affirmant son intériorité et sa subjectivité, l'individu, dans une sorte de fuite de la réalité sociale bourgeoise, s'extirpe des rapports et valeurs d'échange. ⁵²⁵ On ajoutera à cela que la subjectivité permet aussi d'échapper au conformisme émotionnel et comportemental, à la « tentative faite par l'homme pour se transformer lui-même en appareil conforme jusque dans ses émotions profondes au modèle présenté par l'industrie culturelle ». ⁵²⁶ En ce sens, comme nous l'avons vu, la psychanalyse revêt un caractère antagoniste dans la société uniformisante. En cherchant à épanouir nos désirs profonds et inconscients, qui sont dénués des injonctions de la société, nous pouvons aller à l'encontre de ce qui est attendu de nous. Défier les normes sociales, psychiques, économiques, pour chercher notre propre « voie », les modes de vie, les aspirations professionnelles qui nous habitent, indépendamment de leur valeur utilitariste ou conforme à un système socio-économique basé sur la rentabilité et l'efficacité.

⁵²¹ Entretien avec Hamid, membre de La TDP, devant le Théâtre Le 140, Schaerbeek, Bruxelles, mai 2022.

⁵²² Muriel Guigou, *La danse intégrée : Danser avec un handicap*, L'Harmattan, 2010, p.84.

⁵²³ « "Art et Santé mentale", 2e partie », *op. cit.*

⁵²⁴ H. Marcuse, *La Dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*, traduit de l'anglais par D. Coste, Paris, Seuil, 1979, p.49-50.

⁵²⁵ *Ibid.*, p.19.

⁵²⁶ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *La Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, (« Tel »), 1974, p.176.

2. Les bienfaits de La Troupe sur les gens : un microcosme, un « espace autre »

a. La présence accrue du concept de "santé mentale" : reflet d'une société pathologisée

On observe une croissante pathologisation de la société en Occident avec notamment l'avènement du terme de "santé mentale" qui vient progressivement remplacer celui de "maladie mentale".⁵²⁷ Selon Mathieu Bellahsen, psychiatre et auteur du livre *La Santé mentale – Vers un bonheur sous contrôle* (2014), ce concept permet de faire intérioriser aux individus la norme de la concurrence et instaure un rapport de capitalisation de la santé mentale. Dès lors, les individus cherchent à la capitaliser, la faire fructifier, à devenir « auto-entrepreneurs de leur santé mentale ». Le vocabulaire lié au concept est positif : "bonheur", "bien-être", "qualité de vie", etc. Mais ces mots sont au service d'un cadre néolibéral.⁵²⁸ Dans un rapport de 2009 remis à la secrétaire d'État français du service numérique, donc bien loin du ministère de la santé, il était dit « la santé mentale, l'affaire de tous ». ⁵²⁹ Car, il ne s'agit alors plus seulement de séparer le "fou" du non-fou, le malade du non-malade, mais plutôt d'établir un *continuum* allant du plus normal au moins normal, et du plus heureux au moins heureux, la norme étant bien sûr d'être dans le plus grand bonheur. Dès lors, tous les individus peuvent être classés dans cette échelle, et tout le monde est susceptible d'être pathologisé.⁵³⁰

La nouvelle définition de santé mentale est désormais : « s'adapter à une situation à laquelle on ne peut rien changer ». ⁵³¹ La résilience et la responsabilisation individuelle en sont les deux principes centraux. En effet, si l'individu ne parvient pas à s'adapter et à être heureux, faute à lui. C'est d'ailleurs ce que le développement personnel très en vogue nous apprend : savoir prendre en main et cultiver son bien-être et son bonheur.⁵³² Omettant par là tous les facteurs sociaux, économiques, culturels et politiques qui sont les principaux responsables de l'explosion du nombre de personnes porteuses de troubles psychiques, comme le montre l'augmentation croissante d'hospitalisation sous

⁵²⁷ Le concept de "santé mentale" naît dans le contexte progressiste des années 1950 en rapport avec le mouvement désaliéniste, et est ensuite récupéré par le néolibéralisme. En 1961 est créée la Fédération de la santé mentale à l'échelle internationale pour lutter contre l'exclusion, la ségrégation des personnes malades mentales au niveau des cliniciens et praticiens. Dans les mouvements plus contestataires des années 1970 autour de l'antipsychiatrie, de la psychothérapie institutionnelle, etc., le terme continue à avoir sa place. Mais à partir des années 1980 les politiques d'austérité, en France comme en Belgique vont progressivement transformer la psychiatrie. Un ensemble de problématiques qui étaient jusque là sociales se psychiatisent. Toxicomanie et grande précarité socio-économique rejoignent les rangs de la psychiatrie.

La santé mentale qui est alors un concept un peu flou, arrive au cœur de la politique de soin de l'OMS à partir des années 2000, qui en fait désormais « une priorité mondiale de santé publique » à appliquer dans tous les pays. Si elle peut sembler être une politique de santé comme une autre, elle devient très vite un « outil du néolibéralisme » qui va s'en servir pour « gouverner les peuples ». (Mathieu Bellahsen, « La santé mentale est devenue un outil du néolibéralisme », [entretien vidéo], *Mediapart*, juin 2014 (14'05min) :

<https://www.mediapart.fr/journal/france/210614/mathieu-bellahsen-la-sante-mentale-est-devenue-un-outil-du-neoliberalisme>)

⁵²⁸ Bellahsen, *op. cit.*

⁵²⁹ *Idem.*

⁵³⁰ Selon Bellahsen, il existe trois catégories au sein de la santé mentale : « les "fous" » c'est-à-dire les porteurs de graves pathologies ; les "borderlines" en détresse psychique faisant référence à des suicides dans certaines entreprises tel que chez Orange où l'objectif devient de créer un cadre permettant aux individus de s'adapter au système ; et la santé mentale positive, c'est-à-dire celle qui permet aux individus de maximiser leur bonheur. (*Idem.*)

⁵³¹ *Idem.*

⁵³² Thierry Jobard, *Contre le développement personnel. Authentique et toc*, Rue de l'Échiquier, Paris, 2021, 96pp.

contrainte comme nous l'avons vu.⁵³³ Personnes isolées et chômage en hausse, le rapport bruxellois sur l'état de la pauvreté 2011 montrait une augmentation de la pauvreté, dont l'augmentation du nombre de personnes en situation de souffrance psychique est la corollaire. En effet, « l'augmentation du nombre [d'hospitalisations sous contrainte] résulte du débordement de la souffrance sociale vers le réceptacle psychiatrique. »⁵³⁴ Conflits sociaux et comportements considérés dangereux sont réduits à une problématique psychiatrique. En France comme en Belgique, les hôpitaux psychiatriques sont surchargés du fait de l'accueil de problèmes médicosociaux. À Bruxelles, les femmes et les chômeurs sont les plus touchés par des troubles dépressifs, et les troubles psychotiques sont plus présents en zone urbaine là où la précarité socio-économique est la plus importante. Ainsi, la psychiatrisation et la médicalisation servent à compenser les manques de dispositifs socio-économiques visant à réduire la précarité, mais aussi à camoufler la dimension socio-économique de la maladie mentale.⁵³⁵ Cela rejoint la demande de politisation de la psychiatrie par Deleuze. Selon lui, si les névroses comme les psychoses trouvent leurs sources dans des événements personnels, elles trouvent aussi leurs causes dans des facteurs socio-économiques.⁵³⁶ Course au bonheur dans une société déshumanisée régie par l'exploitation d'un grand nombre pour l'enrichissement d'une poignée d'individus ; nécessité de travailler toujours plus vieux pour être payé moins quand nous ne sommes plus "utiles" à la société ; « voilà en effet longtemps qu'un grand crime a commencé de se commettre contre la vie sensible »⁵³⁷ avec « l'assaut lancé contre la vie quotidienne ». ⁵³⁸ Misère, injustice sociale, exclusion et mépris des non-utiles à la société (personnes âgées, handicapées, malades etc.) La liste des conséquences du capitalisme et du néolibéralisme qui affectent les individus, les fragilisent, les démoralisent, est longue. Mais selon la philosophie néolibérale, à travers son concept de « santé mentale », nous devrions nous adapter et prendre en charge notre bonheur, dans ce soi-disant "merveilleux monde".

⁵³³ Dans la Région bruxelloise, la situation était ainsi décrite en 2012 : « Une précarité plus importante qu'ailleurs, une cohésion sociale moindre, un statut cosmopolite de grande ville, un mal-être psychologique important, un nombre d'hospitalisations en psychiatrie plus élevé que dans les autres Régions avec une offre hospitalière moindre, mais un réseau ambulatoire important et un recours aux urgences en constante croissance [...] ». (Deschietere et Verhaegen, *op cit.*)

⁵³⁴ *Idem.*

⁵³⁵ *Idem.*

⁵³⁶ Deleuze et Guattari, *L'Anti-Œdipe : capitalisme et schizophrénie*, *op.cit.*

⁵³⁷ A. Le Brun, *op. cit.*, p.17.

⁵³⁸ J. Crary, 24/7. *Le Capitalisme à l'assaut du sommeil*, Paris, La Découverte (« Zones »), 2014, p.82

b. Un « microcosme » : un espace autre sans normativité psychique

La Troupe du Possible apparaît dans cette société normative porteuse d'une forte injonction psychique, mentale et comportementale, comme un « microcosme »⁵³⁹ où la norme psychique disparaît, ou tout du moins est déplacée. En mélangeant des personnes venues d'horizons psychiques et sociaux divers, des gens venus ou ayant été dans des institutions psychiatriques « enfermantes » qui ne sont « pas la vie réelle »⁵⁴⁰, des personnes ayant fait du théâtre, d'autre pas, porteurs de capitaux socio-économiques divers, La TDP apparaît comme un « espace autre », comme une hétérotopie selon les termes foucaaldiens. C'est-à-dire « des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées ». ⁵⁴¹

*[...] L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres.*⁵⁴²

Il est considéré à La Troupe que tout le monde a des problèmes. Avec les témoignages récoltés au sein de celle-ci et avec la propre expérience que j'y ai vécu, j'ai constaté qu'elle était un lieu où on pouvait se sentir soi, en tout cas plus « soi » que dans le reste de la société. Farid explique lui-même :

J'ai fondé La Troupe avec Thierry Snoy dans une société où personnellement je ne me sens pas bien. Parce que moi je me sens comme une espèce de petit animal surréaliste. À chaque fois que je vais quelque part je m'installe quelque temps avec quelques gens, je me sens vraiment bizarre c'est pour ça que je suis de plus en plus ermite. [...] [Les gens] ont un besoin viscéral de savoir : "mais à quoi il carbure au niveau du fonctionnement ?". Et parfois moi ça m'est envahissant, et parfois des gens qui ne comprennent pas deviennent agressifs et méchants.

L'une des personnes interrogées disait se sentir trop "normale" au début et avoir eu du mal à s'intégrer. « J'en ai parlé à Farid et il m'a dit : t'inquiète, on va trouver quel est ton problème. J'ai lâché prise, et c'est devenu un espace où j'ai pu me sentir comme nulle part ailleurs. »⁵⁴³ Une autre personne, danseuse professionnelle, voit dans La TDP un « point de sécurité dans [s]a vie ». Un espace où elle a réussi à lâcher prise, notamment du fait que tout le monde soit différent.⁵⁴⁴ Dans un autre témoignage, une des membres, sans parcours psychiatrique, affirme :

⁵³⁹ Farid Ousamgane dans « "Art et santé mentale", 2e partie », *op. cit.*

⁵⁴⁰ Entretien avec Léo, membre de La TDP, devant le Théâtre Le 140, Schaerbeek, Bruxelles, mai 2022.

⁵⁴¹ Michel Foucault, « « Des espaces autres » », *op. cit.*, p.15.

⁵⁴² *Ibid.*, p.17.

⁵⁴³ Entretien informel avec Noémie, membre de La TDP, devant le Théâtre Le 140, Schaerbeek, Bruxelles, mai 2022.

⁵⁴⁴ « Il n'y a pas de jugement [...] Je ne me sens pas bizarre par rapport à d'autres moments, d'autres endroits ou petits groupes. Ici je me sens vraiment pas jugée. [...] Pour moi c'est comme un pied-à-terre à Bruxelles un espace où je suis toujours la bienvenue. [...] Je viens deux ou trois fois par semaine, et c'est toujours là. [...] C'était plutôt rassurant [le côté psychiatrique] parce que tout le monde fait ce qu'il veut. Dans les improvisations il n'y avait pas de filtre, pas d'envie de se montrer. C'est ce qu'on trouve beaucoup dans les milieux artistiques : cette envie d'être le meilleur. Et petit à petit j'ai lâché prise, on est ici pour s'améliorer soi-même. On s'en fout de savoir si c'est bien [...]. Je me suis rendu compte qu'il n'y avait pas un bien et un mal, c'était très libérateur pour moi. C'est peut-être plutôt le fait qu'il y ait des gens du milieu psychiatrique qui m'a fait lâcher prise parce que je me sentais mieux entourée, avec moins de jugement. » (Entretien avec Carla, membre de La TDP, devant Le Zinneke, Schaerbeek, Bruxelles, mai 2022)

*Je pense que la Troupe m'a aidé à me détacher de la peur de la folie ou de "l'étrangeté" qui m'envahissait par moment. Au début c'est comme s'il fallait que je prouve que j'étais "normale". Les réactions et regards de certains pouvaient m'effrayer, me renvoyer à ma propre profondeur psychique. Mais avec le temps, c'est parti. Je crois que c'est parce que j'ai accepté cette part de "folie" que j'avais en moi. J'ai accepté que je n'avais pas besoin de me conformer à une image de personne "normale". [...] Parfois je ne me sentais pas bien ou bizarre, je n'avais pas envie de venir, mais Farid insiste pour qu'on vienne dans l'état dans lequel on est. Que c'est ça La Troupe. Et en effet, c'est devenu un espace où je pouvais venir même si je ne me sentais pas bien. Je n'avais pas besoin de tenir la façade du bien-être souriant et sociable que je tiens le reste du temps.*⁵⁴⁵

Farid lors des répétitions dit souvent avec humour que nous avons dans La Troupe des névrosés et des psychotiques, soulignant le fait que nous avons tous des "problèmes". C'est d'ailleurs ce que dit l'un des comédiens interrogés : « 100% des gens ont des problèmes, mais en psychiatrie ça se voit plus que sur d'autres personnes [...] En ce moment je suis dans un centre qui s'appelle "Les Trois Arbres". Et les gens sont comme ceux que tu croises dans la rue, des gens de tous les jours. »⁵⁴⁶ La Troupe aide à accepter la part de nous qui est jugée en société, à la déstigmatiser. Si la société établit une séparation entre psychotiques et névrosés, la démarche de La TDP s'y oppose.⁵⁴⁷



Moment de répétition à La TDP, hiver 2021, Espace 51, à Schaerbeek, Bruxelles.

En demandant à Farid s'il observait des changements chez les personnes dites "normales" au sein de La Troupe, il m'a répondu que La Troupe était comme « une sorte de psychanalyse non déclarée comme telle ».⁵⁴⁸ Il a observé des changements d'orientation professionnelle, de couple, des « changements de cap de vie ».⁵⁴⁹ De plus, La Troupe est un lieu où l'on rit. « Je me suis marrée, mais tellement marrée » raconte l'une des comédienne-danseuses.⁵⁵⁰ Beaucoup de choses se disent avec humour et légèreté. Une personne disait à propos d'une autre dont le stigmate était plus visible,

⁵⁴⁵ Entretien avec Annabelle, membre de La TDP, devant Le Zinneke, Schaerbeek, mai 2022.

⁵⁴⁶ Entretien avec Léo, *op. cit.*

⁵⁴⁷ Farid affirme ainsi : « Il y a des médicaments qui s'appellent des antipsychotiques, il y a des gens qu'on dit qu'ils sont psychotiques. Mais par contre je ne vois pas pourquoi on n'a pas encore inventé les anti-névrotiques. C'est un peu comme les films catastrophes où tu mets une puce à tout le monde et tout le monde est répertorié. On a fait ça il y a bien longtemps sans avoir accès au nanotechnologie. » Entretien avec Farid, en visioconférence, *op. cit.* ; Il rejoint ici les propos de Deleuze et Guattari qui disaient : « Entre névrose et psychose, il n'y a pas de différence de nature, d'espèce, ni de groupe [...] ». Selon eux nous sommes tous engagés dans un processus schizophrénique. (*L'Anti-Oedipe, op. cit.*)

⁵⁴⁸ Entretien avec Farid, 27 juin 2022, *op. cit.*

⁵⁴⁹ *Idem.*

⁵⁵⁰ Entretien informel avec Noémie, *op. cit.*

en s'esclaffant avec bienveillance : « Elle est tarée ! ».⁵⁵¹ En ce sens c'est la "fausse ignorance" dont parle Goffman que le "normal" peut porter à l'égard du stigmatisé qui est ici bafouée.

On retrouve ici la même observation que celle relatée dans les propos de la danseuse-comédienne des BCDB, Mélanie Lomoff citée précédemment, qui parle d'une « liberté d'être », indépendamment d'attentes conformes.

c. Un lieu de rencontre par delà les stigmates

Par ailleurs, La TDP apparaît comme un lieu où les interactions sociales dépassent le cadre normatif qui régit les relations en société. La sociologie interactionniste analyse les rapports entre les individus porteurs de stigmates et les dits "normaux". Erving Goffman, dans son ouvrage *Stigmate. Les usages sociaux du handicap* (Paris, Les Éditions de Minuit, 1963), a fait du stigmate un concept sociologique. Le terme qui faisait initialement référence à une marque durable sur la peau, est étendu à tout attribut social dévalorisant, corporel ou non. Être noir de peau, homosexuel, juif, handicapé, défiguré etc., peut faire l'objet d'un stigmate. Il renvoie à l'écart à la norme. Tout individu anormal au regard des attentes d'une société ou d'un groupe, est susceptible d'être stigmatisé. Mais il n'existe pas en soi, il naît dans la relation à l'autre. « C'est en termes de relations et non d'attributs qu'il convient de parler »⁵⁵² et de l'analyser. Goffman énumère une série de dispositions interactionnelles entre le normal et le stigmatisé, qu'il appelle « contacts mixtes », c'est-à-dire « ces instants où normaux et stigmatisés partagent une même "situation sociale ", autrement dit, se trouvent physiquement en présence les uns des autres ».⁵⁵³ Bien souvent la personne stigmatisée est réduite à son stigmate et se voit ôter le droit à ses autres attributs.⁵⁵⁴ Les diverses attitudes que peut adopter le "normal" vont d'un malaise et d'un rejet du stigmatisé, à une omission de sa pleine présence en le considérant comme une « "non-personne" »⁵⁵⁵, ou à l'inverse avec une « espèce d'air protecteur »⁵⁵⁶, voire de *stigmaphilie* qui consiste en une valorisation du stigmate⁵⁵⁷ et donc de discrimination positive. Selon Goffman, le moment où la personne stigmatisée peut se sentir "normale" s'instaure dans des rapports avec d'autres personnes porteuses du même stigmate, ou alors avec des « *initiés* » qui correspondent à des personnes "normales". « L'initié est un marginal devant qui l'individu diminué n'a ni à rougir ni à se contrôler, car il sait qu'en dépit de sa déficience il est perçu comme quelqu'un d'ordinaire. »⁵⁵⁸ Au sein d'un groupe, lorsque les personnes

⁵⁵¹ Lors d'une répétition au printemps 2021, à l'Espace 51, Schaerbeek, Bruxelles.

⁵⁵² Erving Goffman, *Stigmate. Les usages sociaux du handicap*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1963, p.13.

⁵⁵³ *Ibid.*, p.23.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p.15.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p.31.

⁵⁵⁶ T.Parker et R. Allerton, *The Courage of His Convictions*, Londres, Hutchinson & Co, 1962, p.111.

⁵⁵⁷ Goffman, *op. cit.*, pp.44-45.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p.41.

"normales" parviennent à considérer les stigmatisés comme des personnes humaines et ordinaires, on atteint alors ce que Goffman nomme la « *normalisation* », qu'il distingue de la « *normification* » dans laquelle c'est le stigmatisé qui se présente comme quelqu'un de "normal".⁵⁵⁹

La TDP en rassemblant à la fois des personnes issues de milieu psychiatrique et d'autres dits "normaux", met en œuvre ce type d'interactions "mixtes". Mes expériences et entretiens au sein de La TDP m'ont permis d'y analyser les interactions sociales "mixtes" et d'y observer une situation de *normalisation*. Si l'un des membres, porteur du stigmate de « malade mentale », déplore de l'empathie de la part de certains autres membres⁵⁶⁰, il termine son propos en relevant malgré tout l'enrichissement mutuel des interactions entre des « gens qui ont des problèmes psy et ceux qui ont une vie bien réglée ». ⁵⁶¹ Une autre membre de La TDP, sans passé ou présent psychiatrique, affirme que « c'est toujours cette interrogation, comment on tisse des liens avec les gens. Et je me rends compte que finalement ça ne fait pas autant de différence. Je ne crois pas. De comment se créent des relations avec quelqu'un de diagnostiqué ou pas. »⁵⁶² De son côté, un autre membre de La TDP qui vit en Centre de jour psychiatrique, affirme ne pas sentir de différence interactionnelle entre les gens en lien avec la psychiatrie et les autres. À l'inverse des interactions qu'il décrit en dehors de La TDP⁵⁶³, il affirme de pas se sentir jugé, ou presque, mais ramène le jugement à tous les individus, indépendamment d'une quelconque étiquette psychiatrique :

*Les relations à La Troupe, c'est hyper positif. C'est vraiment des gens bienveillants, je ne dis pas ça pour flatter La Troupe. Vraiment je ne me sens pas jugé. Parfois un peu. J'fais assez attention à mon image. Il y en a qui disent : « moi je m'en fous de ce que les gens disent sur moi », mais je pense que c'est faux, parce que le jugement des gens ça nous touche.*⁵⁶⁴

Si l'un des membre relève une attitude compassionnelle comme nous l'avons vu, les autres propos recueillis attestent d'un déplacement de la norme, d'une situation de *normalisation* telle que conçue par Goffman. Il ne s'agit plus de chercher à savoir qui est normal et qui ne l'est pas, mais plutôt de se sentir soi dans un environnement où tout le monde est différent. Les propos recueillis par des "normaux" attestent même d'une situation qui correspond à la dernière étape du modèle séquentiel

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p.44.

⁵⁶⁰ « J'ai l'impression qu'il y a de l'empathie et des questionnements. Ce n'est pas cool, c'est rabaisant, mais il faut faire avec. Ça n'existe que de la part des gens qui sont extérieurs à la psychiatrie, c'est ce que je ressens subtilement. » (entretien avec Hamid, *op. cit.*)

⁵⁶¹ Entretien avec Hamid, *op. cit.*

⁵⁶² Entretien avec Carla, *op. cit.*

⁵⁶³ « Par exemple si tu vas en soirée avec des amis, si tu dis à la personne que t'es en psychiatrie, c'est possible que la personne se dise : "tiens il est psy, il doit être un peu *spé*, le gars il a des problèmes". Je ne dis pas que c'est le cas pour tout le monde. Mais je pense qu'on vit dans une société où il y a beaucoup de préjugés. Celui en psychiatrie ne sait pas travailler, il ne sait pas faire ci, il ne sait pas faire ça. Directement on te met dans une case, donc oui ça peut être un peu handicapant je pense. » (Entretien avec Raphael, *op. cit.*) ; « J'ai intégré la MSP (Maison de Soins Psychiatriques) en 2020. Et là je cherche une colocation. On est un peu cocoonés, on est trop renfermés et infantilisés par les infirmiers et infirmières. C'est un peu infantilisant. Je pense être prêt à trouver une colocation et à m'échapper de la psychiatrie. Parce que ce n'est pas la vie réelle. J'ai envie de voir d'autres horizons, comme tout le monde. » (*Idem.*)

⁵⁶⁴ Entretien avec Léo, *op. cit.*

de Davis : qui considère que la normalisation peut mener à une sensation de plus grand confort pour les personnes "normales", parmi les stigmatisés qu'avec les gens « normaux ». ⁵⁶⁵

Toutefois, il ne s'agit pas pour autant d'idéaliser les interactions au sein de La Troupe, qui comme dans de nombreux groupes sont complexes et parfois conflictuelles. L'un des membres d'origine sénégalaise relève à plusieurs reprises durant l'entretien le côté « bobo » et « raciste » de certains membres de La Troupe. Il fait d'ailleurs davantage valoir son *stigmat tribal* en terme goffmanien, que celui de « malade mental » : « Un délit de faciès sans aucun doute, je le sais. C'est d'avoir des origines africaines. J'ai 54 ans, mais on me considère comme un ado. On me parle comme à un ado dans La Troupe, pas tout le monde, mais il y a ça, c'est dommage. » ⁵⁶⁶ De plus, certains des membres interrogés reprochent à Farid son manque de présence pour gérer les conflits relationnels. L'un des membres par exemple dit ne pas supporter un des autres membres, qui depuis sa réintégration dans La Troupe l'a obligé à retourner voir son psychothérapeute. « Je sais que c'est à cause de sa maladie, mais je ne le supporte pas » dit-il. ⁵⁶⁷ Farid qui se rend malgré tout disponible par téléphone pour gérer des problématiques psychiques, émotionnelles et relationnelles qui ont lieu au sein de La Troupe, au même titre que son assistant à la mise en scène Thibault Géhin ⁵⁶⁸, insiste sur sa posture de metteur en scène et non pas de psychothérapeute au sein de La Troupe.

Enfin, quant à la posture de méfiance ou de malaise que peut adopter le stigmatisé dans le contact mixte, qui donne lieu à des « interactions flottantes et angoissées » ⁵⁶⁹, on notera que j'ai pu ressentir une telle attitude dans les premières interactions avec l'un des membres en particulier. Jean, que j'ai interviewé évoque d'ailleurs le vide cognitif que l'angoisse d'une interaction peut lui créer. ⁵⁷⁰ Mais ce caractère flottant et angoissé dans nos interactions a disparu avec le temps.

⁵⁶⁵ Dans son article « Deviance Disawoval », Davis développe sa théorie de modèle séquentiel qui formalise trois étapes constituant l'ordre de l'interaction entre deux personnes "normale" et stigmatisée. D'abord la phase de fiction d'acceptation (*fictional acceptance*), puis la phase de rupture de la défense (*breaking through*) et enfin la normalisation (*institutionalization of the normalized relationship*) (Davis, *op. cit.*).

⁵⁶⁶ Entretien avec Hamid, *op. cit.*

⁵⁶⁷ Entretien avec Fred, dans un café à Uccle, mai 2022.

⁵⁶⁸ Thibault m'a rapporté notamment dans diverses discussions informelles, les plaintes et confidences de l'une des membres dite "psychotique" qui tombait amoureuse d'un autre membre, des messages de "séduction" qu'elle recevait d'un autre, de ses questionnements quant à son envie de rester à La Troupe suite à un exercice théâtral dans lequel il fallait s'amuser à insulter une personne imaginaire et qui l'avait mise en difficulté etc. Mais les problématiques relationnelles ne concernent pas uniquement les personnes liées à la psychiatrie. Des liaisons amoureuses et charnelles ont parfois lieu entre les membres "normaux" et entraînent des situations complexes que Farid et Laura tentent de gérer. Les problèmes émotionnels et relationnels sont communs aux psychotiques et névrotiques.

⁵⁶⁹ Goffman, *op. cit.*, p.30.

⁵⁷⁰ Entretien avec Jean, membre de La TDP, à son domicile à Uccle, Bruxelles-Capitale, mai 2022.

3. La TDP : lieu de transformation d'étiquettes stigmatisantes et sortie de l'isolement

Si le malaise et l'angoisse de l'interaction peuvent être présents au-delà des rencontres avec des personnes porteuses de stigmates, tel qu'avec des personnes timides par exemple, il ne faut pas sous-évaluer l'ampleur des difficultés que vivent au quotidien les personnes atteintes de troubles psychiques. La souffrance entraînée par la stigmatisation en société est une chose, mais les souffrances psychiques et physiques liées aux symptômes et médications en sont une autre.

a. La danse-théâtre pour se transformer

D'abord concernant la souffrance liée au stigmaté en société, comme le dit Erving Goffman, il est possible pour les personnes stigmatisées de s'investir dans une pratique qui ne leur est normalement pas accessible, et de faire valoir une seconde identité sur leur stigmaté.⁵⁷¹ C'est ce qu'il se passe à La TDP, où les personnes sortent de leur identité de « malade mental » pour devenir artistes, et seulement artistes. Le passage de la scène publique du monde social, dans lequel la personne malade mentale est en « situation d'aliénation à l'interaction, et plus encore, à elle-même »⁵⁷² à la scène artistique, permet un retournement du stigmaté. Le concept de « déviation tertiaire » du sociologue des problèmes sociaux et de la déviance étasunien, John Itsuro Kitsuse (1923-2003), illustre cette transformation « de l'identité négative [...] en une conception de soi viable et positive ».⁵⁷³ Le théâtre, étant une pratique qui consiste à jouer un rôle et à se mettre en scène, permet une prise de distance avec l'attitude, l'identité et le comportement parfois enfermante que l'on adopte sur la scène sociale. Comme le montre le témoignage de Léo, la scène permet de se rendre visible sous un autre jour que celui qui nous est parfois assigné en société :

*Un jour j'avais fait un rap devant des gens, et ça m'a montré que j'adorais la scène. De montrer ce que je sais faire, de quoi je suis capable. Sans prendre la grosse tête, mais prouver que je suis capable de jouer sur scène, de m'emporter comme ça. [...] Je pense que le théâtre c'est fait pour se lâcher sur scène et se mettre dans la peau d'un autre personnage, donc l'idée m'a plu donc j'ai sauté sur l'occasion.*⁵⁷⁴

Ces propos rejoignent les objectifs et bénéfiques des mobilisations d'individus porteurs de stigmates évoqués par J. Kitsuse :

Ils sont sortis et se sont exposés pour défier les conceptions et les jugements sur leur conduite, pour remettre en question les évaluations expertes qui portaient sur leurs handicaps et qui dévaluaient leurs capacités, pour rejeter les diagnostics sur leurs différentes situations et les prescriptions de traitement correctif [...] »⁵⁷⁵

⁵⁷¹ Goffman, *op. cit.*

⁵⁷² E. Goffman, *Alienation from interaction. Human Relations*, 10, 1957, p.47-60. (cité ds Cefaï, *op. cit.*, p.127)

⁵⁷³ John I. Kitsuse, « Coming out all over: Deviants and the politics of social problems. » *Social Problems*, 28(1), 1980, p.9 (cité par Cefaï, *op. cit.*, p.129).

⁵⁷⁴ Entretien avec Léo, *op. cit.*

⁵⁷⁵ Kitsuse, *op. cit.*, p.3 (cité ds Cefaï, *op. cit.*, p.129).

D'autre part, le corps, cet « acteur principal de toutes les utopies [...] ce petit noyau utopique à partir duquel je rêve, parle, j'avance, j'imagine [...] [depuis lequel] rayonnent tous les lieux possibles, réels ou utopiques »⁵⁷⁶, est au cœur de la pratique de la danse-théâtre. La danse-théâtre fait du corps, plus que le théâtre ou la danse ne le font seuls, un lieu hétérotopique. Le corps se meut avec la danse et se projette dans un ailleurs grâce à l'imaginaire, à la création d'un autre lieu, d'un autre corps, d'un autre moi, grâce au théâtre. La danse-théâtre permet de faire vivre effectivement l'ailleurs, l'autre espace, l'autre moi, de la même manière que le font les rites de possession.⁵⁷⁷ S'il peut s'agir de s'évader, il s'agit aussi de se créer et de faire vivre un autre monde, un autre soi qui existent "réellement". C'est la puissance du double, que le corps incarne et fait vivre dans la danse-théâtre.

b. La communauté sur scène

D'autre part, La TDP apparaît comme une forme de démarche sous-culturelle, dans la mesure où elle représente un groupe porteur d'une réponse culturelle face à une situation d'oppression.⁵⁷⁸ Comme nous l'avons vu, celle-ci est née en hôpital psychiatrique, « machine totalitaire [...] [qui] fait partie d'un dispositif largement inscrit au cœur de la société capitaliste »⁵⁷⁹, et a décidé de s'en extirper pour donner une place aux stigmatisés et exclus que sont les malades mentaux dans nos sociétés occidentales contemporaines. Mais au-delà des personnes stigmatisées de par leur parcours psychiatrique, la situation d'oppression est généralisée dans nos sociétés pathologisées où règne la tyrannie du triptyque "utilité, rentabilité et efficacité", tel que nous l'avons vu. La force du groupe et de la communauté, est un élément primordial dans la capacité à créer un "autre" "monde commun", pour reprendre les termes de Foucault et d'Arendt, et par là, à résister. Car la politique naît là où des voix et des corps agissent ensemble. En créant un "monde commun" de manière "autre", on crée un cadre dans lequel peut se développer une force collective contre-culturelle. La Troupe du Possible, en créant un espace où la norme psychique est déplacée, donne à ses membres la force d'autres possibles. Daniel Cefaï, évoque, vis-à-vis des personnes en situation de handicap, la force du rassemblement autour « de difficultés communes, d'intérêts communs, de désirs communs ou d'indignations communes » permettant de faire naître des « répertoires discursifs et esthétiques qui ont donné à voir autrement, de l'intérieur, la vie des personnes (handicapées) et qui leur a permis de

⁵⁷⁶ Michel Foucault, « Le Corps utopique », Conférence radiophonique sur France-Culture, 1966.

⁵⁷⁷ Foucault fait un parallèle entre le corps du danseur, celui du drogué et celui du possédé dans leur capacité à être ailleurs (*idem.*) : « Est-ce que le corps du danseur n'est pas justement un corps dilaté selon tout un espace qui lui est intérieur et extérieur à la fois. Et le drogués aussi. Et les possédés dont le corps [...] devient semblant paradis. [...] Mon corps il est toujours ailleurs, il est lié à tous les ailleurs du monde, et à vrai dire il est ailleurs que dans le monde. [...] Le corps est le point zéro du monde, là où les espaces et les chemins viennent se croiser. [...] » (*idem.*).

⁵⁷⁸ Hebdige, *op. cit.*

⁵⁷⁹ De La Haye, *op. cit.*, p.55

s'inventer de nouvelles formes d'expérience et de se forger des identités nouvelles ». ⁵⁸⁰ Comme le dit Laurence Ricardeau, directrice et fondatrice de la compagnie Oxala, il s'agit de « résister par les liens ». ⁵⁸¹

La force du collectif au sein de La Troupe est largement perceptible au moment des représentations publiques. La confrontation à la scène entraîne un sentiment de vulnérabilité qui crée de la solidarité entre les membres. Tous les témoignages récoltés acquiescent de cette situation d'entre-aide, de soutien et d'unité au moment des représentations. Les liens se resserrent, des contacts physiques plus rapprochés, des enlacements, des rires, des sourires sont davantage là. Des encouragements avant et des félicitations après être passé sur scène se font entendre dans les coulisses. L'existence du groupe est à son comble les soirs de représentations et les relations en ressortent plus soudées. Un sentiment de fierté et de contentement de soi est partagé. L'un des membres, très anxieux avant de monter sur scène sortit des deux soirs au 140 en répétant à maintes reprises à quel point il était heureux et fier, de lui, et « fier de nous ». ⁵⁸²

Si l'art à vocation sociale est promu institutionnellement pour venir palier les inégalités et souffrances sociales conséquentes au capitalisme et au néolibéralisme, il convient toutefois de souligner la valeur propre de la danse-théâtre et de la scène pour générer de tels bénéfices sur les individus. Le travail social "pur" certes doit être soutenu et investi par les pouvoirs publics, tout comme doit l'être le domaine de la création artistique, mais le domaine socio-culturel et socio-artistique ne doit, loin s'en faut, être négligé. Le potentiel thérapeutique de l'art, ici de la danse et du théâtre, est bien réel. Les liens entre art et soins thérapeutiques sont d'ailleurs loin d'être nouveaux. ⁵⁸³ Ainsi si Léo montra tant d'enthousiasme et de joie suite au spectacle, c'est bien parce que son expérience vécue au sein de La Troupe lui a apporté beaucoup. Mais c'est aussi de la tristesse qu'il a exprimé après le dernier soir, quand vint le moment où chacun rentra chez soi, et lui fut contraint de retourner dans le centre psychiatrique qu'il désire quitter. Sans tomber dans du victimisme ou de l'apitoiement, cette tristesse de la fin de l'année à La Troupe reflète une réalité quotidienne chargée de difficultés et de souffrances.

⁵⁸⁰ Cefai, *op. cit.*, p.129.

⁵⁸¹ L. Ricardeau dans *Danse inclusive*, [film documentaire] réalisé par Michel Meyer, *op. cit.*

⁵⁸² Entretien avec Léo, *op. cit.*

⁵⁸³ En ce sens la tarentelle en Italie peut être considérée comme une forme de « cure chorégraphique ». (*Danser brut, op. cit.*, p.76.) De même que la danse dans la transe en Afrique de l'ouest est utilisée pour soigner. C'est d'ailleurs de cela que semble parler Jean Rouch à la fin de son film *Les Maîtres Fous* lorsqu'il évoque les remèdes utilisés en Afrique pour éviter d'être anormal, juste après avoir filmé l'enseigne d'un hôpital psychiatrique. (Jean Rouch ds *Les Maîtres fous, op. cit.*)

c. Les réalités de la maladie mentale à ne pas nier

Le concept de "maladie mentale" est critiquable à bien des égards et demeure « encore difficile à définir » selon les termes de Farid Ousamgane⁵⁸⁴. Néanmoins il ne faut pas tomber dans le déni des problématiques et souffrances des personnes concernées. Si la folie est source de subversion notamment pour la grande liberté qu'elle véhicule, il ne faut pas la confondre avec la maladie mentale, ni la fétichiser pour autant. Car si nous avons établi une distinction entre maladie mentale et folie dès le début de ce travail, il faut bien reconnaître que ce sont les attributs de la folie (vide, non-sens, absence et perte de contrôle, ou encore modification des perceptions de la réalité) qui sont aussi responsables des souffrances psychiques contenues dans la maladie mentale. La difficulté à raisonner lorsque les chaînes de la signification sont enrayées, ou la perception modifiée d'une réalité partagée par les autres, entraînent une difficulté à communiquer et un isolement certain. Si nous sommes tous fous d'une certaine manière, que nous avons tous des problèmes, des difficultés émotionnelles et psychiques, le degré avec lequel nous sommes touchés est, lui, bien variable et n'entraîne pas les mêmes dispositions et conditions d'existence sociale. L'isolement notamment lié à une difficulté à communiquer avec le monde extérieur, l'exclusion sociale d'une « vie normale, comme les autres »⁵⁸⁵, l'angoisse⁵⁸⁶ et les effets secondaires néfastes des médications tel que la perte de libido⁵⁸⁷, la fatigue ou la prise de poids, critiquées, mais bien souvent d'une grande aide⁵⁸⁸, sont parmi les difficultés et souffrances rencontrées par les membres de La Troupe, et partagées par de nombreuses personnes concernées par la maladie mentale.

Enfin, si La Troupe est un espace où les personnes peuvent se sentir en sécurité, créer du lien et se transformer dans l'art, elle n'efface pas pour autant l'angoisse, la dépression, l'alcoolisme ou les moments de crise. Les répétitions qui ont lieu deux fois, voire trois fois par semaine avec le "groupe du mouvement", permettent de maintenir une constance et une régularité dans l'existence de ce « point de sécurité dans la vie », mais le retour à la vie quotidienne et ses difficultés entre les répétitions et durant les longs mois d'été demeurent. Quand vient la fin des représentations et l'arrivée de l'été, la plupart des membres ressentent de la nostalgie, mais le vide que l'absence de La Troupe laisse dans les vies pour les mois à venir n'est pas la même pour tous.

⁵⁸⁴ Entretien avec Farid, 27 juin 2022, *op. cit.*

⁵⁸⁵ Entretien avec Léo, *op. cit.*

⁵⁸⁶ Jean me parla des angoisses liées à sa propre situation psychique, notamment dans les situations d'interaction sociale. Mais pire encore est l'angoisse que la situation de son fils diagnostiqué schizophrène engendre chez lui. L'inquiétude d'un père démuné face à la maladie mentale. La sienne, et celle de son fils (entretien avec Jean, *op. cit.*).

⁵⁸⁷ Entretien avec Hamid, *op. cit.*

⁵⁸⁸ Hamid, Léo et Jean : tous attestent de la nécessité et du soulagement que les médicaments apportent.

CONCLUSION :

La TDP et les BCDB sont tous deux situés au carrefour entre danse-théâtre et maladie mentale et/ou folie. À travers leur analyse, nous avons tenté de répondre à l'apparent paradoxe entre d'un côté la présence d'une charge subversive dans le contenu de leurs œuvres et de leurs pratiques, et d'un autre une reconnaissance institutionnelle relativement élevée dans les champs de la culture légitime. D'abord, nous avons mis en avant la présence d'une folie subversive dans les deux pièces. À travers un usage de l'hystérie dans la danse-théâtre de *VSPRS*, les corps des danseurs-comédiens se font corps libérés et insubordonnés au Surmoi formaté par le pouvoir et l'idéologie dominants. Alors que les corps dansants sont disloqués et déchaînés dans *VSPRS*, *APA* use et abuse des codes médiatiques et de ceux de la fiction pour jouer sur le non-sens et questionner la réalité normative. Les ruptures avec l'illusion théâtrale se font métaphore de l'illusion de normalité psychique. *APA* « subvertit le sens commun » pour faire tomber le « masque de la nature » et se délecte dans la *signifiance*, opposée à la signification. Le domaine des significations et celui de la rationalité sont détournés. Ce sont bien les traits de la folie du théâtre de la Renaissance qui dénonce et critique les grands discours, et qui est force de vérité que l'on reconnaît dans *APA*.

L'originalité de la démarche des deux compagnies se situe dans un usage de la subversion de la folie pour critiquer les conceptions dominantes de la maladie mentale. Démarche d'autant plus originale et riche dans le cas de La TDP dont la critique est portée par des personnes elles-mêmes atteintes de troubles psychiques et psychiatriques. Car en effet, si la folie est source de subversion, la maladie mentale, elle, est source d'exclusion, de souffrance et de stigmatisation. L'art n'est pas exempté de toute responsabilité dans le processus de stigmatisation de la maladie mentale. En ce sens, la construction d'un imaginaire artistico-médical autour du concept d'*hystérie* à la fin du XIXe siècle démontre la contribution de la photographie artistique dans l'exotisation des personnes malades mentales. L'Autre a ainsi été réduit au rang de "bête de curiosité", éloignant toute possibilité de s'identifier à lui. Mais si *VSPRS* s'est inspiré de vidéos d' "hystériques" dans ses chorégraphies et mises en scène, nous avons vu qu'il ne s'agissait nullement d'une forme d'exotisation de la part du chorégraphe qui considère l'hystérie non pas comme une maladie mais comme un langage hypersensible. De plus, l'usage simultané de vidéos de transe et possession dans l'ancien Ghana où l'on reconnaît une gestuelle similaire à celle de l'hystérie, relativise les définitions de la maladie mentale et de la folie culturellement et temporellement déterminées. Quant à *APA* qui met directement en scène des personnes issues du milieu psychiatrique, nous avons vu que le brouillage des étiquettes entre "normaux" et "malades mentaux" dans ses mises en scène a pour effet de contrer

les attentes dominantes partagées entre domination bienveillante et voyeurisme. C'est l'altérité psychique qui est mise à bas dans les deux pièces. De plus, si on peut considérer que la valeur éthique de la représentation de l'Autre sur la scène artistique, conçue comme un espace de mise en visibilité sociale, dans les deux pièces dépend de la réception qu'en fait le public, nous avons vu que les deux compagnies utilisaient par le biais de la danse-théâtre un langage sensible capable de toucher les spectateurs dans leurs inconscients. Pour Farid Ousamgane, sa danse-théâtre brut rompt le quatrième mur en instaurant un langage sensible qui parle « d'inconscients à inconscients ». Il en est de même dans *VSPRS* qui fait vivre aux spectateurs, grâce à l'imitation inconsciente, l'expérience dans leurs propres corps de cet état anarchique, qui procure une sensation de libération. En émettant l'hypothèse que les spectateurs accèdent par là à des états qui viennent toucher leurs profondeurs psychiques dans un sentiment de libération des contraintes du Surmoi, nous considérons comme probable l'existence d'un potentiel révolutionnaire. Car au même titre que Deleuze et Guattari qui considèrent les désirs inconscients comme fondamentalement politiques, l'anarchiste et psychanalyste Philippe Garnier conçoit l'inconscient comme une source de révolution puisqu'il est détenteur de désirs dénués des injonctions de la société.

S'opposer à la normativité psychique c'est donc résister à ce que la société capitaliste et le néolibéralisme attendent de nous. Il s'agit de ne pas se conformer à une injonction au bonheur inconditionnel, lui-même source d'utilité et d'efficacité (comme le montrent par exemple les nouvelles stratégies thérapeutiques dans les grandes entreprises à des fins d'efficacité et de rentabilité). En rejetant la séparation entre normal et anormal, entre malade mental et sain d'esprit, les deux pièces sont porteuses de postulats antipsychiatriques qui critiquent non pas seulement la psychiatrie, mais la société dans son entièreté. Car la manière dont les "fous" sont traités et considérés reflète le fonctionnement d'un système.

Aujourd'hui nous assistons à une psychiatisation du social et à une pathologisation croissante de l'ensemble des individus, qui toutes deux nient les causes sociales, économiques et culturelles des troubles psychiques. En considérant que tout le monde est différent et que la normalité psychique n'existe pas, La Troupe du Possible fait naître un "espace autre", un microcosme non-normatif où les membres font l'expérience d'une liberté psychique. La « psychanalyse non-déclarée » qu'elle représente ne peut-elle alors pas être vectrice elle aussi de révolution ? Car comme le soutient Guattari, la révolution sociale commence par la révolution des subjectivités.

Néanmoins, malgré les postures contre-culturelles et oppositionnelles de La Troupe du Possible et d'Alain Platel dans *VSPRS* qui semblent amplement démontrées, toutes deux occupent des positions institutionnelles relativement établies dans les champs chorégraphiques et dramaturgiques belges et européens pour ce qui est des BCDB. La lutte contre l'oppression et l'injustice sociale que leurs

pièces véhiculent, entre directement en résonance avec une tendance actuelle de mode du "spectacle politique" encouragée par les politiques culturelles et plus globalement le monde de la culture. Mais si de nombreux spectacles qui se disent explicitement subversifs ne le sont finalement que très peu ou pas du tout, voire confortent l'ordre en place, les spectacles de La TDP et d'Alain Platel se distinguent de ces derniers. Les contenus de leurs pièces sont subversifs non pas dans leurs thématiques et messages explicites, comme beaucoup de "spectacles politiques", mais dans leurs danses-théâtres qui se font langage sensible régi par la folie et l'inconscient.

Si leurs trajectoires institutionnelles semblent refléter un processus de récupération, on observe pourtant la persistance de contenus et pratiques subversifs. Cela nous fait donc supposer que l'institutionnalisation n'est pas entièrement incompatible avec la possibilité de s'opposer au système. Si évidemment l'institution peut être liberticide et impose un certain nombre de contraintes à la création artistique porteuse de visions sociales et politiques, pour autant l'idéologie dominante qu'elle véhicule n'est implacable. Si l'institution culturelle est largement dominée et façonnée par les forces politiques, économiques, sociales et culturelles hégémoniques, elle n'en demeure pas moins un terrain sur lequel se joue la lutte pour la définition de l'idéologie dominante. En ce sens, sans être pour autant à concevoir comme l'unique voie et réponse pour s'opposer à l'ordre en place, l'institution peut être appréhendée comme un canal parmi d'autres pour développer des stratégies d'opposition. Mais au-delà d'une quelconque volonté de réformer le système de "l'intérieur", des marges de manœuvre et des stratégies de contournement existent. D'autant plus dans le domaine de l'art dont la charge subversive du sensible est bien moins conscientisée et repérable que dans d'autres formes et modes d'action politiques. La danse-théâtre permet en ce sens de construire un langage sensible subversif. De plus, si l'institutionnalisation de certaines pratiques peut être critiquée, il convient de prendre en considération les réalités et conditions socio-économiques de nombreux artistes, les obligeant à trouver des moyens de subsistance dont les institutions sont les principales garantes. À la fois vivre de son art et faire de celui-ci une pratique engagée n'est pas chose facile. C'est d'ailleurs peut être cela que reflète l'instabilité de la rémunération de Farid au sein de La Troupe qui parfois "se fait payer" par le chômage lorsque les subventions ne suffisent pas.

Pour conclure, nous insisterons sur la valeur subversive de la reconnaissance de la différence psychique comme outil de lutte contre le néolibéralisme. Celui-ci formate et impose un système psychique et émotionnel toujours plus normatif aux individus dans le but de répondre à sa soif inassouissable d'utilité, d'efficacité et de rentabilité. De ce fait, s'opposer à la domination de la rationalité et de l'utilitarisme par la non-normativité psychique, constitue une réelle force politique. Pour autant, lutter contre l'oppression, la sienne et celle des autres, à travers sa propre

"déconstruction", ne doit pas pour autant signifier la fétichisation de celles-ci, au risque de faire de l'oppression et de la déconstruction de nouvelles valeurs à capitaliser. Car la "déconstruction" à l'échelle individuelle dans la militance semble aujourd'hui devenir un nouvel outil du néolibéralisme, au même titre que l'est la "santé mentale". La déconstruction se joue alors à l'échelle de l'individu responsable éthiquement et moralement, et non à l'échelle des idéologies.⁵⁸⁹ C'est pourquoi nous prendrons garde à ne pas considérer la révolution subjective comme une fin, mais plutôt comme un moyen. Le groupe et la communauté demeurent les forces d'un possible changement. En ce sens La Troupe, en tant que communauté non-normative d'individus singuliers, semble constituer un réel espace de potentialité subversive.

⁵⁸⁹ Wissam Xelka, « Déconstruction de la déconstruction : un point de vue antiraciste », Collectif 1+1=11, 29 nov 2017 : <https://collectif1111.wordpress.com/2017/11/29/deconstruction-de-la-deconstruction-un-point-de-vue-antiraciste/>

BIBLIOGRAPHIE :

• **Sources primaires :**

• **Alain Platel et les Ballets C de La B :**

-Corpus primaire :

- *VSPRS*, spectacle d'Alain Platel et les Ballets C de la B. Version du spectacle utilisée : filmée et montée par Kamiel de Meester au Théâtre de la Ville de Paris, 2006.

- FIENNES Sophie, *Danse et Extase* [film documentaire], titre original *Show and Tell*, Royaume-Uni, Belgique, 2007, 72 minutes.

- PLATEL Alain, *Les ballets de ci de là*, [film documentaire], Belgique, 2006, 1h50minutes.

-Corpus secondaire : autres spectacles d'Alain Platel et des Ballets C de la B :

-*La Tristeza Complice*, 1996

-*Gardenia*, 2010

-*Out of Context*, 2010

-*Tauberbach*, 2014

-Articles de presse et interviews :

-BEAUVALLET Eve « Interview : Alain Platel : «Mes études en médecine ont formé mon regard sur les corps et les êtres» », par Eve Beauvallet, *Libération*, 5 nov. 2018

-BOISSEAU Rosita, « Alain Platel, chorégraphe du chaos », *Le Monde*, 30 mars 2005.

-BOISSEAU Rosita, « Les corps déficients sublimés par Alain Platel », *Le Monde*, 24 nov 2015.

• **La Troupe du Possible :**

-Corpus primaire :

-*A Propos d'Artaud (et autres interviews télévisées!)*, joué en mai 2021 et mai 2022 au théâtre Le 140, Bruxelles.

-Filmé et monté par la RTBf , sur la plateforme Auvio de la RTBf , juin 2021
https://www.rtbf.be/auvio/detail_a-propos-d-artaud-et-autres-interviews-televisees?id=2784547

-Corpus secondaire : autres spectacles de La Troupe du Possible :

- *DSM IV : Normopathie d'une Société Bien Rangée*, 2010

- *DSM 5.2: Normopathie D'une Migration Psychique*, 2014

- *Summer (Time !)*, 2017

- *Fiat Lux !*, 2018

-Articles de presse et interviews :

-OUSAMGANE Farid, Interviewé par Chloé Despax dans « "Art et Santé mentale", 2e partie », dans l'émission « Panik sur la ville », *Radiopanik*, 18 mai 2011

-OUSAMGANE Farid ds "Le Grand Charivari" avec Farid Ousamgane sur *Musiq3*, interview du 04 avril 2015

-GUILLARD Justine, « Le Monde du rien au Varia », *Le Suricate*, 10 avril 2015.

-Entretiens réalisés auprès de La Troupe du Possible :

Les prénoms des membres interrogés dans les entretiens au sein de La Troupe, à l'exception de Farid Ousamgane, ont été modifiés soit à leur demande, soit pour éviter de dévoiler des informations qui pourraient occasionner des situations complexes et problématiques.

-Hamid, membre de La TDP, devant le Théâtre Le 140, Schaerbeek, Bruxelles-Capitale, mai 2022.

-Léo, membre de La TDP, devant le Théâtre Le 140, Schaerbeek, Bruxelles-Capitale, mai 2022.

-Carla, membre de La TDP, devant Le Zinneke, Schaerbeek, Bruxelles-Capitale, mai 2022.

-Fred, dans un café à Uccle, Bruxelles-Capitale, mai 2022.

-Jean, membre de La TDP, à son domicile à Uccle, Bruxelles-Capitale, mai 2022.

-Entretien informel avec Noémie, membre de La TDP, devant le Théâtre Le 140, Schaerbeek, Bruxelles-Capitale, mai 2022.

-Annabelle, membre de La TDP, devant Le Zinneke, Schaerbeek, Bruxelles-Capitale, mai 2022.

-Entretien avec Farid Ousamgane, en visioconférence, Schaerbeek (Bruxelles-Capitale) - Montclar sur Gervanne (Drôme, France), 27 juin 2022.

• Sources secondaires : Corpus théorique

-ANTOINE Jean-Marc, « Une histoire des « lieux de vie ». Deuxième partie : Bouillonnements et conflits », *VST – Vie sociale et traitements, revue des CEMEA*, n°108, ERES, 2010/4, p.103-108.

-ALTHUSSER Louis, *Pour Marx*, Maspero, Paris, 1965, 258pp.

-ALTHUSSER Louis, « Idéologie et appareils idéologiques d' État », in *Positions*, Éditions sociales, Paris, 1976.

-AMSELLE Jean-Loup, *Branchements : anthropologie de l'universalité des cultures*, Flammarion, 2005, 270pp.

-ANEZIN Marie, « L'Interview : Alain Platel (Ballets C de la B) », Rubrique Sur les Planches, *Ventilo*, déc. 2016

-ARENDRT Hannah, Condition de l'homme moderne, dans *L'Humaine Condition*, Gallimard, 2012

-ARISTOTE, *Poétique*, Le Livre de Poche, 1990, 216pp. BEAUQUEL Julia et POUIVET Roger, *Philosophie de la*

- danse*, Collection Aesthetica, Presses univ. de Rennes, 2010
- ARNOLD Matthew, *Culture and Anarchy*, Londres, 1868
 - ARRIGONI Mathilde, *Le théâtre contestataire*, Presses de Science Po, 2017
 - ARTAUD Antonin :
 - *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964
 - *Van Gogh, le suicidé de la société*, Gallimard, L'imaginaire, Paris, 2001, 96pp.
 - *Oeuvres*, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, 1792pp.
 - BABINSKI Joseph, « Définition de l'hystérie », *Revue critique de médecine et de chirurgie* 1902 ; IV : 6-10.
 - BAILLY Jean-Christophe, « La convocation théâtrale », *Lignes*, Ed. Hazan, 1994/2 n° 22
 - BAKHTINE Mikhaïl, *Le Marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Minuit, Paris, 1977, 232pp.
 - BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, 1982, 471pp.
 - BALL Benjamin, *Leçons sur les maladies mentales* (1880-83). Leçon 25. Paris : Asselin, 1883
 - BARBA Eugenio, « Théâtre eurasiens », in *Le Théâtre qui danse. Anthropologie théâtrale* (3). Nouvelles recherches, Bouffonneries n. 22-23, 1989
 - BARBA E., *Le Canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, traduit par Éliane Deschamps-Pria, Bouffonneries n. 28-29, 1993
 - BARTHES Roland, *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957
 - BARTHES R., *S/Z. Essais*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, « Tel Quel », 278 pp.
 - BAUMGARTEN Alexander Gottlieb, *Esthétique* (1750) trad. fr. partielle par Jean-Yves Pranchère, Paris, L'Herne, 1988
 - BECKER Howard, *Propos sur l'art*, L'Harmattan, 2000
 - BELLAHSEN Mathieu, « La santé mentale est devenue un outil du néolibéralisme », [entretien vidéo], *Mediapart*, juin 2014 (14'05min) : <https://www.mediapart.fr/journal/france/210614/mathieu-bellahsen-la-sante-mentale-est-devenue-un-outil-du-neoliberalisme>
 - BENSAÏD Daniel, *Penser Agir*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2008
 - BERTON Mireille, « Un matériel clinique vivant » : *Neuropatologia* (Camillo Negro et Roberto Omegna, 1908-1915), « Cinéma et (neuro)psychiatrie en Suisse : autour des collections Waldau (1920-1970) » (FNS, 2021-2025), 29 avril 2021
 - BHABHA Homi K., *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*, Payot, Paris, 2007
 - BIET Christian, « Danse et théâtre : d'aujourd'hui à hier », dans *Études théâtrales*, 2010/1-2 (N° 47-48), pp. 23-34.
 - BONNET Marguerite, « Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste », Fabienne Hulak (dir.), *Z'Éditions* 1992, 207pp.
 - BORIE Monique, « Grotowski et Barba : sur la voie du théâtre-danse », dans *Études théâtrales*, 2010/1-2 (N° 47-48), pp.55-65.

- BORNE Apolline, *La danse en Belgique 1930-2021*, Charleroi danse, 2021
- BOUDON Raymond. « Une approche cognitive de la rationalité », *Idées économiques et sociales*, vol. 165, no. 3, 2011, pp. 24-36.
- BOULANGER Christophe et FAUPIN Savine (dir.), Kurt De Boedt et Paul Dujardin, *Hors de soi: Danser brut*, Fonds Mercator, 2021
- BOURDIEU Pierre, CASTEL Robert (dirs.), BOLTANSKI Luc et CHAMBOREDON Jean-Claude, *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, 1965, 361pp.
- BOURDIEU Pierre, « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », In *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol.1, « L'économie des biens symboliques », 1977
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Libre examen », 1992
- BOURNEVILLE Désiré-Magloire et REGNARD Paul, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 3 volumes, Paris, Progrès médical, A. Delahaye, 1877-1880
- BRÉMAUD Nicolas, « Panorama historique des définitions de l'hystérie », *L'information psychiatrique*, 2015/6 (Volume 91), pp 487-488
- BRETON A. et ARAGON L., « Le cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928) », *La Révolution surréaliste* (n° 11), 15 mars 1928
- BRETON André, « Crise de l'objet », *Cahiers d'Art*, n° 1-2, mai 1936.
- BROCHARD Cécile et PINON Esther (dir.) Actes du colloque « La folie : création ou destruction ? », Presses Universitaires de Rennes, 2011
- BROOK Peter, *L'Espace vide*, trad. de l'anglais par C. Estienne et F. Fayolle, Ed. du Seuil, 1977, 192pp.
- BROWNING Tom (réal.), *La monstrueuse parade*, [film], 1932
- BUTLER Judith, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, trad. par Christophe Jaquet, Paris, Fayard, 2016
- CARRÉ Jean-Michel, *Visiblement je vous aime*, [film], 1995.
- CARROY-THIRARD Jacqueline :
- « Figures de femmes hystériques dans la psychiatrie française au dix-neuvième siècle », dans *Psychanalyse à l'université*, t.4, n.14, p. 313-324., Paris, Presse Universitaire de France, 1979
 - « Possession, extase, hystérie au dix-neuvième siècle », dans *Psychanalyse à l'université*, t.5, n° 19, p. 499-515., Paris, Presse Universitaire de France, 1980
- CEFAÏ Daniel, « Handicap visible : de la reconnaissance du stigmate et du déni de déviance à la revendication de droits », *ALTER, European Journal of Disability Research*, N°11, 2017
- CHADOURNE André, *Les Cafés-concerts*, Paris, Dentu, 1889
- CHARCOT Jean-Martin :
- *Leçons du mardi à la Salpêtrière (1888-89)*. Paris : Doin, 1889.
 - « Préface ». In : Athanassio A. *Les troubles tropiques de l'hystérie*. [Thèse]. Paris: Lecrosnier, 1890
 - *Hémorragie et ramollissement du cerveau. Métallothérapie et hypnotisme, électrothérapie*, Paris, Progrès médical, Lecrosnier et Babé, 1890
- CHARMATZ Boris et LAUNAY Isabelle, *Entretenir, à propos d'une danse contemporaine*, Paris, CND, 2003

- CLARETIE L., cité par Romi, *Petite Histoire des Cafés Concerts parisiens*, Paris, Jean Chitry, 1950
- COLLECTIF, « Hospitalisations psychiatriques sous contrainte : la situation devient incontrôlable », *Carte blanche, Opinion*, 30-07-2020
- CORBIN Alain, « *Cris et chuchotements* » dans *Michelle Perrot, Lynn Hunt (et alii) Histoire de la vie privée*, t. 4, p. 519-562., Paris, Le Seuil, 1987
- COUPECHOUX Patrick, *Un Monde de Fous. Comment notre société maltraite ses malades mentaux*, Seuil, 356pp.
- CRAIG E. G., « Les artistes du Théâtre de l'avenir – le Théâtre de l'avenir : une espérance », in *De l'Art du Théâtre*, Belfort, Circe, coll. « Penser le théâtre », 1998
- CRARY J., *24/7. Le Capitalisme à l'assaut du sommeil*, Paris, La Découverte (« Zones »), 2014
- CRONENBERG David, *A dangerous Method*, [film], 2011, 1h39min.
- CROZIER Michel, *Le phénomène bureaucratique*, Points, 1971, 384pp.
- DADOUN R., DE LA HAYE J. L., GARNIER P., *Psychanalyse et Anarchie*, Atelier de création libertaire, Lyon, 1995, 58pp.
- DAGONET H., *Nouveau Traité élémentaire des maladies mentales*, Paris, Baillière, 1876
- DAVID C, FORTIER P-A., B. Daphné, DELVAUX Martine, « Au marché des corps. La chair peut-elle devenir le lieu d'une résistance ? », *Liberté*, N°324, 2019, 88pp.
- DAYAN-HERZBRUN Sonia, « L'Orient, fantasme de l'altérité radicale », La fabrique de l'exotisme, dans *CulturesMonde* par Florian Delorme, *Radio France Culture*, juin 2016
- DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien*, Paris, U.G.E, 1980.
- DE WACHTER Dirk, *Danser Brut | Guided Tour | BOZAR*, mis en ligne sur *Youtube* le 20 nov 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=R6uCQuxv6SY>
- DELBOEUF J.-L.-R., *Magnétiseurs et médecins*, Paris, Alcan, 1890, Delbœuf cite *in extenso* l'ouvrage de Ladame publié par Sandoz (Paris, Neuchatel et Genève) en 1881
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *L'Anti-Œdipe : capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1973
- DELEUZE Gilles, *Le Pli. Leibnitz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988
- DESCARTES René, *Méditations métaphysiques* [1641], Paris, Flammarion, 2011
- DESCHIETERE Gérald et VERHAEGEN Ludwine, « Malaise urbain et psychiatrie à Bruxelles », *La Revue Nouvelle*, N° 07/8, Juillet-Août 2012
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'invention de l'hystérie, Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982
- DUBUFFET Jean, *L'Art brut préféré aux arts culturels*, Galerie René Drouin, Paris, 1949, 52pp.
- DUBUFFET Jean, *Honneur aux valeurs sauvages, ds Tome I des Prospectus et tous écrits suivants*, Gallimard, Paris, 1967.
- ECO Umberto, « Towards a Semiotic Enquiry into the Television Message », *W.P.C.S.3*, University of Birmingham, 1972
- ENTHOVEN Raphaël (Dir.), « La folie et Foucault, avec Judith Revel », dans *La Folie*, Fayard, 2011

- ÉRASME, *Éloge de la Folie et autres écrits*, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2010, 672pp.
- ERNST M., *Beyond Painting and Other Writing by the Artist and His Friends*, Wittenborn-Schultz, New York, 1948
- FANON Franz, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte/Poche, 2002, 1961
- FAURE Sylvia, « Les structures du champ chorégraphique français », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2008/5 (n° 175)
- FEBVRE Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, coll. « Art nomade », 1995
- FILIPETTI Aurélie : « L'investissement c'est rentable et ça rapporte ! », *La Tribune*, Propos recueillis par V. Abrial et D. Cuny, 10 octobre 2013
- FONTANA A., « La scena », in *Storia d'Italia*, vol. 1 – *I caratteri originari*, Torino, Einaudi, 1972
- FOUCAULT Michel :
- « Préface » dans *Folie et Déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, 1961.
 - « La folie et la fête », dans l'émission radio « L'usage de la parole : les langages de la folie », *France III nationale (France culture)*, diffusée le 7 Janvier 1963.
 - « Le Corps utopique », Conférence radiophonique sur France-Culture, 1966.
 - *L'ordre du discours*, Gallimard, 1971, 81pp.
 - *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, 1972, 688pp.
 - *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1993, 400pp.
 - « "Des espaces autres" », *Empan*, 2004/2 no54, p. 12-19.
 - « La folie, l'absence d'œuvre » [1964], repris dans *Dits et écrits*, Gallimard, coll. « Quarto », t. I, 2001
 - *Le pouvoir psychiatrique*, Cours au Collège de France 1973-1974, Paris, Seuil, 2003
 - « Le silence des fous », dans *La grande étrangère*, Ed de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2013
- FRIMAT François, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ?*, Presses Universitaires de France, 2011, p.11.
- GAILLARD J., « Extraits du carnet de bord. Réflexions en désordre », *Frictions*, n°26, printemps-été 2016
- GALOPIN Augustin, *Les Hystériques des Couvents, des églises, des théâtres, des synagogues et de l'amour*, Paris, Dentu, 1886
- GARNIER Philippe, Conférence-débat de Philippe Garnier organisée par la Fédération Anarchiste, à Nantes, 20 janvier 1996, retranscrite sur *libertaire.free.fr* : <http://libertaire.free.fr/Garnier16.html>
- GAUTHIER B., « Chez Pina Bausch, le théâtre sert d'infrastructure à la danse », dans *Études théâtrales* 2010/1-2 (N° 47-48)
- GLEIZAL Jean-Jacques, *L'Art et le politique*, Presses Universitaires de France, 1994
- GOFFMAN Erving :
- *Alienation from interaction. Human Relations*, 10, 1957
 - *Stigmate. Les usages sociaux du handicap*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1963
 - *La Mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*, Les Editions de Minuit, 1973, 256pp.

- GORDON Rae Beth, *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique*, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p.18.
- GRAMSCI Antonio, *Textes choisis*, Ed Le Temps Des Cerises, 2014, 334p.
- GUATTARI Felix, « L'an 01 des machines abstraites », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, N°23, 1994, pp. 1-14.
- GUIGOU Muriel, *La danse intégrée : Danser avec un handicap*, L'Harmattan, 2010, p.84.
- HADNI Dounia, «L'hôpital psychiatrique est devenu uniquement un lieu de crise», *Libération*, 22 janvier 2019
- HAGELSTEIN Maud, « BRECHT, Bertolt. 1898-1956 », dans : Carole Talon-Hugon éd., *Les théoriciens de l'art*. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Hors collection », 2017
- HALL Stuart :
- « Deviancy, Politics and the Media », in P. Rock et M. McIntosh (dir.), *Deviance and Social Control*, Tavistock, 1974
 - « Culture, the Media and the "Ideological Effect" », in J. Curran *et al* (dir.), *Mass Communication and Society*, Arnold, Londres, 1977
 - « La redécouverte de l'« idéologie » : retour du refoulé dans les media studies ». *Identités et cultures : Politique des Cultural Studies*, M. Cervulle, traduit par C.Jacquet, Paris, Amsterdam, 2007.
 - « Les Cultural studies et leurs fondements théoriques », *Identités et cultures. Politique des Cultural Studies*, M. Cervulle, traduit par C.Jacquet, Paris, Amsterdam, 2007.
- HALL S., CLARKE J., JEFFERSON T. et ROBERTS B. (dir.), *Resistance Through Rituals*, Hutchinson, Londres, 1976
- HAUSER Arnold, *Histoire sociale de l'art*, Presses Universitaires de France, 2004, 855pp.
- HEATH S. (dir.), BARTHES R., *Image, Music, Text*, Hill & Wang, New York, 1978
- HEBDIGE Dick, *Sous-culture : le sens du style*, Chap 7, Ed. Zones, 2008, 156 pp.
- HIGGINS Dick, « Quelques réflexions sur le contexte de fluxus », cité par Jacques Donguy, *1960-1985. Une génération*, Paris, Henri Veyrier, 1985
- HOCQUENGHEM G., *Lettre ouverte à ceux qui sont passés du col Mao au Rotary*, Paris, Albin Michel, 1986
- HORKHEIMER M., ADORNO T. W., *La Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, (« Tel »), 1974
- HUCHARD Henri, *Caractère, mœurs, état mental des hystériques. Archives de Neurologie* 1882 ; III : 187-211.)
- HUYS Viviane et VERNANT Denis :
- *L'indisciplinaire de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, «Formes sémiotiques», 2012
 - *Histoire de l'art ; théories, méthodes et outils* (2e édition), Armand Colin, 2019
- IVERNEL Philippe, LONGUET MARX Anne, « Introduction », dans *Études théâtrales*, 2010/1-2 (N° 47-48), pp. 9-13.
- IVERNEL Philippe, « La nouvelle synthèse des arts Un rêve d'Allemagne », dans *Études théâtrales*, 2010/1-2 (N° 47-48), pp.42-47.
- JANET Pierre, « Quelques définitions récentes de l'hystérie. », *Archives de Neurologie* 1893 ; XXV, p. 417-38
- JOBARD Thierry, *Contre le développement personnel. Authentique et toc*, Rue de l'Échiquier, Paris, 2021, 96pp.

- KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, (1790), trad. fr. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1968
- KERNINON Yann, « LPSR #14 - Psychanalyse et Schizo-analyse - Deleuze et Guattari », chaîne youtube *La Philosophie ça sert à rien*, mis en ligne le 12 janvier 2020
- KITSUSE John I., « Coming out all over: Deviants and the politics of social problems. » *Social Problems*, 28(1), 1980
- KORICHI Mériam, *Notions d'esthétique*, Folio, 2007
- KRAUSS Rosalind, « La mort des compétences », dans *Où va l'histoire de l'art contemporain*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1997
- « L'antipsychiatrie...ou les antipsychiatries ? Retour sur l'histoire d'un mouvement protéiforme », *Le Monde libertaire*, hors-série n°56 Juillet-Août 2014.
- « La folie, c'est ce qui résiste et ne se soumet pas », « Patrick Coupechoux sur le paysage psychiatrique contemporain », série Folies, *Radio L'intempestive*, 5 déc 2008, 59'43min <https://www.intempestive.net/la-folie-c-est-ce-qui-resiste-et>
- La Rédaction, « "Danse avec les stars" choque avec une chorégraphie dans un décor d'hôpital psychiatrique », *Paris Match*, 19 nov 2019
- LAMBIN Karin, « Il y a l'idée de ramener vers la chose sexuelle, ramener vers le bas, rabaisser. », *Le dico Brut. : "hystérique"*, 4 juin 2021 : <https://www.brut.media/fr/health/le-dico-brut-hysterique--f10c15a4-8d45-4350-acae-5eb0f7d9298f>
- LACAN Jacques, *Séminaire XVII. L'envers de la psychanalyse (1969- 70)*. Paris : Seuil, 1991.
- LAHIRE Bernard, *Pour la sociologie. Et pour en finir avec une prétendue « culture de l'excuse »*, Paris, La Découverte, 2016
- LAMOUREUX Ève :
 - « Les arts communautaires : des pratiques de résistance artistique interpellées par la souffrance sociale », *Amnis* [En ligne], 9 | 2010
 - « Un radicalisme en redéfinition ? », *Espace : Art Actuelle*, N°99, printemps-été 2012
- LANDOUZY Hector, *Traité complet de l'hystérie*. Paris : Baillière, 1846
- LANOUZIÈRE Jacqueline, « Hystérie et féminité », dans : Catherine Chabert éd., *Les névroses. Traité de psychopathologie de l'adulte*. Paris, Dunod, « Psycho Sup », 2013
- LASÈGUE C., « Hystéries périphériques » (1878). In : *Études Médicales* (tome 2). Paris : Asselin et Cie, 1884
- LAURENT Mélanie, *Le bal des folles*, [film], 2021, 2h01min.
- LAVAUD Martine, dans « Qu'est-ce que le romantisme noir ? - littérature » par Hélène Combis, *Radio France Culture*, 2013
- LE BLANC Guillaume, *Vies ordinaires, vies précaires*, Seuil, 2007, 300pp.
- LE BRUN A., *Du trop de réalité*, Paris, Stock, 2000
- LECLERC Patrick ds la Revue *Mise à pieds*, n°29, 1984
- LESAGE Marie-Christine, « Arts vivants et interdisciplinarité : l'interartistique en jeu. », *L'Annuaire théâtral*, 2016 (n°60)
- LESAGE DE LA HAYE Jacques, *La mort de l'asile, histoire de l'antipsychiatrie*, Libertaire Eds, 2010

- LEVINSON Jerrold, *L'Art, la musique et l'histoire*, Ed de l'Éclat, 1998
- LEVI-STRAUSS Claude, *Les structures élémentaires de la parenté*, PUF, Paris, 1949
- LOACH Ken, *Family Life*, [film], 1971, 1h48min.
- LONGUET MARX Anne, « L'obsession du vivant Kleist, Craig, Artaud, Kantor », dans *Études théâtrales*, 2010/1-2 (N° 47-48)
- LOUBIER Patrice, « Du moderne au contemporain : deux versions de l'interdisciplinarité », dans Lynn Hughes et Marie-Josée Lafortune (dir.), *Penser l'indiscipline: recherches interdisciplinaires en art contemporain / Creative Confusions: Interdisciplinary Practices in Contemporary Art*, Montréal, Optica, 2001
- LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, 2004
- LOUX F., *Le Corps dans la société traditionnelle*, Paris, Berger Levrault, 1979
- MAFFESOLI Michel, *L'Ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, Paris, Librairie Les Méridiens, 1985
- MAISSIN Gabriel, « La Belgique sur le sentier du néolibéralisme. Profil d'une politique économique », *Cahiers Marxistes*, n° 205, avril-mai 1997
- MARCUSE Henri, *La Dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*, traduit de l'anglais par D. Coste, Paris, Seuil, 1979
- MARQUIE Hélène, *Danse et genre : Épistémologie d'un espace de recherche*, Univ de Nice S. Antipolis, 2014
- MARX Karl et ENGELS Friedrich :
 - *L'Idéologie allemande*, trad. fr. Gilbert Badia et alii, Paris, Éditions sociales, 1989
 - *Manifeste du parti communiste*, (1848), Flammarion, 1999, 208pp.
- MAS Victoria, *Le Bal des Folles*, Albin Michel, Romans Français, 2019, 256pp.
- MCLUHAN M., « CHAPTER 1, The Medium is the Message », in *Understanding Media: The Extensions of Man*, The Mit Press (Reprint Edition), 1994, 389pp.
- MERCIER-LEFÈVRE Betty, « La danse contemporaine et ses rituels L'exemple d'un spectacle d'Alain Platel », *Corps et culture* (N°4), 1999.
- MERLO Barbara, « De l'esthétisation de l'hystérie à sa mise en scène contemporaine : persistance du corps spectaculaire », *Revue Ad Hoc*, n°1, « Le Spectaculaire », 2012.
- MEURRENS Isabelle, « Cartographie des relations de la danse et du théâtre en Belgique », *Études Théâtrales*, 2010/1-2 (N° 47-48)
- MEYER Michel (réal.), *Danse inclusive*, [film documentaire], mis en ligne sur *Youtube* le 9 oct. 2019 : <https://www.youtube.com/watch?v=CfPdF8NFUdg>
- MITCHELL W. J. T., « Interdisciplinarity and Visual Culture », *Art Bulletin*, vol. 77, no 4, 1995
- MONSIEUR Jeannine, « D'un corps à l'autre », in *Danser maintenant*, Bruxelles, CFC-Éditions, 1990, coll. « Arts vivants »
- MÜLLER Heiner, *Fautes d'impression*, textes et entretiens choisis par Jean Jourdeuil, Paris, L'Arche, 1991
- NEVEUX Olivier., TRIAU C., « Autour de *Ça ira (1) Fin de Louis*. Entretien avec Joël Pommerat », *Théâtre/Public* : « États de la scène actuelle : 2014-2015 », n° 221, juillet-septembre 2016

- NEVEUX Olivier, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique, 2019, 314 pp.
- NIETZSCHE Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Folio Essais, 1989, 374pp.
- NOIRET Mélanie, « Chorégraphie et aventure humaine », *L'écho*, 30 mars 2017.
- NOVERRE Georges, *Lettres sur la danse*, Paris, Ramsay, 1978 [1re éd. à Lyon en 1760], 350 pp.
- NYE R., *Crime, Madness, and Politics in Modern France: e Medical Concept of National Decline*, Princeton N. J., Princeton University Press, 1984
- OBBS J., « Les Cafés-Concerts », *Le Spectateur*, 6 janvier 1875
- OPOLKA U., « héritage et réalisme - Ernst Bloch dans le débat sur l'expressionnisme (1937-1938) », in G. Rault (sous la dir. de), *Utopie – marxisme selon Ernst Bloch. Un système de l'inconstructible*, Paris, Payot (« Critique de la politique »), 1976
- OTERO Marcelo, «Le fou social et le fou mental : amalgames théoriques, synthèses empiriques et rencontres institutionnelles», SociologieS [Online], *Theory and research*, 2010.
- PARKER T. et ALLERTON R., *The Courage of His Convictions*, Londres, Hutchinson & Co, 1962
- PAVIS Patrice « Chapitre IV. Le gestus brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine », dans *Vers une théorie de la pratique théâtrale : Voix et images de la scène. 4^e édition revue et augmentée*. Nouvelle édition [en ligne], Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2007, 478pp.
- PAYET Jean-Paul, GIULIANI Frédérique, LAFORGUE Denis (dir.), *La voix des acteurs faibles. De l'indignité à la reconnaissance*, Presses universitaires de Rennes, col. « Le sens social », 2008, 246 pp.
- PRADO Marcos (réal.), *Estamira*, [Film documentaire], 2004, 2h01.
- PROKHORIS Sabine, *Au bon plaisir des « docteurs graves ». À propos de Judith Butler*, Presses Universitaires de France, 2017
- « Psychanalyse et anarchie », *Le Libertaire*, n°158, juillet-août 1995.
- « Psychanalyse et anarchie », *Lien Social*, n° 326, 2 novembre 1995.
- « Publicité inclusive : les marques ont-elles enfin moins peur de montrer des rondes ? », 2018 : <https://www.ma-grande-taille.com/psycho/bodypositive/publicite-inclusive-marques-ont-elles-enfin-moins-peur-montrer-rondes-194334>.
- RANCIÈRE Jacques :
- *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, (« 10/18 »), 1987
 - *La méésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995
 - *Le partage du sensible*, Ed La Fabrique, 2000
 - « Société du spectacle ou société de l'affiche ? » (1996), repris in J. Rancière, *Moments politiques. Interventions 1977-2009*, Lux Editeur/La Fabrique, Montréal (Canada)/Paris, 2009
- RAU M., *Gloabal Realisme. Réalisme Global*, NTGent & Internationale Institute of Political Murder / Vebrecher Verlag, 2018
- REGNAULT F., *Théâtre – Equinoxes. Ecrits sur le théâtre. I*, Arles, Actes Sud /CNSAD, 2001
- REY Alain, *Dictionnaire Historique de la langue française*, Le Robert, 2019, 4416 pp.
- RIZZOLATO G., SINIGAGLIA C., *Les Neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob, 2008,

- ROSSET C., *Le réel et son double*, Gallimard, 1976
- ROSTAING Corinne. « L'expression des détenus : formes, marges de manoeuvre et limites » dans *La voix des acteurs faibles. De l'indignité à la reconnaissance.*, Presses Universitaires de Rennes, 2008, pp.121-138.
- SCHERER René, « Entre la pointe et le concept : l'image, brèves notes sémiotiques », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, N°53, 2004, pp. 73-93
- SFORZINI Arianna, *Scènes de la vérité. Michel Foucault et le théâtre*, Université Paris Est Créteil, 2015
- SICARD Monique, « La femme hystérique : émergence d'une représentation » dans *Communications et langages*, n.127, p. 35-49, Paris, Armand Colin, 2001
- SIEGMUND Gerald et HOLSCHEER Stefan., (eds.), *Dance, Politics & Co-Immunity. Thinking Resistances. Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts*, vol. I, Zürich-Berlin, Diaphanes, 2013, 287pp.
- STASZAK Jean-François, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », Département de géographie université de Genève, *Le Globe*, tome 148, 2008
- SUQUET Annie, *L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Centre National de la Danse, 2012
- TARDE Gabriel, *Les Lois de l'imitation* (1890), Paris, Kimé, 1993
- TAYLOR Charles, *Les Sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Paris, Seuil, 1998
- THOMPSON KLEIN Julie, « A Taxonomy of Interdisciplinarity », dans Charles Lincoln Van Doren (dir.), *A History of Knowledge: Past, Present and Future*, New York, Carol, 1991, pp.15-30.
- TORNAY Serge, « Du corps humain comme marchandise, Mythe primitiviste et harcèlement photographique dans la vallée de l'Omo, Éthiopie », *Afrique & histoire*, vol. 7, 2009, pp.331-342.
- TOSQUELLES F., OURY J., GUATTARI F., *Pratique de l'institutionnel et politique*, Vigneux, Matrice, 1985
- TRILLAT Emile :
 - « Promenade à travers l'histoire de l'hystérie ». *Histoire, économie, société* 1984 ; 3, 525-34.
 - *Histoire de l'hystérie*, Paris, Seghers, 1986
- URREA Valérie, *Bruit Blanc - Autour de Marie-France*, [film documentaire], 1998, 50min.
- VERLINDEN Élodie, « La vague flamande : composer avec la danse », dans *Études théâtrales* 2010/1-2 (N° 47-48)
- VERNER Lorraine, « L'interdiscipline à l'œuvre dans l'art », *Marges, Presses univ de Vincennes*, 2005 (n°4).
- VIALA Alain, *Histoire du théâtre*, Presses Universitaires de France, 2017
- VIGARELLO Georges, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Points, 2014, 352pp
- WARNANT Sophie et VAILLANT Romain, *Ha Tahfénéwai !*, [théâtre], 2015.
- XELKA Wissam, « Déconstruction de la déconstruction : un point de vue antiraciste », Collectif 1+1=11, 29 nov 2017 :<https://collectif1111.wordpress.com/2017/11/29/deconstruction-de-la-deconstruction-un-point-de-vue-antiraciste/>

ANNEXES :

1. Tableau constitué à partir d'une liste chronologique d'oeuvres et chorégraphes belges (BORNE Apolline, *La danse en Belgique 1930-2021*, Charleroi danse, 2021)

| Année et œuvre : | Formation à l'école Mudra : | Formation à l'école P.A.R.T.S : | Non-natifs belges : | Autres : |
|--|-----------------------------|---------------------------------|-----------------------------|--|
| 1930' | | | | Akarova (avant-gardiste) |
| 1961, <i>Boléro</i> | | | M. Béjart (France) | |
| 1983, <i>Rosas Danst Rosas</i> | A.T. De Keersmaeker | | | |
| 1987, <i>What the body does not remember</i> | | | | W. Vandekeybus |
| 1987, <i>Das glas im kopf wird vom glas</i> | | | | J.Fabre (Beaux-arts Royales d'Anvers) |
| 1989, <i>La chute d'Icare</i> | | | | F. Flamand (comédien) |
| 1990, <i>Sinfonia eroïca</i> | M. Anne De Mey | | | |
| 1994, <i>Twin Houses</i> | N. Mossoux | | | |
| 1995, <i>La tristezza complice</i> | | | | A. Platel |
| 1996, <i>De l'air et du vent</i> | P. Droulers | | | |
| 2000, <i>Rien de rien</i> | | S. Larbi Cherkaoui | | |
| 2004, <i>Histoire(s)</i> | | | O. de Soto (Espagne) | |
| 2009, <i>La valse</i> | | | T. Hauert (Suisse) | |
| 2013, <i>Hors-champ</i> | M. Noiret | | | |
| 2014, <i>Cocktails</i> | | | | T. Smits (qqs mois à Mudra) |
| 2014, <i>The dog days are over</i> | | | | J. Martens (Conservatoire royale d'Anvers) |
| 2016, <i>Kalakuta Republik</i> | | | S. Aimé Coulibaly (Burkina) | |
| 2018, <i>I-Clit</i> | | | | M. Dassy (SEAD et NY) |
| 2019, <i>Weg</i> | | | A. Parolin (Argentine) | |
| 2020, <i>Through the grapevine</i> | | A. Vanthournout | | |

2. Photographie d'Augustine Gleizes à la Salpêtrière



Léthargie – Hyperexcitabilité musculaire, Planche XIV, ds *Nouvelles Iconographie de la Salpêtrière, tome 3, 1880.*