

HAUTE ÉCOLE GALILÉE

INSTITUT DES HAUTES ÉTUDES DES COMMUNICATIONS SOCIALES

La création collective à la Troupe du Possible
Le sens perdu et retrouvé

Travail présenté dans le cadre du Mémoire de fin d'études pour l'obtention
du titre de Master en Communication appliquée spécialisée – Animation
socioculturelle et Éducation permanente.

Par Léonore Le Clef
Promoteur : Frank Pierobon

Bruxelles – juin 2015

Remerciements

La réalisation de ce mémoire a été possible grâce au concours de plusieurs personnes que je tiens à remercier ici.

Je remercie vivement Frank Pierobon, professeur à l'IHECS, pour sa généreuse collaboration, sa patience et sa disponibilité. En tant que promoteur de ce mémoire, il m'a guidé et éclairé tout au long de ma réflexion.

Merci aux membres de la section ASCEP et particulièrement à l'équipe de maillage pour leur accompagnement.

Je tiens également à remercier Farid Ousamgane et Thierry Snoy de m'avoir fait part de leur regard singulier ainsi que l'ensemble des membres de la Troupe du Possible pour leur accueil chaleureux et le partage de leur expérience.

Merci enfin à mon père, Yves Le Clef, pour ses lumières ainsi qu'à ma mère, Isabelle de Ville pour son soutien précieux.

Introduction

Christine est membre de la Troupe du Possible depuis sa création, il y a 13 ans. Diagnostiquée comme psychotique, elle séjourne en cliniques psychiatriques dès son plus jeune âge. Depuis quelques années, Christine vit seule, avec son chien, dans un appartement à Boitsfort. À la fin d'une répétition, elle m'y invite à déjeuner. Sur un fond musical, elle déclame ceci : « y a une chose que je pense à dire. C'est que j'ai toujours voulu exister comme quelqu'un, quelqu'un d'autre. Pour me compléter, être comme les autres, mais vivre pour moi » (15 novembre 2014).

Jouer un rôle, « exister comme quelqu'un d'autre », ressentir le besoin d'être conforme et adapté, mais vouloir se sentir complet, s'éloigner de soi ou « vivre pour soi »... qu'est-ce que tout cela signifie ? Pour répondre à ces questions, je me suis intéressée à la création collective propre à la Troupe du Possible, une troupe de théâtre brut composée de personnes issues de mondes psychiques différents. Quels sont les effets bénéfiques du processus de création collective de la Troupe du Possible ? Comment ce collectif permet-il à chacun de ses membres d'être de manière singulière ? Comment oser y lâcher-prise ? Comment le théâtre brut permet-il d'en apprendre sur soi ? Qu'est-ce que et comment se reconnecter à soi-même ? Quel est le rôle de la mixité psychique de la Troupe du Possible ? Le fait de faire œuvre commune participe-t-il à la valorisation des particularités de chacun ? Quel mieux-être retirer du fait de jouer ? Quel sens créé par la relation à l'autre et au groupe dans un processus de création théâtrale collective ? Par cette réflexion, je présenterai la création collective, telle qu'elle est pratiquée au sein de la Troupe du Possible, comme une voie de création de sens.

Afin de trouver des réponses à ces questions, j'ai opté pour une démarche interprétative. Dans un premier temps, je suis partie de mon observation. J'ai découvert la Troupe du Possible, lors d'une représentation à l'Espace Magh en 2013, dans le cadre de mon mémoire médiatique sur le processus de création théâtrale et ses effets thérapeutiques « de surcroît » sur les personnes en souffrance psychique. J'ai ensuite participé à certaines répétitions et j'ai suivi le processus de création du spectacle de 2014 jusqu'à ses représentations au théâtre Varia en avril 2015. Dans un deuxième temps, en mai 2015, j'ai décidé de passer de l'observation à la participation en devenant membre de la Troupe du Possible, qui se lançait alors dans la création d'un nouveau spectacle. Il me paraissait indispensable de ressentir moi-même les concepts que j'exposais afin d'en comprendre le sens. Dans l'optique

d'interpréter le terrain, j'ai commencé par en présenter un état de fait de la manière la plus objective possible. C'était l'étape de la description factuelle. Ensuite, il s'est agi d'interpréter les faits présentés. Pour cela, je suis principalement partie de mon expérience personnelle au sein de la Troupe. Afin de prendre un recul nécessaire par rapport à ce ressenti, je me suis également référée à différents modèles. J'ai récolté les témoignages de sept membres de la Troupe, des coresponsables de celle-ci et de multiples professionnels du monde artistique comme de celui de la psychologie. Cette méthode empirique a également été mise en perspective par des lectures spécifiques dont les principales sont *Jeu, transfert et psychose : De l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique* de Patricia Attigui ; *Art et thérapie, liaisons dangereuses ?* écrit par Jean Florence ainsi que divers écrits de François Emmanuel Tirtiaux, tels que *L'Art ou la thérapie* ou encore *Quelle clinique de la création ?* Dans un troisième temps, je me suis appliquée à la production de propositions théoriques généralisables, dans le but d'établir des liens entre des causes et des effets. J'ai donc élargi la portée des concepts étudiés dans le contexte de la Troupe du Possible hors de ce microcosme en vue d'une réflexion philosophique sur le sens perdu et retrouvé. Cette réflexion s'est construite dans le sillage de différents auteurs dont le principal est Pascal Chabot, par ses ouvrages *Global burn-out* et *L'âge des transitions*.

La structure de mon travail reflète cette démarche en trois temps. Dans une première partie, consacrée à la création collective à la Troupe du Possible, je décrirai d'abord le fonctionnement de la Troupe en tant que telle ainsi que le déroulement type d'une répétition. Ensuite, je proposerai une interprétation du rituel de répétition précédemment décrit. À partir de l'interprétation de ce rituel, j'identifierai trois axes de mieux-être opérant au sein d'un microcosme tel que la Troupe du Possible : de la recherche de soi, de la relation à l'autre et de la création collective brute. Dans la seconde partie, je généraliserai ces trois axes à la société dans sa forme actuelle en vue d'une réflexion philosophique sur le sens. Il s'agira dès lors de constater une perte de sens et de définir ce que j'entends par ces mots avant de tenter d'en mettre en lumière les causes probables. Enfin, au regard de ce constat dressé et des conclusions tirées de mon analyse du microcosme qu'est la Troupe du Possible, je proposerai une piste de création de sens par le trinôme : « égalité, fraternité, liberté ».

Première Partie
La création collective à la Troupe du Possible

DESCRIPTION FACTUELLE DE LA TROUPE

o La Troupe du Possible

La Troupe du Possible est une compagnie de théâtre basée dans les locaux du Club Antonin Artaud, à Bruxelles. Fondée en 2002 au sein de la clinique psychiatrique de Fond'Roy par Thierry Snoy et Farid Ousamgane intervenant à l'époque en qualité de psychothérapeute, la Troupe prenait alors la forme d'ateliers théâtraux destinés aux patients de l'institution. La visée de ces ateliers était thérapeutique. La Troupe a pris son indépendance vis-à-vis de la clinique en 2005. En 2006, elle est accueillie dans les locaux du Club Antonin Artaud et en 2007, elle se constitue en ASBL. Cela lui permet de percevoir des subsides çà et là, de manière irrégulière.

L'animation et la mise en scène sont assurées par Farid Ousamgane, responsable artistique de la compagnie. Il est assisté par Laura Mas Sauri, assistante à la chorégraphie ainsi que par Flora Seigle, assistante à la mise en scène. Psychanalyste pensionné, Thierry Snoy est cofondateur de la Troupe. Il s'y inscrit toujours en tant qu'acteur, au même titre que les autres membres.

La troupe proprement dite est composée de 25 à 30 personnes, qui se réunissent deux à trois fois par semaine durant deux heures, de septembre à juin. Être acteur au sein de la Troupe n'implique pas de frais à payer ni de rémunération à percevoir. Il est demandé à chaque nouvel arrivant de signer une charte stipulant, entre autres, les conditions d'assurance et la question des droits d'auteurs. Les membres de la Troupe du Possible sont d'origines, d'âges et de milieux sociaux divers. Certains sont ou ont été en clinique psychiatrique, d'autres sont comédiens professionnels, d'autres encore n'ont pas d'expérience théâtrale ni de psychopathologie diagnostiquée. De 16 ans à 78 ans, l'âge médian des membres est de 35 ans.

Chaque année, la Troupe joue en moyenne deux spectacles, à raison de deux représentations par spectacle. L'un est créé à partir de rien, en ce sens que son texte, sa scénographie, et tous les autres composants font l'objet d'un travail de création, le plus souvent collectif. L'autre est une reprise ou une récréation d'un de ces anciens spectacles.

Le processus de création propre à la Troupe se déroule comme suit : d'une part, les acteurs improvisent en groupes et présentent ensuite le résultat de cette improvisation au reste de la Troupe. Ces saynètes sont rejouées et modifiées par les acteurs ainsi que par le metteur en scène et les assistantes. Elles sont ensuite fixées. D'autres idées émanent des échanges interpersonnels, durant les pauses. D'autre part, certains acteurs écrivent volontairement des textes et les proposent aux répétitions. Farid Ousamgane et ses assistantes amènent des idées et demandent aux acteurs de les jouer pour visualiser le rendu. Ces différents apports sont rejoués, modifiés et fédérés pour former le spectacle naissant.

Douze spectacles ont été créés à ce jour. Les deux premiers furent joués à l'intérieur de la clinique Fond' Roy, devant un public de soignants, de soignés et de proches. Les spectacles suivants furent joués dans divers endroits : Théâtre de Poche, Espace Magh, Théâtre Varia, etc., devant un public plus ordinaire, composé notamment de spécialistes du théâtre et de la psychiatrie.

Ces spectacles pourraient être décrits comme des patchworks : les éléments hétérogènes que sont les scènes (créées à partir d'improvisations ou des textes des comédiens) forment un ensemble. Les thèmes principaux sont liés à ces questions : « où, quand et comment sommes-nous normaux ? » (Ousamgane, site internet) Celles-ci sont soulevées de manière métaphorique et par maints modes d'expression : c'est par la forme que le fond s'exprime. L'objectif du metteur en scène est d'« esquisser une fresque vivante, en mouvement continu » (Ousamgane, site). Le prochain spectacle, en cours de création, sera joué au Théâtre 140 le 15 et 16 janvier 2016.

- Des coresponsables et membres de la Troupe

Farid Ousamgane

Farid Ousamgane est le metteur en scène de la Troupe du Possible. Plasticien de formation et psychothérapeute analytique, son désir était de faire de l'art en milieu psychiatrique. En 2002, il est éducateur artistique à la clinique Fond'Roy où il anime des ateliers de théâtre. Selon Farid Ousamgane, « la santé mentale et le soin psychique n'ont rien à faire avec le médical » (8 avril 2015). Dès lors, il cofonde avec Thierry Snoy la Troupe du Possible, ayant comme visée première la recherche d'une forme de beauté brute.

Thierry Snoy

Thierry Snoy se définit en ces mots « théologien de formation, psychanalyste de profession, en voie de déstatufication » (24 juin 2015) et acteur de vocation. Retraité de la clinique la Ramée-Fond’Roy en 2002, Thierry désire se mettre au théâtre. Il devient alors bénévole aux ateliers de théâtre animés par Farid Ousamgane à Fond’Roy.

Farid Ousamgane et Thierry Snoy sont cofondateurs et encore actuellement coresponsables la Troupe du Possible. Dans le concret, le leadership de Farid s’affirme de plus en plus par son rôle de metteur en scène de la Troupe. Thierry poursuit son rôle de comédien et de conseiller, en tant que membre du Conseil d’Administration ainsi que de l’Assemblée générale de la Troupe du Possible.

Guilhem

Guilhem est animateur socioculturel. Il travaille à l’ASBL G.A.F.F.I. au sein de laquelle il anime des ateliers nature et créatifs extrascolaires. Guilhem travaillait avant dans le domaine de la vidéo, ce qui « l’arrangeait bien » car il se décrit comme « super timide ». Via la vidéo, il découvre le théâtre. Via le théâtre, il découvre le clown, qu’il pratique depuis 7 ans, ce qui le mène ensuite à la danse. Outre son implication au sein de la Troupe du Possible, Guilhem est solo clown et pratique également la danse-contact.

Lamia

Lamia est membre de la Troupe depuis deux ans. À 7 ans, elle se met à la musique et à 12 ans, elle commence le théâtre « pour survivre » selon ses propres mots. Elle ne se sent pas correspondre à ce que son milieu familial attend d’elle. À 17 ans, Lamia étudie le droit, sous la pression familiale. Une fois son diplôme obtenu, elle est acceptée au conservatoire de Bruxelles, où elle perd rapidement sa flamme pour le théâtre : « très vite, on te met dans une case par rapport à ton physique ou à ton caractère. On te dit : “toi, tu vas jouer ces rôles-là” » (18 juin 2015). Elle réalise alors un cursus en dramathérapie et découvre la Troupe du Possible.

o Description d'une répétition type

Les membres de la Troupe du Possible se réunissent deux fois par semaine : le mercredi de 18 h 30 à 20 h 30 et le samedi de 11 h à 13 h dans la grande salle du Club Antonin Artaud. Cette salle rectangulaire mesure approximativement 25 mètres de long sur huit mètres de large. Elle est divisée en longueur, à cinq mètres, par un rideau de théâtre bleu foncé. Un tiers de l'espace restant est occupé par des chaises, installées en début de répétition, et par l'installation musicale. Les murs sont blancs, deux doubles fenêtres et deux portes-fenêtres à balcon en font un lieu lumineux, il y a du plancher clair au sol. D'autres petites pièces sont également disponibles aux acteurs.

Cinq minutes avant l'heure de début de répétition, deux tiers des acteurs se retrouvent sur les bancs de la place de l'Hospice, devant le Club Antonin Artaud. Beaucoup fument et bavardent entre eux. Chaque personne fait la bise et dit bonjour à chacun des autres membres de la Troupe. Cinq minutes après l'heure de début, les membres rentrent et montent un escalier en colimaçon menant à la salle de répétition. Les premiers arrivés installent quelques chaises. 10 à 15 minutes de bavardage plus tard, les membres se mettent en cercle, debout. Le cercle doit être mixte : un garçon à côté d'une fille, les amis de longue date et les assistantes séparés. On remarque et nomme ceux qui manquent ; Flora, assistante à la mise en scène, déclare qui est excusé et pourquoi.

Le rituel des échauffements commence. Le premier exercice est le cercle de présentation : Farid désigne une personne qui s'avance d'un pas, regarde chacun dans les yeux, dit son prénom, se remet dans le cercle. Puis, tour à tour, chacun fait de même. Ensuite, les acteurs marchent. Ils s'étirent. Puis s'étirent bruyamment. Ensuite, ils s'étirent en musique et selon la musique, si possible. « On se recentre ». Chacun s'arrête à l'endroit où il se tient et, au signal de Farid, commence à s'exprimer en langage imaginaire, à pleins poumons. De nouveau, marche. « Marchez comme le vert », ou comme une saison. Vient l'exercice du « bonjour », il est demandé aux acteurs de continuer à marcher et, lorsqu'ils se croisent, de se serrer la main et de dire bonjour comme si... comme si l'autre était la personne que vous exécriez le plus au monde, comme si c'était votre père, etc. L'exercice des trajectoires : fixer un point précis, marcher droit et déterminé vers ce point et lorsque l'endroit est atteint, faire un hochement de tête en « crachant » un RRRRHH, puis recommencer vers un autre point. Exercice de l'agoraphobie : sur une musique

rapide et perçue comme angoissante, chacun doit se déplacer rapidement dans l'espace en évitant à tout prix de croiser les autres. L'espace étant assez limité pour 30 personnes, il s'agit de fuir l'autre continuellement. Ensuite, il s'agit de marcher de manière neutre à nouveau. Au signal de Farid, chaque acteur doit rapidement rejoindre la place pour reformer le cercle, en prenant des détours pour que tout le monde arrive en même temps. Le jeu des mots commence : un mot est lancé, son voisin doit dire immédiatement un mot synonyme qui l'est aux yeux de tous. Si la personne fait des liens culturels ou personnels, elle est éliminée, va s'asseoir et le cercle se resserre. La sentence est la même pour l'utilisation de « euh ». Farid participe à ce jeu tout en décidant si le mot est accepté ou non. Son jugement peut être remis en question par chacun. Plus le cercle se resserre, plus les personnes prennent ce jeu à cœur et cela continue jusqu'à ce qu'il y ait un gagnant. Les échauffements se terminent par l'exercice de la trottinette : les membres de la Troupe sont assis, Farid devant au milieu. Trois ou quatre acteurs sont derrière le rideau. Une personne arrive sur scène, marche un peu en attendant que Farid dise un mot « hystérique », « méchant », « pressé », etc. L'acteur joue l'humeur en question et déclame « ma trottinette est cassée ». Aucun autre mot n'est accepté, les répétitions de mots non plus. L'acteur retourne ensuite en coulisse, derrière le rideau, et profitera d'une future transition pour regagner rapidement sa place.

« Cinq minutes de pause », les aînés (trois ou quatre) montent boire une tasse de thé, les autres restent dans la salle, au balcon ou descendent fumer sur la place. Ce moment est généralement perçu comme amusant, récréatif et égayant.

Dix minutes plus tard, la partie consacrée au travail du spectacle en création commence. Généralement, des groupes d'improvisations sont formés et se répartissent dans les différentes salles pour créer une saynète. Ils reviennent ensuite jouer et rejouer le résultat de cette improvisation devant le reste de la Troupe, le metteur en scène et les assistantes. Souvent, Farid commente : « ça on va garder, ça ! », il ne fait pas automatiquement de commentaire. Parfois, les acteurs rejouent et retravaillent les saynètes déjà créées devant la Troupe, suivant les interventions du metteur en scène et des assistantes. Ils jouent également leurs textes écrits sur base volontaire ainsi que les idées amenées par le metteur en scène et les assistantes. En fin de répétition, certains replient et ramènent les chaises derrière la scène, d'autres bavardent en rassemblant leurs affaires, mais tous se font la bise et se disent au revoir. Certains proposent d'aller boire un verre.

Huit acteurs s'impliquent également dans le groupe « mouvement » se réunissant le jeudi de 19 h à 21 h. Ces membres volontaires travaillent particulièrement l'expression corporelle en se laissant aller au mouvement sur différents rythmes. Ils retravaillent également les scènes de mouvements du spectacle en création.

En général, l'ambiance durant les échauffements, les pauses et le jeu des saynètes est égayante. Souvent, des rires éclatent. Souvent, ils éclatent en réaction à une déclamation d'un membre, que ça soit l'objectif recherché par ce dernier ou non, qu'il comprenne la raison des rires ou non. Cela n'entraîne pas de vexation ni de gêne, en tout cas pas de ce que j'ai pu en voir/ressentir. La communication est directe, les choses se disent.

INTERPRÉTATION DU RITUEL

Le processus de création au sein de la Troupe du Possible suit une structure détaillée et cruciale. La manière dont les différents éléments sont agencés est ritualisée : l'organisation des répétitions est régie par un ensemble de règles et d'habitudes. Ce rituel, qui encourt le risque de tomber dans une structure de routine, est en équilibre avec l'improvisation encouragée, qui permet l'émergence de ce qui est refoulé ou caché au risque cette fois d'un trop grand désordre.

o Introduction

Ce rituel permet aux membres de la Troupe de se recentrer sur soi, d'entrer en présence et d'offrir sa présence aux autres. Il permet à chacun de considérer le groupe comme un ensemble d'individus différenciés. Chaque membre est une personne singulière qui entre en relation avec les autres.

- Le bonjour/au revoir individualisé avec embrassade : Alice explique que c'est la chose qui l'a le plus marquée lors de son arrivée à la Troupe. Chacun fait la bise et dit bonjour à chacun, mais surtout, prononce le prénom de la personne à qui il s'adresse : Bonjour Alice ! Salut Christine ! « ça te donne le sentiment d'exister en vrai » (13 juin 2015). Avant même le début de la répétition, une forme de lien personnel se crée déjà. En effet, le bonjour n'est pas ici un réflexe, il est un acte attestant de la prise en compte de la présence de l'autre, que l'on salue singulièrement.
- La répétition commence. Dans le cercle de présentation, chacun a une place. Comme le cercle est mixte, on est entouré de personnes de sexes et souvent d'âges différents. Les places sont aléatoires et les voisins sont différents chaque semaine. Ce mélange constant pousse chacun à aller vers l'altérité et garantit une mixité totale ; la Troupe constitue dès lors une seule et unique communauté.
- Une fois le cercle formé, on regarde qui est absent, est-il excusé ? Pourquoi ? Faire partie de la Troupe implique d'être disponible au processus de création. Les répétitions sont la clef de ce processus, y manquer doit donc être exceptionnel. Chaque membre du groupe est pris en compte, le groupe se

soucie de l'individu. Lorsqu'il est absent, on le remarque et s'il n'a pas prévenu, on s'inquiète de son absence. Cette absence est alors expliquée. Si un dit-psychotique est en souffrance au point de devoir se « mettre au vert » quelque temps, cela sera dit ouvertement.

- Lorsque vient son tour, un pas en avant vers le centre du cercle, il s'agit de déclamer son prénom après avoir regardé chacun des autres membres dans les yeux : l'individu se présente à tous et à chacun, ce qui pose les bases d'un lien interpersonnel à établir. Lors de cette présentation, en faisant un pas en avant on devient l'objet des regards des autres. Le fait de regarder individuellement chaque membre dans les yeux rééquilibre cela : tu me regardes, je te regarde, nous nous regardons, d'égal à égal. Se confronter d'entrée de jeu aux regards des autres permet de sentir que dans ce lieu et temps de répétition, le jugement fait place à l'ouverture.

- o Corporalité et sensorialité

Une série d'exercices corporels s'enchaînent ensuite : la marche, les étirements, la voix sont tant de moyens de relâcher et de sentir son corps, en prenant en compte le corps des autres, à proximité. Cette corporalité constitue un moyen de lâcher-prise, c'est-à-dire de se libérer du désir de maîtrise psychologique.

- Il s'agit de marcher dans une salle devenant étroite quand 25 personnes y déambulent. L'espace vital est réduit, les comédiens se frôlent. Il faut dès lors prendre conscience des autres, de leurs mouvements et de leur direction afin d'accorder les nôtres en fonction. Cela permet de s'habituer doucement à la proximité et au contact physique ; et, si cela gêne, d'en prendre acte et de se demander pourquoi.
- S'étirer permet de libérer le corps d'une série de tensions, de détendre les muscles, de permettre de faire des mouvements plus amples. Il s'agit de sentir que cela tire, de sentir son corps. De plus, cela pousse à oser prendre une certaine place en se déployant dans l'espace. Prendre conscience de sa respiration permet de passer d'une respiration thoracique à une respiration abdominale plus complète ; qui joue également un rôle important dans la relâche, corporelle d'abord.

- S'étirer bruyamment, en respirant profondément et en faisant du bruit, libère des tensions corporelles, mais également des émotions internes profondes. Selon Nadine Rodilla, enseignante en travail vocal, chant et théâtre au Conservatoire de Liège, la voix a ce pouvoir de faire sortir les émotions de bas du ventre. Ces émotions stagnent « viscéralement » sous la barrière du diaphragme. Le cerveau n'a pas de contrôle direct sur ce muscle, mais indirectement, en contractant les abdominaux par exemple, on peut l'empêcher de descendre. La respiration abdominale relâche les muscles du ventre et permet donc de rouvrir le diaphragme. Pour pousser un son puissant, on privilégie la « voix de corps » à la « voix de tête », ce qui nécessite que l'expiration parte de l'abdomen et donc que la barrière du diaphragme s'ouvre. La voix sort alors pleinement et emporte avec elle toute une série d'émotions d'ordinaire retenues.

On est recentré en soi et l'attention est portée sur le ressenti du corps en mouvement. Celui-ci étant peu à peu plus libre et relâché, le mouvement devient plus ample et spontané.

- S'étirer et marcher en musique, suivre un rythme ou encore répéter un mouvement mécanique sur un son sont des exercices qui favorisent le lâcher-prise : il faut d'abord sentir le rythme et les vibrations. Pour entendre son ressenti, il est nécessaire de libérer son psychisme pour porter son attention sur l'information émanant du corps. « Est-ce que je n'ai pas l'air d'un chien la tête en bas, les bras ballants à remuer ma jambe droite comme ça ? Celui-là, juste derrière moi, il doit voir que mon t-shirt est trop court... » Par ce genre de réflexions, l'individu prend en compte le fait d'être regardé, il devient alors une image. Il prend conscience de ce que l'autre voit et projette le jugement qu'il pourrait porter. L'autre n'est pas pris en compte dans sa subjectivité. En conséquence, on n'est plus en soi, c'est-à-dire dans ses sensations réellement ressenties, mais bien dans une projection mentale paralysante. L'objectif est donc de laisser son corps aller à suivre librement ce qu'il sent, sans mentaliser le mouvement ou la posture.

o Imaginaire

Si la raison paraît être un outil de la vie quotidienne, elle est un frein certain à la création brute. L'esprit peut être tendu et bloqué par les cadres établis au quotidien, comme le corps dans un t-shirt trop court. Il s'agit dès lors d'encourager un lâcher-prise mental et de raviver l'imaginaire.

- L'exercice du langage imaginaire dure 15 secondes. Il s'agit d'exprimer ce qui émane de soi durant ces 15 secondes par des sons articulés en phrase. Ces sons mis en syntaxe permettent d'exprimer par la voix – exprimer quoi ? – en dehors de l'apprentissage que constitue le langage. Cette problématique complexe et subtile est abordée par Frank Pierobon, dans son cours sur le mythe de l'inspiration (Parole, Cri, Musique) : « Ce qu'il y a d'ineffable ou d'aphasique au fond du corps semble devoir communiquer *de facto*, d'être à être, d'un être de corps à un être du langage, avec ce qu'il y a d'inouï et d'indicible au-delà du langage » (2010, p.55). Le langage imaginaire en résultant, son intonation et sa puissance permettent dès lors d'en apprendre sur notre disposition du jour. L'expression par la voix libère simultanément les sons et les émotions du bas du ventre. Certains comédiens finissent souvent par pousser des cris. Florine Lefevre, membre de la Troupe diplômée en Arts du spectacle, en parle comme d'un « exercice [qui] permet de se situer » (2014, p.62). Quelle sensation intérieure ai-je « dite » aujourd'hui ? Cette expression spontanée nécessite un lâcher-prise total : parler loin de toute structure de pensée. Tenter de faire cet exercice trop consciemment en maîtrisant le langage exprimé présente le risque de retomber rapidement sur des mots existants ou de se sentir déstabilisé au point de ne plus oser faire de bruit du tout, malgré le brouhaha général.
- Marcher comme une couleur : voilà un exercice qui mêle l'utilisation du corps, du sensoriel, et de l'imaginaire. Contrairement à l'exercice du langage imaginaire, un objet de pensée arbitraire est ici donné. Il s'agit de traduire une image visuelle en mouvements simples, ceux de la marche. Les marches de chacun révèlent soit un ressenti du mot bien particulier à la personne, soit le fait qu'un mot a une connotation culturelle forte, intégrée par une grande partie des acteurs. Par exemple, si la consigne est de « marcher noir », les démarches sont presque toutes ralenties, lourdes et graves. Pourtant, dans le labyrinthe de ces corps au ralenti, une personne frétille sans cesse, changeant

de direction de manière accélérée et angoissée. Le sensoriel et l'imaginaire permettent d'en apprendre plus sur soi.

- Relation à l'autre et au groupe

« Avant de jouer, si tu n'es pas ancré en toi ou que tu ne respirez pas, tu n'es pas là. C'est une question de présence : présence à soi, présence aux autres. Si tu n'es pas là, ni dans le regard ni dans ton corps, quoi que tu dises ça ne passera pas. Et si tu n'es pas présent à toi, tu ne peux pas être présent à l'autre » (Lamia, 18 juin 2015). Comment peut-on ne pas être là ? Être absence à soi-même, c'est attendre que quelque chose passe et faire le mort en attendant. Il peut simplement s'agir d'« être dans la lune » et donc d'être distrait, d'être temporairement détaché du moment présent. Il peut également s'agir d'une échappatoire plus constante : « être perdu dans ses pensées » et être déconnecté de la réalité du corps présent ici et maintenant constituent une fuite, en pensée, vers un ailleurs imaginaire. Cette absence à soi-même est l'origine de ma réflexion sur le sens perdu et retrouvé, développée dans la deuxième partie de ce travail. Se reconnecter à soi, à son corps, à son ressenti et à son imaginaire, se fait certes de manière individuelle, mais également par un détour par l'autre ; l'autre avec qui je partage l'ici et maintenant vécu, avec qui j'entre en relation interpersonnelle.

- « Marchez dans l'espace et lorsque vous croisez quelqu'un, dites-lui bonjour comme si... (par exemple comme si c'était la personne que vous détestiez le plus sur terre) » : cet exercice est difficile en tant qu'il demande d'entrer en relation avec l'autre, de lui serrer la main en lui adressant un bonjour droit dans les yeux, mais avec une arrière pensée. Cette rencontre demande un certain dévoilement, parfois déstabilisant. En jouant cette rencontre, on projette sur l'autre une personne qu'il n'est pas. C'est la consigne. Alors que dans la vie de tous les jours, la rencontre réelle peut être déstabilisante, dans ce cas, le jeu est la partie « facile » de l'exercice. La relation à l'autre n'y est plus la relation vraie car on y projette une émotion fictive, ce qui suppose plus de contrôle que dans le cas où l'on est submergé par des émotions incontrôlables et par conséquent plus "vraies". Jouer une émotion permet de découvrir qu'il y a toujours une part de fiction dans nos émotions quotidiennes. Ce parallèle entre le jeu et les interactions sociales ne fait pas référence à la falsification ou à l'hypocrisie communes mais bien au fait de feindre expérimentalement des émotions que l'on ne ressent pas et par

conséquent de découvrir comment celles-ci fonctionnent. Ordinairement, une telle simulation est incontrôlée : elle est de l'ordre de la fuite, tout comme le fait d'être absent, déconnecté du moment présent : en se détachant, on feint de ne plus rien ressentir. C'est une forme de théâtralisation passive où on laisse de la distance et de la falsification s'installer : dans cet exercice très cadré, on se met artificiellement dans une situation que l'on contrôle et qui est suffisamment artificielle pour demeurer sans conséquence. L'on prend conscience alors que l'on est capable de s'autosuggérer certaines émotions et que le contrôle des émotions obtenu par la fuite, l'hypocrisie ou la falsification dans le contexte de la vie quotidienne n'est pas un véritable contrôle, mais un palliatif. Taire et retenir des émotions ou les déguiser par d'autres, surjouées celles-là, sont des façons de théâtraliser nos émotions et en même temps de révéler à la fois la part de théâtralisation inhérente à nos émotions et, par contraste, leur part de vérité propre : c'est ainsi le moyen de se reconnecter à ce que l'on ressent vraiment, lorsqu'on n'est pas pris de court et que l'on ne dissimule pas ce que l'on croit ressentir, dans un mouvement de panique qui peut surgir inopinément dans la rencontre avec autrui, dans l'expérience difficile que l'on fait de son altérité.

- Dans l'exercice des trajectoires (marcher d'un air déterminé en regardant un point fixé comme objectif et faire un hochement de tête accompagné d'un RRHH satisfait une fois ce point atteint), tout est sous contrôle, rien n'est laissé au hasard. La démarche doit être artificielle et l'attitude déterminée. Les trajectoires se croisent, les autres nous coupent souvent la route, mais il s'agit de ne pas perdre son point de vue, d'attendre que l'autre change de trajectoire, de rester concentré sur la sienne en vue de pouvoir effectuer son RRHH satisfait. Ce dernier semble insensé et aberrant au regard de ce qu'on considère généralement comme normal. Mais « où, quand et comment sommes-nous normaux ? » (Ousamgane, log. cit.). L'absurde a ici sa place en tant qu'il permet la déconnexion d'avec la pensée réflexive et le sens commun pour privilégier le ressenti ; ce qui permet de prendre des distances avec ces choses que l'on ressent même si on ne peut pas les théoriser. « Marchez à nouveau naturellement ».
- L'exercice appelé « agoraphobie » est étonnant à vivre. Il s'agit de faire « comme si » on angoissait de se trouver dans un lieu fermé, entouré d'une foule de personnes qu'on essaierait donc d'éviter au maximum. Dès qu'on se

retrouve face à quelqu'un, il s'agit de faire volte-face et de changer radicalement de direction. Tout cela se fait sur une musique angoissante. Chacun se déplace rapidement dans l'espace, la rencontre est inévitable, le volume de la musique est fort. Si on s'était évertué à faire « comme si », l'angoisse se fait rapidement réelle et palpable. Cette tension continue longtemps et emporte le corps tout entier dans un mouvement frénétique. Quand la musique se calme, on reprend conscience du lieu et des autres, on marche calmement pour se recentrer et même reprendre ses esprits. Tout a été senti.

- Au signal de Farid, on se mélange tous pour se remettre rapidement en cercle, à notre place. Tout le monde doit arriver à sa place en même temps, il faut donc s'entremêler jusqu'à ce que chacun soit proche de sa place et, de manière synchronisée, la rejoindre. « Couvrez-vous les uns les autres ! » Il y a une dimension symbolique au fait de retrouver « sa » place dans le cercle où chacun voit chacun, après s'être recentré sur son propre ressenti. Il s'agit de se réintégrer, tous, au sein du collectif.
- Le jeu des mots joue selon moi également un rôle d'intégration au groupe, non plus physiquement cette fois, mais bien symboliquement car cela se passe au niveau du langage : le mot doit être « analogue dans l'absolu », l'association faite avec le mot précédent n'est acceptée que si elle est claire et logique pour tous. Mettre de côté les associations d'idées subjectives, culturelles ou morales permet une forme de communication intégrant tout un chacun. Les règles de l'exercice, comme l'immédiateté ou l'interdiction de dire « euuh », imposent une réaction du tac au tac qui ne laisse pas le temps à la réflexion. Les associations d'idées personnelles sortent donc souvent d'elles-mêmes et se révèlent au parlant. Ce jeu est surnommé « le jeu injuste ». L'élimination est douloureuse, les tentatives de justifier l'association faite sont nombreuses, tous les membres de la troupe prennent ce jeu particulièrement à cœur : on veut rester dans le cercle.

Enfin, le jeu de la trottinette est l'exercice théâtral complet : entrée en scène par le rideau, face à un public (composé du reste de la Troupe et du metteur en scène), le texte est strictement limité : « ma trottinette est cassée », l'humeur doit donc s'incarner dans le jeu du corps et dans la déclamation de ces quatre mots. Une fois l'humeur donnée, il s'agit de lui donner vie. Certains prennent un temps de réflexion

avant de se lancer. Dans ce cas, l'acteur prend conscience de la perception qu'il a de l'humeur en question avant de la jouer. Plus souvent, le jeu est immédiat. Le ressenti de l'humeur est presque simultané à son expression par le corps. Anne-Sophie l'explique en ces mots : « J'adore entrer en scène, m'empêcher de penser et faire le premier truc qui me vient. J'entends le mot et c'est comme si je supprimais une partie de mon cerveau » (13 juin 2015). Ces humeurs jouées permettent dans certains cas un accès à ce qui est délaissé par la déconnexion d'avec soi-même, en tant qu'elles sont spontanées. Il s'agit par exemple de jouer le fait d'être « extravagant » comme on le sent et non comme on l'interprète. Dès lors, quand un acteur se laisse aller et « joue le jeu » impétueusement, un jaillissement gestuel et/ou bruyant peut surprendre tant le public que le comédien lui-même. C'est un exercice difficile car il est le premier à impliquer les regards d'un public (précédemment, tous les comédiens étaient sur scène et accomplissaient l'exercice simultanément). En général, cette difficulté diminue au fur et à mesure que la confiance au groupe grandit. Le public est réceptif et se sent libre de réagir par des éclats de rire ou des onomatopées bruyantes. Cela instaure une ambiance décontractée et joviale. De derrière le rideau, on ressent la bienveillance du public qui semble percevoir de la beauté dans toute chose créée sur scène, ce qui met à l'aise. Les acteurs se laissent alors aller à des jeux libérés et créatifs, ce qui encourage d'autant plus le public.

Ce cercle vertueux clôture les échauffements sur une note de joie et promet une pause légère, sociale et gaie. Pause d'une importance capitale dans le rituel : elle permet la découverte et l'entrée en relation avec l'autre ainsi que de partager un moment qui mène à une complicité interpersonnelle. La collectivité prend forme sans sacrifier les individus la composant, la complicité interpersonnelle s'installe sans effacer les particularités individuelles (cette problématique de l'articulation du collectif et de l'individuel sera approfondie ultérieurement). Cette complicité est la clef de la confiance s'instaurant doucement entre les acteurs de la Troupe ; une confiance permettant à chacun d'oser se dévoiler un peu plus à soi, à l'autre et aux autres.

DES EFFETS DE LA DYNAMIQUE DE LA TROUPE DU POSSIBLE

- De la recherche de soi : lâcher-prise, corporalité et sensorialité

Lâcher-prise, en tant que libération psychologique, permet de porter son attention sur le ressenti corporel. Être principalement dans le contrôle, c'est-à-dire réfléchir en utilisant sa raison et sa logique propre pour appréhender le réel, cela dresse une barrière entre la conscience qu'on a de soi et ce que le corps, via son intelligence sensorielle, serait en mesure de nous apprendre sur nous. Déshabiller sa propre intelligence sensorielle aurait dès lors pour conséquence de nous éloigner d'une part de nous-mêmes, au point de ne plus y avoir accès. Maud Seden, responsable des ateliers artistiques de l'ASBL Revers (qui œuvre à la réinsertion par la culture), témoigne que le corps des personnes en souffrance psychique participant à ces ateliers est abîmé, meurtri et lourd. « Il est difficile de les faire se mettre en mouvement car ils ne s'appartiennent plus vraiment. Ainsi, lors des ateliers théâtraux, on va tenter de redonner "vie" à ce corps, réapprendre à la personne à le sentir et à le diriger » (13 février 2014). Une déconnexion franche étant reconnue comme caractéristique des personnes en souffrance psychique, la notion d'absence à soi-même floute la frontière séparant les personnes diagnostiquées psychotiques et les personnes prétendues normales.

L'homme contemporain valorisé semble être celui dont le fonctionnement se rapprochera le plus de celui de son ordinateur. Antonin Artaud accusait déjà en son temps la culture occidentale, cette « dictature de la parole et des idées claires, réduction de l'inconnu au connu, séparation du langage et de la vie, de la force et de la représentation, collusion de la connaissance et de la maîtrise, de l'interprétation et de la domination » (cité par Florence, 1997, p.29). La forme de vie en société actuelle tend à machiniser l'individu. C'est ce qu'exprime Nicolas Roméas dans son écrit « Dans les passes dangereuses » :

Normaliser l'Homme aux fins de le rendre efficace en termes de rendement, en éliminant toutes marges d'erreur (et en effaçant peu à peu, dirait Yves Clot, tout espace d'invention), c'est renoncer à une haute conception de l'humain que partagent et portent à travers l'histoire les meilleurs de nos philosophes, de nos poètes, de nos artistes et de nombreux citoyens. C'est le réduire à la fonction de son cerveau reptilien, fossile de notre animalité. Normaliser les individus, c'est refuser de voir que ceux qui peinent à se plier aux normes sociales ont à nous dire sur l'humain des choses essentielles (2009, p.190).

S'adaptant à ce qu'on attend de lui, l'individu se normalise en vue d'être plus efficace. Dès lors, la corporalité et la sensorialité sont mises à mal en tant qu'elles sont cantonnées à leur rôle de pulsion primaire quand elles pourraient être source de pensée profonde et de création artistique. Cette déconnexion de son corps et de ses sens, de ses émotions profondes, je l'ai ressentie personnellement au début de mon expérience en tant que membre de la Troupe du Possible, il y a trois mois. Je me considérais alors comme quelqu'un de « classique » qui ne se connaissait pas de fragilité particulière. Lors d'une répétition, j'éprouve un blocage à l'exercice de la trottinette. Il m'est demandé de jouer l'humeur « exacerbée », mais je ne pus rien faire. Finalement, un cri de fureur et de rage rejaillit de moi-même, me laissant la première étonnée. Plusieurs petits événements de la sorte se sont répétés au point qu'il m'était désagréable de venir aux répétitions. J'y étais malgré moi particulièrement dans la lune. Je réalise maintenant que cette non-présence soudaine était une protection, une manière d'attendre que le moment passe en faisant le vide à l'intérieur de moi. Toutefois, peu à peu, les barrières tombaient, le contrôle se faisait moins puissant, et des émotions bloquées au fond de mon corps trouvaient peu à peu la voie menant à la sortie. Ce processus de lâcher-prise se fait naturellement, c'est-à-dire sans travail délibéré et conscient. Il est selon moi le résultat d'une acclimatation à un microcosme assez sécurisant pour oser y perdre le contrôle. Une fois ces émotions sorties, je prenais conscience de leur existence. Cette prise de conscience peut alors être suivie de tentatives de compréhension : fragile lors dans ma jeune adolescence, j'avais quelques difficultés à supporter ma sensibilité particulièrement puissante. Il me paraissait alors plus vivable de la contrôler, quitte à la nier totalement au point d'oublier d'être sensible. Ce lâcher-prise est vraiment déstabilisant car il faut accepter de se laisser aller, après des années de contrôle, pour se découvrir dans tout l'inconnu de sa personne. Il ne s'agit pas uniquement de se découvrir à soi-même, mais également de ressentir pleinement et donc de s'exposer à autant de joies que de souffrances. Ce cas personnel illustre un conflit de soi à soi : des émotions ne demandant qu'à sortir se retrouvent opprimées par une armée dont le général ne serait autre que soi. Une maladie auto-immune en somme. Bien qu'internes, les racines de ce genre de conflits sont également à déterrer hors des individus, au niveau de l'acceptation collective générale.

Je ne fais pas encore référence ici à l'autre en tant qu'individu que je rencontre, l'altérité en générale, mais bien à l'ensemble formé par tous, le milieu communautaire pouvant être normatif et répressif au sein duquel l'individu évolue.

Une forme d'assurance est nécessaire pour oser s'écouter et se réaliser. Or, la société contemporaine tend à engendrer compétitivité et concurrence au détriment de la solidarité et de l'entraide communautaire. Roland Gori accuse ce qu'il appelle « la fièvre de l'évaluation » de perpétuer l'extension sociale de la norme : « l'évaluation telle qu'elle se pratique aujourd'hui est une véritable dévaluation » (2009, p.265). En conséquence, a priori et jugements s'insèrent dans les rapports interpersonnels. Il s'agit d'être conforme. Les singularités de chacun, déjà difficiles à ressentir et extérioriser comme telles, sont de surcroît dévaluées comme autant de « faiblesses », de « folies » ou de « maladies ». L'étiquetage généralisé engendre des effets pouvant être traumatiques. Cette violence a de quoi anéantir tout le courage nécessaire au lâcher-prise.

Dès lors, comment se reconnecter avec soi-même ? Comment démolir peu à peu les barrières et contrôles qu'on a soi-même œuvré à bâtir et consolider au fil des expériences ? Et enfin, comment oser être, de manière brute et singulière, au sein d'un collectif, en ces temps conformistes ? L'objectif de la Troupe du Possible est d'être vécue comme un espace qui subvertit les critères de qualité et de normalité. Le but est d'instaurer une « autorisation implicite » d'opérer un retour à la corporalité et à la sensorialité, libre de toute inhibition, pour pouvoir se reconnecter et se révéler à soi-même. C'est la structure ritualisée de la Troupe qui permet selon moi une forme de lâcher-prise bénéfique. Cette structure est stricte en tant qu'elle vise à instaurer deux principes suprêmes : le respect inconditionnel de chaque individu et la solidarité avec les autres comédiens dans la réalisation d'une œuvre collective. Le respect de ces deux principes instaure une confiance en l'autre comédien comme en la Troupe dans son ensemble. C'est cette confiance et ce respect (que j'ai personnellement et inconsciemment expérimenté), qui permettent d'oser laisser paraître sa singularité, aux regards des autres également.

Nous l'avons abordé précédemment, le rituel des répétitions est un moment clef permettant de raviver la corporalité et donc la sensorialité de chacun. La pluridisciplinarité de la Troupe joue ici un rôle important : les arts sensoriels sont tant de moyens de partir à la découverte de soi de manière complète, en n'ayant pas uniquement recours à sa conscience rationnelle. Guilhem décrit le théâtre de la Troupe comme du « théâtre-mouvement » : « c'est un mélange entre expression corporelle, expression orale... en fait, c'est un mélange entre plein d'expressions ! » (17 juin 2015) Corps, voix, langage, rythme, sens et émotion : il s'agit de ressentir. « L'émotion est très importante car elle donne une orientation, elle est conseillère.

Émotionnellement, on accepte quelque chose, on dit « oui », et puis dans un second temps, on rationalise. On part du matériau vécu pour y réfléchir, ordonner, clarifier, résoudre, contempler » (Le Clef, 16 juin 2015). Le processus de création de la Troupe fonctionne selon cette dynamique. Il faut sentir une chose et, sans tenter d'être logique, la mettre en forme. Florine Lefevre décrit le résultat de cette forme de création : « une scène ne comporte pas de concept, de message subliminal à comprendre, simplement une liberté d'associer entre elles les « idées » qui au départ n'en étaient pas... et les comédiens fonctionnent à l'instinct et sans raison, sur la musique, laissant la liberté aux spectateurs de recevoir de l'énergie, usant de leurs ressources propres afin de l'interpréter » (2014, p.69). Notons ici que le ressenti du public est lui aussi mis à contribution ; nous reviendrons sur ce point crucial par la suite.

Les effets bénéfiques de cette dynamique se trouvent dans le fait de « théâtraliser pour s'affranchir d'un mal intériorisé, pour dominer ce qui nous domine », selon les mots justes de Frank Pierobon. L'indicible pourrait donc être contourné. Il l'est, par le théâtre brut, de deux manières. Premièrement, par l'introduction d'une distance entre moi et ce que je joue. C'est la stratégie du travestissement : « donnez-lui un masque, il vous dira la vérité » (Oscar Wilde). Guilhem exprime cette stratégie : « en jouant un rôle, au théâtre ou avec un nez rouge, tu peux exprimer une partie de toi que tu ne dévoiles pas d'habitude. Le nez rouge, c'est le plus petit déguisement du monde ! » (17 juin 2015) Le travestissement permet, par le fait de devenir quelqu'un d'autre, de cesser d'être le personnage social rigide qu'on s'est inventé au fil des influences, des expériences, des souffrances ainsi que du contrôle et des barrières intégrées. Le théâtre permet de se libérer d'une théâtralité latente et subie qui nous enferme dans ce que l'on croit être soi-même. L'effet thérapeutique ne tient dès lors pas tant au fait d'exprimer ce qu'on n'oserait pas exprimer d'ordinaire, mais surtout au fait d'élargir le champ des possibilités d'être : se découvrir des facettes multiples et mystérieuses, libéré des statuts auxquels on s'identifie trop certainement. Ensuite, le détour par l'imagination et la métaphore permet également de contourner les résistances : cela amène une prise de recul et donc une possibilité de manipuler la souffrance. Les créations métaphoriques, bien qu'elles restent énigmatiques, ont le pouvoir de révéler. Ce fait est exprimé par François Tirtiaux en ces mots : « créer ce n'est pas exprimer du soi, c'est exprimer quelque chose au travers de soi » (2002, p. 5). Ce quelque chose est un élément nouveau, inconnu de son créateur, qui surgit car l'œuvre est en partie autonome. La rencontre entre le créateur et son œuvre fait naître un processus de transformation : le créateur, étranger à sa création, peut y

trouver des révélations de sens qu'il n'a pas intentionnellement créés. Représenter une peur, c'est déjà devenir actif par rapport à cette peur, avoir une incidence sur elle par le fait de renverser la situation.

Les normes de la société ne s'appliquent pas à la scène, c'est une zone d'asile (qui ne s'étend pas au public). Il existe une sorte de règle implicite qui permet à chacun de se laisser aller à être et faire comme il l'entend, sans risquer de répercussion dans la vie quotidienne. Hors de cette zone, les règles reprennent, la protection tombe. Et aussi, les protections de défense personnelle sont érigées à nouveau, dans toute leur puissance. Cela semble paradoxal : être libre de jouer son propre rôle sur scène — ne pas jouer ? —, mais jouer une subjectivité fictive dans la société, construire un personnage en fonction des attentes de cette dernière. « Nous sommes justement obscènes, dès que nous sommes hors scène, car sur scène nous sommes qui nous sommes, sans faux semblant » ; ce sont les mots repris dans le synopsis du 10^e spectacle de la Troupe du Possible, « Métaphysique de la bourgeoisie ».

Dès lors, considérons la Troupe du Possible comme un microcosme social au sein duquel les critères de qualité et de normalité tombent pour favoriser un gain d'assurance et de liberté qui permet à chacun d'oser se réaliser pleinement. Cet ensemble bienveillant permet donc à ses membres de pouvoir lâcher prise, de laisser les choses jaillir d'elles-mêmes pour contempler, ordonner et agir en fonction de ce qui se révèle. Pour pouvoir enfin agir sur ce qui se révèle. Il s'agit donc d'oser exposer ce qui émane spontanément de soi à soi-même, sa propre conscience, mais également aux regards des autres, ou plutôt de l'autre, que nous considérons cette fois comme une autre singularité qui me regarde.

- Collectif : mixité, bienveillance et liberté

Le fait de composer collectivement implique le rapport du « je » au groupe, mais également la relation du « je » au « tu ». Au sein de la Troupe du Possible, une trentaine de « je » sont en cours de découverte. Chaque personne se reconnecte avec sa singularité tout en découvrant celle des autres. Comment entrer en relation dans le respect de chacun, tel qu'il est ? Comment garantir une atmosphère collective bienveillante ? Comment articuler le personnel et le collectif ?

Cette question centrale nécessite de revenir sur les catégorisations d'individus « dits psychotiques » et « prétendus normaux », les premiers étant souvent perçus comme

incapables d'entrer en relation avec autrui. Distinguons ces deux statuts afin de les éclaircir et peut-être finalement, de mettre fin à cette distinction.

Définir la psychose est difficile. De l'ordre d'un conflit intrapsychique, la névrose est plus facile à caractériser ; c'est une pathologie dans laquelle l'énergie d'un individu passe à se battre avec lui-même : culpabilité, conflit de loyauté, conflit entre idéaux et pulsions, etc. Par contraste, la psychose ne se passe pas dans le moi, mais dans sa manière d'appréhender le monde qui l'entoure. Ce rapport au monde prend des formes diverses dont deux principales : l'expansion du moi (« Je suis Napoléon ») et la mélancolie, l'effondrement du moi. La psychose impliquant donc une part de délire, ledit psychotique est souvent perçu comme un « fou » hors de la réalité. Cela rend l'intégration sociale difficile.

Selon le psychiatre Yves Le Clef, « la psychose se mesure dans la capacité de quelqu'un à se rendre compte de l'existence de l'autre » (16 juin 2015). En psychiatrie, il est reconnu que le psychotique n'a pas accès à l'ambiguïté, il projette ses propres pensées et sentiments sur l'autre. Le « tu » n'existe pas en tant que personne différenciée. La tentative d'entrer en relation avec autrui s'avère maladroite. La personne psychotique peut par exemple attendre beaucoup d'une personne à peine rencontrée, ce qui sera perçu comme intrusif. Cela se sent particulièrement dans la mesure corporelle : la distance interpersonnelle préservée est soit trop courte, soit trop longue.

Lesdits psychotiques ont une capacité d'adaptation au monde moins grande que les prétendus normaux. Comme l'exprime Farid Ousamgane, « le fou ne va pas arriver au travail à 9 h du matin, il ne va pas vous dire bonjour en souriant parce qu'il n'a pas envie de la faire. Pourtant c'est « normal » de faire ça, mais le fou n'est pas dans cette norme. Parfois il peut l'être si ça se met car il n'est pas contre pour le fait d'être contre : il écoute ce qui se passe pour lui, il l'entend et agit en conséquence » (4 avril 2015, interview par P. Seys). Être considéré comme normal serait dès lors être capable de s'adapter aux codes de son secteur d'activité et plus globalement, aux normes de la société dans laquelle on s'inscrit, quitte à ne pas écouter ses propres besoins. Revenons au concept de névrose. Une adaptation radicale d'une personne à son environnement peut engendrer un conflit interne entre une singularité ne demandant qu'à sortir et des normes intégrées empêchant cette expression. Les apprentissages, codes et normes en question sont alors tant de couches venant recouvrir ce qu'il y aurait de plus singulier en chacun. C'est la vision

de Farid Ousamgane : « la normalité est un barrage à la recherche de sa liberté car on est normal à la façon d'une société donnée. ... La psychose est pour moi une forme de résistance psychique à un environnement agressif qui empêche de se libérer et de garder sa singularité » (log. cit.).

Les mots du psychiatre et philosophe Yves Le Clef illustrent bien ce propos :

Le charme de quelqu'un, c'est son grain de folie. Sans ce nœud psychotique à faire valoir, nous ne serions que de sinistres névrosés. Il s'agit d'aborder l'homme avec son grain de folie car sans, il n'est qu'une parodie d'homme. Les personnes diagnostiquées comme psychotiques sont davantage à la source de ce qui les passionne et fascine, mais qui peut également les faire basculer dans l'insoutenable. Au théâtre, elles sont invitées à s'engager en respectant une règle de modulation/régulation : tu n'es pas tout seul, tu dois partager ton grain de folie avec le grain de folie du voisin. (15 juin 2015)

L'idée d'un « grain de folie », en tant qu'excédent indispensable et que l'on peut mettre en commun, est également exprimée par Thierry Snoy en ces mots : « Des "affirmations de soi" y surgissent de façon surprenante, que nous ne nous laissons pas d'observer, tout en tâchant de les orienter au-delà des "cas individuels", en vue toujours de l'"œuvre" collective » (2013, p.9). Le théâtre brut serait alors ce « grain de folie » à l'échelle d'une société.

La caractéristique première de la Troupe du Possible est la mixité de ses membres en tant qu'elle réunit des personnes considérées comme normales ainsi que des personnes diagnostiquées comme psychotiques. Les unes n'ont plus l'accès spontané à leur « grain de folie » et ne se sentent pas libres de le dévoiler à autrui ; les autres extériorisent plus facilement, n'étant pas étouffées par des névroses, mais risquent de divaguer dans leur isolement interne. La différence entre la Troupe et le monde du théâtre que Lamia a connu, c'est selon elle que les liens sont basés sur la confiance. « Dans la recherche, il faut essayer et oser se tromper. À la Troupe, tu es en confiance, l'autre aussi et ça permet un dévoilement. Chacun peut travailler avec ses particularités : il n'y a pas une manière d'être, mais plein de caractères différents. J'ai appris beaucoup en regardant les autres de la Troupe travailler à leur manière ». Lamia me parle par exemple de la spontanéité de Christine : « si tu es toi-même en confiance et que tu es connecté à ta vérité intérieure, tu permets à l'autre d'ouvrir cette porte aussi ! » (Lamia, 18 juin 2015)

La mixité du groupe joue un rôle fondamental en permettant de subvertir les critères de normalité et de qualité ainsi que de supprimer jugements et a priori. Farid parle d'« humilité poétique » (8 avril 2015) : l'ouverture, la confiance et le respect s'instaurant entre les membres cela permet à chacun de se sentir à l'aise dans sa singularité. Les uns peuvent se risquer au lâcher-prise et les autres, à se réinscrire dans la relation à l'autre. Selon Guilhem, à la Troupe, lors d'exercices poussant à se recentrer sur soi, on est souvent amené à se dévoiler et à se révéler, tant à soi qu'aux autres. Ces moments nous déstabilisent, il s'agit alors de retrouver l'équilibre : voilà le rôle des rires, de la joie et de la légèreté émanant des rapports interpersonnels ! Cette détente et cette complicité permettent de sentir la bienveillance et l'ouverture du groupe. Ouf, tout va bien. Cela permet d'oser un nouveau « petit plouf ». « Il y a un mouvement d'aller-retour entre soi et les autres : prendre du temps dans sa bulle, aller vers les autres puis repartir dans son soi, enrichi » (Guilhem, 17 juin 2015).

Composer quelque chose qui permette une expression de soi en groupe nécessite également une certaine rigueur. Au sein de la Troupe, le rituel analysé en début de cet écrit est un système d'exercices rigoureusement réglés dans le but de raviver le corps et le ressenti afin de favoriser les « jets de créativité », mais également de structurer et de donner à chacun une place à côté de chacun. Le rôle des responsables en ce sens est primordial : créer une relation de confiance avec les acteurs et un climat de confiance entre eux. Thierry Snoy décrit ce rôle en ces mots :

Chaque sujet, si "marqué" qu'il soit par tel type de "symptôme" ... conserve un "potentiel" d'affirmation positive de soi, d'accomplissement et d'épanouissement, ou encore de "créativité" propre. Il l'ignore souvent, il a peur et se sent inhibé par le regard des autres, et c'est pourquoi il ne l'exploite pas ou le tient en veilleuse. Notre rôle à nous de responsables est de l'appeler à mettre en œuvre ce "potentiel", de lui garantir également les conditions minimales la rendant effective... deux principes nous guident : celui d'un respect inconditionnel de chaque individu et celui d'une solidarité avec les autres comédiens dans la réalisation d'une œuvre essentiellement collective. » (2013, p. 4)

La clef n'est pas tant une attitude de non-jugement, mais plutôt la supposition positive que chacun est capable de jouer pourvu qu'il ose. Chaque comédien ne parvient à s'exposer dans sa fragilité que si les autres membres de la Troupe le lui permettent. Ce qui implique que ceux-ci ne soient plus ressentis par lui comme des juges ou des modèles, mais comme des partenaires à égalité, des partenaires

bienveillants. Alors, l'individu pourra en profiter pour lui-même dans un premier temps, puis en faire profiter l'ensemble de la Troupe.

Le metteur en scène Farid Ousamgane a pour objectif de faire ressentir aux individus qu'ils peuvent laisser exprimer leur subjectivité et qu'ils seront accueillis et respectés tels quels. Il existe un paradoxe dans le sens où son attitude vis-à-vis d'eux pourrait paraître irrespectueuse : il rit, il hausse le ton parfois, il coupe la parole, etc., mais c'est cette franchise qui permet un rapport intersubjectif d'égal à égal, engendrant respect et confiance. Il se montre tel quel, avec ses particularités et ses failles d'être humain dans ses rapports avec chacun : « Il y a toi comme tu es, il y a moi comme je suis et on va faire quelque chose ensemble » (8 avril 2015). Ne faisons pas de parallèle avec un microcosme familial car dans une famille, les rapports entre individus et l'affect lié à ces rapports sont institués selon le statut que chacun hérite de naissance. Or, avoir un statut c'est également avoir une étiquette et cette étiquette asphyxie le sujet. Cette assignation automatique, empêchant les rapports véritablement intersubjectifs, n'a pas lieu dans la Troupe car il y faut construire du lien au cas par cas.

Thierry Snoy, en tant que cofondateur de la Troupe, exprime les fondamentaux de cette dernière en ces mots :

Nous avons appris des "comédiens " et avec eux, à les relativiser et à leur substituer, partiellement et temporairement, par le biais de la médiation théâtrale, une autre approche de leur "souffrance psychique" et une autre façon aussi, non sans doute d'en guérir ou d'y remédier, mais de l'assumer, ou mieux encore de s'en "amuser", et pourquoi pas ?, d'en "rire" (au sens nietzschéen du terme, cf. Ainsi parlait Zarathoustra). Cela en "jouant" d'autres "personnages" que le leur propre, enfin celui de "malades" ou de "fous" hospitalisés, tels en tout cas que la société les définissait, ainsi, le plus souvent, qu'eux-mêmes. (2013, p.2)

Le rire et le plaisir partagés en groupe ont un rôle capital selon Patricia Attigui, exprimé par Florine Lefevre en ces mots :

Par ce rire, libérateur de la douleur que peut provoquer l'inhibition, le comédien prend du plaisir à dévoiler, par le biais du jeu, ses traumatismes et ses lubies. Il peut les vivre sans répercussion dans la réalité quotidienne ! Le rire redonne confiance et affirme le comédien dans ce qu'il est ; il va maintenant pouvoir utiliser ses sensations intérieures comme des moyens d'expérimentations théâtrales et non plus comme des persécutions (2014, p. 71).

Le grain de folie se généralise, tout comme la prise en compte de l'autre dans son altérité et sa singularité. Christine est membre de la troupe depuis treize ans. « Ballotée d'un hôpital psychiatrique à l'autre depuis toute petite » selon ses propres mots, elle vit désormais seule dans son appartement. Malgré son étiquette de psychotique, Christine est pourtant sensible au champ relationnel : elle établit un contact individué et des relations différenciées avec chacune des personnes qu'elle rencontre dans la Troupe. Dès lors, sur quelle base repose la distinction opérée entre personnes dites psychotiques et personnes supposées normales ? Le metteur en scène lui-même semble s'y perdre : « je ne sais plus qui est fou. Il y a des fous qui sont venus étiquetés de "schizophrène" et je trouve qu'ils ne le sont pas assez et puis il y a des gens soi-disant normaux, qui sont venus du sérail, que je trouve complètement dingues ! » (Ousamgane, 8 avril 2015) « Et n'y a-t-il pas autant de différences entre un "fou" et un "fou" qu'entre un "fou" et un "normal" ? ... L'enjeu véritable consiste à offrir un espace et un temps où "se joue" la pathologie humaine, d'où qu'elle provienne. » (Snoy, 2013, p.3)

Dès lors, la Troupe du Possible est un ensemble de personnes, permettant à chacun de se réaliser de manière singulière tout en s'intégrant dans une dynamique collective respectueuse des individus la composant. Cette dynamique collective vise à la création d'une œuvre brute.

- De la création brute – *faire œuvre commune*

La finalité de la Troupe du Possible est avant tout d'ordre esthétique. Si le projet créateur engendre des effets thérapeutiques, c'est de surcroît ; l'objectif premier étant la recherche d'une forme de beauté par la création brute. L'art brut est parfois assimilé à l'art-thérapie en tant qu'il se nourrit des « pathologies humaines » comme matériau de création. Ce qui est ordinairement ou « normalement » désigné comme faiblesse devient la force créative d'un individu qui partage cette découverte ludique avec d'autres personnes en vue de créer collectivement une œuvre d'art. Le projet créateur de la Troupe du Possible met en rapport un style de création brute avec des thèmes de prédilection : le désordre, le rien et l'absurde contre le rationnellement convenu et la norme invalidante.

Revenons un instant sur le processus de création propre à la Troupe du Possible dans lequel le collectif et l'individuel sont en tension. Le matériau de création émane des acteurs et est ensuite récupéré et mis en scène par Farid avec l'aide de

Flora et Laura, assistantes à la mise en scène et aux chorégraphies. Laissons à Thierry Snoy le soin de préciser cette forme de création collective fédérée :

Depuis 2010 où les comédiens composent eux-mêmes tous les morceaux joués, le spectacle est devenu leur "œuvre", quasi autant que la nôtre. Sans doute Farid intervient-il continuellement dans la mise au point de chacune des scènes, et de façon plus décisive encore lors de l'assemblage des éléments multiples en une seule "mosaïque". De sorte que nous nous sentons et nous voulons aussi au service de cette créativité qui est la leur. Certes, nous l'encadrons, mais nous ne nous substituons pas à elle. Nous la respectons et nous l'admirons profondément. Une telle créativité, nous sommes convaincus de l'inciter et de la stimuler ainsi, bien davantage qu'en adoptant une attitude plus directive. (2013, p. 8)

« Je travaille avec le dialogue d'inconscient à inconscient, les émanations inconscientes, les accidents, les choses qu'on ne penserait jamais à mettre en scène » (Ousamgane, 08 avril 2015). Le mot « inconscient » est un concept multiple, en tant qu'il existe autant d'inconscients que de courants de psychanalyse. En parler de manière conceptuelle semble difficile au regard des nombreuses connotations que ce terme porte. Il s'agit dès lors de préciser quel sens prend ce terme dans ce contexte précis. « L'inconscient psychanalytique renvoie aux affects et aux percepts. L'on perçoit des choses et inconsciemment, on y réagit. C'est l'interaction perceptive : on voit les choses en fonction de ses préoccupations, de ses intérêts. L'affecte aussi travaille inconsciemment. Le concept est plus proche du niveau conscient ». (Le Clef, 16 juin 2015). Le rapport d'inconscient à inconscient est ici ce qui est de l'ordre du ressenti, au-delà du narratif. « Il n'y a rien d'expliquer. Il faut le sentir, ça parle à l'imaginaire » (Ousamgane, 8 avril 2015).

Le metteur en scène récupère et fédère ce qui émane des acteurs. Au fil des répétitions, les mouvements, improvisations et textes sont rejoués. Les acteurs se les approprient de manière singulière, Farid et les assistantes observent et guident. Au fur et à mesure de ce travail de création collective, les scènes se fixent et le spectacle se tricote. La création est le résultat des sensorialités de la Troupe qui convergent vers une direction commune. Lorsque la création aboutit, vient le temps de la conceptualisation, de la mise en scène et de la scénographie. Au sujet du dernier spectacle de la Troupe, « le Monde du Rien », Farid explique : « On est pas parti du DaDa, on est arrivé au DaDa et après il fallait le constater et le nommer » (04 avril 2015, interview par P. Seys). Le ressenti prime et guide, « l'émotion donne

une direction » nous disait Yves Le Clef. Ensuite, chacun est libre de constater, de s'approprier et d'interpréter ce qui émane de cette création.

La création d'un spectacle de la Troupe du Possible dure huit mois en moyenne. C'est un processus qui prend du temps car il faut qu'un climat bienveillant et une harmonisation naissent au sein du groupe. Seule la structure et le climat s'instaurant au fil des répétitions permet à chacun de se trouver et de trouver sa place de comédien au sein de la Troupe. Ces deux paramètres ont été étudiés précédemment afin d'aborder le lien existant entre le mieux-être et la création. Il existe un troisième paramètre permettant lui d'aborder le lien entre le mieux-être et l'impact esthétique.

Au terme de ces huit mois, la dynamique de création collective aboutit. Le résultat en est une œuvre d'art et au théâtre, l'œuvre d'art a la particularité d'être un spectacle vivant, une performance. Le projet est mené à terme et le spectacle créé est joué devant un public. Selon Jean Florence, « le but assigné au groupe est le plaisir de préparer ensemble un réel travail dont l'expression finale est la représentation devant un public, moment crucial de relation à un corps social et de reconnaissance » (1997, p.19). Dans le cas de la Troupe, cet aboutissement prend la forme de deux représentations dans un lieu reconnu comme lieu artistique ou culturel et devant un public hétéroclite. Mais comme en témoigne Guilhem, « ce qui m'intéresse, c'est tout le processus, ce voyage, les relations qui se tissent tout au long de la création. Pour moi, le spectacle dure huit mois ! » (17 juin 2015). En effet, au sein de la Troupe, le processus de création prime sur les représentations de cette création. « Le but final demeure que, dans la troupe, tout le monde s'amuse en travaillant et travaille en s'amusant » (Snoy, 24 juin 2015).

L'œuvre, dans son sens ordinaire, porte la griffe de son auteur et l'auteur s'inscrit dans son œuvre. L'œuvre collective est le fruit d'une harmonie entre singularités et ces singularités réunies constituent l'œuvre. Lorsque celle-ci prend vie sous les regards d'un public, chaque comédien est confronté à ce qu'il a créé : une œuvre d'art, une forme de beauté (qui touchera ou ne touchera pas les subjectivités du public, cela est secondaire).

Dans ce moment d'aboutissement, le comédien créateur devient véritablement acteur en découvrant ses capacités. Des inadaptations faisant autrefois faiblesses ont été transformées en une création esthétique, ce qui les valorise. La singularité

autrefois brimée est désormais reconnue comme créative. Par son acte, le créateur a transformé ses souffrances en plaisir. Les jugements laissent place à la valorisation. Cette reconnaissance engendre un regain de confiance en ses capacités : « tiens, lorsqu'on me laisse la place pour faire mes trucs, moi aussi je peux jouer, je peux danser, je peux vivre comme ça et être dans un groupe qui me donne ma chance ! » La création brute prend tout son sens au regard du témoignage de Lamia : « C'est difficile de dire pourquoi on crée. Pour moi, l'art a été une nécessité, depuis le début. Créer permet de sublimer un bout de moi, de mettre en forme des émotions, des rêves, de l'énergie, de l'imagination » (18 juin 2015).

Au sein de la Troupe du Possible, chaque personne sent qu'elle a une pierre à apporter à l'objectif commun, la création d'un spectacle de théâtre brut, parce que le groupe lui laisse prendre sa juste place. Au regard de l'œuvre collective dont il est créateur, chaque comédien se retrouve face à sa propre beauté.

Deuxième Partie

Le sens perdu et retrouvé

Je me suis intéressée au ressenti d'individus, considérés comme tels, liés les uns aux autres via un processus de création théâtrale collective. Cette réflexion m'a permise d'identifier trois axes de mieux-être opérant au sein d'un microcosme tel que la Troupe du Possible. J'aimerais à présent élargir cette réflexion à la société dans sa forme actuelle et réfléchir au sens que ces sources de mieux-être seraient en mesure d'y créer. La question de la définition de ce qu'est le sens se pose d'emblée : comme le temps, tout le monde sait ce que c'est, mais personne ne saurait l'expliquer. Comme le bonheur, il se reconnaît au bruit qu'il fait quand il s'en va. L'objectif de cette deuxième partie est dès lors d'apporter des pistes de réponses à ces questionnements centraux : il s'agira dans un premier temps d'identifier les origines d'une certaine perte de sens et, dans un deuxième temps, de trouver une voie permettant de recréer du sens.

DE LA PERTE DE SENS

Je ressens une sorte de discordance, de malaise voir de mal-être, en l'individu comme entre les individus qui m'entourent. Je suis d'une part consternée par la paralysie qui touche une grande partie des jeunes adultes de mon entourage, à Bruxelles, lorsqu'il s'agit de passer à l'action afin de concrétiser des projets de vie (si projets de vie il y a). Nombreux semblent dans le flou, commençant des études pour les arrêter en cours de route ou les terminer sans grande foi en leur avenir. Si quelques projets se dessinent, c'est bien souvent sur le mode de la passivité : peu de moyens sont mis en œuvre pour les concrétiser. Nombreux ont un mode de vie principalement nocturne impliquant divers excès : alcool, drogues douces et dures, relations d'un soir, jeux vidéo, internet, etc. Je reprends ici un extrait d'article publié par un internaute dans *Vice*, un magazine abordant de manière subjective et souvent impertinente des sujets de société telle que la culture urbaine :

« Passez-vous les quatre premiers jours de votre semaine à zoner sur Facebook ou sur Twitter ? Attendez-vous désespérément qu'il soit six heures et que vous puissiez fuir votre bureau afin de descendre des verres d'alcool de mauvaise qualité ? Vous ne vous sentez pas bien, vous avez l'impression d'étouffer ? Rassurez-vous, vous n'êtes pas les seuls à subir cette désillusion. Les étudiants et les adolescents ne sont plus les seuls à nier la réalité ; ils ont été rejoints dans leur fuite éperdue par des adultes de vingt, voire trente ans...pour ma génération, arriver au tiers de son espérance de vie signifie que nous devons continuer sur la lancée de nos vingt ans, dans un périple sans fin où s'entrecroisent litres d'alcool, fête et incohérence. Nous n'avons aucune raison de prendre une autre route. » (Clive Martine, 16 décembre 2014)

A-t-on jamais fait la fête avec autant de ferveur ? Peut-être justement parce qu'à la fête, comme au théâtre, il y a une autorisation implicite de ne pas être dans son « état normal » ; d'être plus instinctif et finalement plus brut. Cependant, les mines extasiées en soirée me paraissent soudainement bien ternes en début de semaine ou lorsqu'une discussion « existentielle » est lancée. Il en résulte parfois des attitudes de déni du mal-être pourtant si flagrant. Mais souvent, et c'est encore plus frappant, il en ressort plutôt une lucidité totale et franche qui ne mène pourtant à aucun changement de mode de vie.

Mais ces moments vrais de discussion profonde me semblent rares. C'est comme si les individus discutant échangeaient des mots creux, dénués de signification car si « convenus ». La rencontre ne se fait alors plus vraiment, elle laisse place à une

attitude « correcte ». La complicité s'efface au profit d'une fausse convivialité. L'attention porte alors sur l'image que l'on envoie de soi à l'autre et donc, au final, l'image que l'autre nous reflète de soi. Cette image se doit de correspondre à ce qui est généralement valorisé : il s'agit de se plier et de se modeler dans une façon d'être approuvée. Cette constatation nous ramène à l'idée d'être sans faux-semblant au théâtre, mais de jouer un rôle hors de la scène. Dans ce cas, les interactions que l'individu entretient dans un réseau social se fondent davantage sur le rôle qu'il se donne, par obligation d'adaptation : jouer une subjectivité en s'efforçant de taire ce qu'on est ou une partie de ce qu'on est, qui ne correspondrait pas aux normes approuvées. Marcher droit en occultant ses travers. Encore faut-il pouvoir identifier ces travers inadaptés, ce qui n'est pas toujours le cas. La plupart du temps, c'est en jouant un rôle précis et rigide que l'on occulte une partie de soi-même. Cela rend l'accès à sa réalité personnelle tumultueux.

Cet abus d'adaptation ne se révèle pas qu'au niveau des relations sociales. Mon père psychiatre déplore le nombre grandissant de ses patients en burn-out. Ce trouble contemporain est dépeint par le philosophe Pascal Chabot en ces mots : « les pathologies de civilisation désignent ces malaises vagues qui affectent certains individus en réaction à un état social qu'ils ne peuvent supporter ... Le burn-out est le nom contemporain de ce trouble. Malaise dû à l'excès, au stress, à la perte de sens, au diktat de la rentabilité, à la difficulté de porter des valeurs humanistes dans un système technocratique » (2013, p.113). Comme l'exprime Farid Ousamgane, « on est normal à la façon d'une société donnée » (08 avril 2015). Et on attend de nous d'être adapté à cette société donnée. Les individus fortement investis dans la forme sociétale actuelle semblent scindés entre le fait d'être de manière intuitive ou leur volonté d'être parfaitement « adapté ». Or, la forme sociétale actuelle ne permet plus d'être adapté, elle nécessite au contraire de s'adapter toujours, de manière continue, à un modèle devenu trop complexe. Il n'y a plus une manière d'être qui serait prescrite et par conséquent bien visible, mais bien une multitude toujours plus grande et fluctuante de possibles qui ne semblent pourtant jamais accessible à un être humain. Cet éloignement de soi et de ses besoins mène à une « dépersonnalisation », pour reprendre le terme de Pascal Chabot. L'abus d'adaptation au « système » serait donc une cause majeure de « l'immense vide de la perte de sens » (Chabot, 2013, p. 28).

Considérons dès lors la forme sociétale actuelle comme catalyseur de la perte de sens constatée. Au regard de la réflexion faite sur la Troupe du Possible, quels

facteurs pouvons-nous incriminer dans l'« état social » contemporain, dans le système duquel et en réaction auquel ce genre de microcosme naît ? Je propose ici une relecture (condensée et subjective) des grands changements qui me paraissent déterminants dans l'analyse de la forme sociétale actuelle. Au 18^e siècle, un basculement se produit : la religion est détrônée par la science. Cette révolution aura des impacts multiples et déterminants.

- Du collectif à l'individu

Les liens sociaux, dans la religion, sont des liens d'appartenance : appartenance à l'Église, à une communauté religieuse, à sa paroisse, etc. La forme sociétale est davantage communautaire. Chacun se voit attribuer une place et les liens sociaux qui en découlent. Lors du grand basculement, les liens anciens sont défaits. La science amène avec elle les découvertes technologiques qui permettent à l'homme de survivre de plus en plus isolé. Il n'a plus besoin, matériellement parlant, de se constituer en communauté pour survivre. Cette forme de lien social n'a pas pour autant disparu : les personnes sont liées par le fait de s'identifier à une cause plus grande, mais ces causes sont aujourd'hui multiples. Il en résulte une forme de fractionnement : une multiplicité d'appartenances. Les liens ne sont plus donnés, il faut les créer.

Être membre d'un ensemble partageant une idéologie commune ne garantit pas d'être pris en compte en tant qu'individu singulier : il n'y a pas d'office de liens interpersonnels au sein de cet ensemble. De même, il ne suffit pas d'être en relation avec l'autre pour être bien car l'autre peut s'avérer terriblement aliénant : « il y a deux types de liens : ceux qui relient et ceux qui ligotent ! » (Snoy, 24 juin 2015). À ce sujet, Thierry Snoy me fait part de sa vocation en tant que psychanalyste : « libérer les gens de leur sous-moi », les libérer des idéaux que leur entourage a pu programmer en eux et les aider à se reconnecter à leur « grain de folie » (24 juin 2015).

Dès lors, le bien-être n'est pas uniquement une question de liens interpersonnels ni d'appartenance à une communauté. Le bien-être ou le « sens » émanerait plutôt d'un aller-retour entre singularité et collectivité. Il s'agit d'être soi-même au sein d'un ensemble de singularité répondant au principe de respect absolu de chacun, tel qu'il est.

○ De la foi à la raison

Depuis le 18^e siècle, il n'existe plus de vérité établie et générale pour tout le monde hormis celle de la science. La religion donne du sens pourvu qu'on ait la foi, ce qui est de l'ordre de l'adhésion, de la confiance en quelque chose. Les sciences rationnelles, comme leur nom l'indique, nécessitent l'utilisation de la raison. La raison et la foi, chacune sa place : « A l'une l'explication des choses, à l'autre la perspective d'un sens. » (Boillot, 2007, p.477). Les réponses ne sont plus données, elles sont à créer par l'homme. Selon les mots de Luc Ferry : « La science doit décrire ce qui est, elle ne saurait indiquer ce qui doit être. » (2006, p.276) Pourtant, l'homme, souvent passif, laisse le soin à d'autres de démontrer et d'expliquer. Ces autres, experts et scientifiques, sont reconnus comme « savants », mais non comme créateurs : la science n'a pas pour objet de créer un sens à ce qu'elle démontre. Pourtant, l'homme persiste à attendre du sens qu'il soit révélé à lui, s'empêchant ainsi de jouer un rôle actif dans la création du sens.

Le sens c'est ce qu'il faut produire activement et non pas ce que l'on peut, passivement, recevoir d'où que cela soit (religion ou science)... il faut dès lors s'impliquer dans une action de création : être actif dans la création artistique, c'est être actif dans la création de sens !

○ De l'humain à la technologie

Le grand basculement consacre l'hégémonie de la raison, garante de la liberté et des droits de l'homme. Plaçant la liberté de l'individu au premier plan, la pensée des lumières devait garantir à ce dernier d'être une fin en soi. Thierry Snoy définit un humanisme comme « quelque chose qui promeut l'homme et le rend plus vivant, en dehors des obligations qu'il se donne ou que la société lui donne » (24 juin 2015). Or, la liberté accordée à l'individu au singulier, cet individualisme, s'est vue exacerber à un tel point que l'homme en est désormais victime. « L'humain devient le moyen de réalisation d'un processus. Il est comme un outil, un instrument ou une ressource. Il n'est plus cette fin en soi que tout humanisme réclame ... » (Chabot, 2015, p.42).

De nouvelles idoles aliènent l'homme, qui a toujours tendance à s'identifier à des causes plus grandes que lui selon Thierry Snoy. La technologie et le capitalisme, causes auxquelles je fais référence ici, sont largement incriminés depuis de longues

années déjà et pourtant, leur hégémonie n'a jamais été aussi grande. Efficacité, rentabilité, concurrence et compétition : « la raison instrumentale s'est construite loin de la chaleur des émotions, dans une précision glaciale » (Chabot, 2013, p.129). Si l'homme se « perfectionne » dans le but de s'adapter à un monde de machine, il en éteint sa corporalité. Les émotions sont devenues des faiblesses, il faut les retenir bien profondément en soi pour contrôler son comportement (exactement à l'inverse du rituel des répétitions de la troupe du Possible). N'étant plus à l'écoute de ses sens, l'individu en perd son intuition, cette boussole interne. Dès lors, il ne connaît plus ses limites, qu'il transgresse alors allègrement. Il ne connaît plus ses inadaptations singulières ni n'accepte son grain de folie : « à vouloir être transparents, nous nous sommes perdus de vue » accuse Roland Gori (2009, p.19). L'individu n'est plus connecté à lui-même et se perd doucement.

« Le comble de la vacuité est de s'adapter toujours, de ne se réaliser jamais » (Chabot, 2013, p.57). Que ce soit pour être normal à la façon d'une société donnée ou pour tenter d'obtenir la reconnaissance que le système technocapitaliste accorderait à une machine, l'individu en abus d'adaptation souffre d'un vide laissé par la perte de sens. Jusqu'au jour où...

À LA CRÉATION DE SENS – « ÉGALITE, FRATERNITÉ, LIBERTÉ »

L'homme est par nature politique. « C'est un fait », m'affirme Thierry Snoy : l'homme a besoin des autres pour survivre, mais il l'a oublié à cause de sa technologie. Pourtant, ces dernières années, quelque chose se passe ; quelque chose de l'ordre d'une synergie citoyenne. Si la perte de sens constatée a des effets d'isolement, tant interne qu'externe, il me semble que c'est justement par le collectif que les individus refusent doucement de se sacrifier. La société civile ne semble plus attendre du changement qu'il « tombe du ciel » ni ne semble conspirer une vague de révolutions ferventes contre le système en place. Non. Aujourd'hui, petit à petit, les citoyens expérimentent plutôt d'autres façons de vivre. « Nous voulons vivre, humains, dans un monde où la logique des choses ne prévaut pas sur la dignité des hommes, sur leur vulnérabilité, leur défaillance, leur faiblesse, lesquelles constituent la grandeur de l'espèce » (Gori, 2009, p.18). Des gens se réunissent autour d'un projet et forment çà et là des collectivités locales. Habitats groupés, potagers collectifs, Repair Cafés, réseaux d'entraide, circuits courts et économie sociale sont tant d'Initiatives de Transition. Parmi ces initiatives, la Troupe du Possible prend la forme de ce que Hannah Arendt nomme des « espaces intersubjectifs d'échanges » (Chabot, 2015, p.140).

Les individus en manque de sens, en questionnement, s'orientent intuitivement vers la coopération et la solidarité dans la création d'un projet commun. Ces projets se concrétisent dans maints secteurs : écologie, citoyenneté, culture, art, etc. Le dénominateur commun de ces différents espaces est d'avoir transposé les termes de la devise de la République française « liberté égalité fraternité » en ce nouveau trinôme : « égalité, fraternité, liberté », proposé par Jean Florence dans son appréciation du spectacle « L'hypothèse du Chaos » de la Troupe du Possible.

Thierry Snoy exprime l'intérêt de cette nouvelle articulation en ces mots :

Alors que la « liberté », proclamée d'abord, tourne très vite à l'avantage du plus « fort » (ou tenu pour tel) au détriment des plus « faibles », nous décidons de partir de l'« égalité » de tous. Ce qui contrevient aux évidences mondaines et au « discours dominant » de notre société, mais se révèle porteur pour des personnes qui se considèrent comme « faibles ». À partir de quoi s'élabore une forme de « fraternité » dans le respect des « égaux », avec la réalisation d'un projet commun. Ce qui entrouvre un espace de « liberté » où chacun trouve à déployer sa singularité et à oser l'affirmer telle quelle (2013, p.5).

Ces espaces intersubjectifs d'échanges repoussent plus loin les limites de l'impossible. Non pas par un désir ardent d'accroître coûte que coûte les performances individuelles, mais bien en permettant à chacun d'accepter ses limites et de « jouer » avec elles pour en faire un atout. « Le "Possible" n'apparaît plus alors comme ce qui se fracasse, tôt ou tard, sur l'insurmontable barrière de l'"impossible", d'une espèce de surmoi idéalisé, féroce et implacable en ses effets paralysants et meurtriers. Il se révèle plutôt comme un horizon qui nous tire hors de nous-mêmes, à la découverte progressive et souvent balbutiante de ce qu'il nous échappe d'être... » (Snoy, 2013, p.10)

C'est par la coexistence dans un espace d'échange au sein duquel le sujet est respecté dans toute sa singularité que celui-ci pourra s'attacher à la réalisation d'un projet commun. Cette création collective sera dès lors une création de sens.

Conclusion

À l'origine de cet écrit, mon ambition était de mettre en lumière les effets bénéfiques du processus de création collective de la Troupe du Possible afin de généraliser ces effets à la société dans sa forme actuelle et d'identifier cette forme de création collective comme une voie de création de sens.

Il s'est agi dans un premier temps de démontrer le rôle de la structure ritualisée des répétitions de la Troupe du Possible : les exercices et échauffements qui la composent engendrent un retour à la corporalité et à la sensorialité. Il faut ressentir, l'émotion prime et il est nécessaire de la mettre en forme au-delà de toute inhibition. S'autoriser à lâcher-prise permet de laisser les choses jaillir d'elles-mêmes pour contempler, ordonner et agir en fonction de ce qui se révèle. Pour pouvoir enfin agir sur ce qui se révèle. Voilà comment en apprendre sur soi, se reconnecter à soi-même et pouvoir enfin avoir une incidence sur ce qui nous domine.

J'ai ensuite abordé la difficulté de se laisser aller à découvrir sa singularité face aux regards de l'autre. À cette fin, la structure stricte de la Troupe du possible institue le respect inconditionnel de chacun et la solidarité avec les autres comédiens dans la réalisation d'une œuvre collective. Ces deux principes, alliés à la supposition positive que chacun est capable de jouer pourvu qu'il ose, instaurent une confiance, un gain d'assurance et une liberté qui permettent à chacun d'oser laisser paraître sa singularité, aux regards des autres également. En ce sens, la mixité de la Troupe joue également un rôle crucial : réunis par un projet commun, les uns peuvent se risquer au lâcher-prise et les autres, à se réinscrire dans la relation à l'autre.

Il fallut dès lors présenter le mieux-être procuré par le fait de faire œuvre commune. L'œuvre collective est le fruit d'une harmonie entre singularités et ces singularités réunies constituent l'œuvre. Des inadaptations faisant autrefois faiblesses ont été transformées en une création esthétique, ce qui les valorise. Face à ce qu'il a participé à créer, le comédien devient véritablement acteur en découvrant ses capacités. Ce sens retrouvé au sein de la Troupe du possible était alors à généraliser.

Après avoir imputé la perte de sens constatée au phénomène d'abus d'adaptation de l'individu, causant un isolement tant interne qu'externe, j'ai finalement identifié une voie de création de sens : « égalité, fraternité, liberté ». C'est par la coexistence

dans un espace intersubjectif d'échange au sein duquel le sujet est respecté dans toute sa singularité que celui-ci pourra s'attacher à la réalisation d'un projet commun. Cette création collective engendrera alors une création de sens.

Cette notion de coexistence soulève des questions qui dépassent le cadre de ce travail. Si la Troupe du Possible vise à instaurer un espace de rapprochement, hors de la société et fonctionnant autrement, cet espace reste ponctuel : il a lieu lors des répétitions, deux ou trois fois par semaine. Cette forme de thérapie en collectif, comme la thérapie classique, n'est pas généralisable. Dès lors, le mieux-être ressenti dépasse-t-il les frontières du microcosme ? L'individu membre est-il plus apte à se confronter à la société dans sa forme actuelle ? Sinon, le risque encouru est que le retour à la réalité soit d'autant plus violent. N'y a-t-il pas un risque de nier l'en-dehors de l'espace intersubjectif d'échange pour ne vivre que là ? Existe-t-il un risque d'addiction empêchant d'évoluer sans cette béquille ? Dès lors, il serait intéressant de mener une nouvelle recherche concernant l'émancipation des individus de cette forme de microcosme séculaire.

La réalisation de ce mémoire de fin d'études, par les choix de démarche opérés, a nécessité une implication personnelle considérable. Les apports personnels retirés le sont également, bien que je ne pourrais déjà les exprimer. En effet, ce travail ne s'achève pas ici étant donné que je fais maintenant partie d'un processus de création collective qui durera jusqu'en janvier 2016, lors des représentations du spectacle créé.

Sources

- Alice (6 juin 2015). Interview personnelle, Bruxelles.
- Anne-Sophie (6 juin 2015). Interview personnelle, Bruxelles.
- Attigui, P. (1993). *Jeu, transfert et psychose : De l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*. Paris : Dunod.
- Baillot, H. (2007). *Petit Larousse de la philosophie*. Paris : Plon.
- Chabot, P. (2013). *Global burn-out*. Paris : Presse universitaire de France. Collection « perspectives critiques ».
- Chabot, P. (2015). *L'âge des transitions*. Paris : Presse universitaire de France.
- Christine (15 novembre 2014). Interview personnelle, Bruxelles.
- Colard, M., Declercq, A., Doorenbos, G. et Le Clef, L. (2015). *Au fil du Possible*. Institut des Hautes Études des Communications Sociales, Belgique.
- Ferry, L. (2006). *Apprendre à vivre*. Traité de philosophie à l'usage des jeunes générations. Paris : Plon.
- Florence, J. (1997). *Art et thérapie, liaisons dangereuses ?* Bruxelles : Facultés Universitaires Saint-Louis.
- Gori, R. (2009). De l'extension sociale de la norme à l'inservitude volontaire. Dans Gori, R., Cassin, B. et Laval, C. *L'Appel des Appels*. Pour une insurrection des consciences (pp.265-278). Paris : Mille et une Nuits.
- Gori, R. (2009). Naissance d'un mouvement. Dans Gori, R., Cassin, B. et Laval, C. *L'Appel des Appels*. Pour une insurrection des consciences (pp.13-23). Paris : Mille et une Nuits.
- Guilhem (17 juin 2015). Interview personnelle, Bruxelles.
- Lamia (18 juin 2015). Interview personnelle, Bruxelles.
- Le Clef, Y. (19 mars 2015). Interview personnelle, Val Thorens.
- Le Clef, Y. (15 juin 2015). Interview personnelle, Chaumont-Gistoux.
- Lefevre, F. (2014). *L'enjeu de la création théâtrale en milieu psychiatrique*. Vers un théâtre brut. Exemple de la « Troupe du Possible ». Université libre de Bruxelles, Belgique.
- Martin, C. (2014). Notre génération ne sait plus quand s'arrêter de faire la fête. Récupéré le 25 juin 2015 de : <http://www.vice.com/fr/read/la-fete-est-finie-927>

- Ousamgane, F. (2012). *Métaphysique de la Bourgeoisie*. Récupéré le 2 avril 2015 sur le site de la Troupe du Possible :
<http://latroupedupossible.be/?page=metaphysique-de-la-bourgeoisie&tpl=spectacle>.
- Ousamgane, F. (8 avril 2015). Interview personnelle, Bruxelles.
- Ousamgane, F. (2015, mise en ligne 4 avril). Interview par P. Seys [interview radiophonique], récupéré le 2 juin 2015 du site de la RTBF :
http://www.rtf.be/musiq3/emissions_le-grand-charivari?emissionId=3703&date=2015-04-04
- Pierobon, F. (2010). *Le mythe de l'inspiration*. Parole, Cri, Musique. Institut des Hautes Études des Communications Sociales, Belgique.
- Rodilla, N. (9 juin 2015). Interview personnelle, Bruxelles.
- Roméas, N. (2009). Dans les passes dangereuses. Dans Gori, R., Cassin, B. et Laval, C. *L'Appel des Appels*. Pour une insurrection des consciences (pp.189-195). Paris : Mille et une Nuits.
- Seden, M. (13 février 2014). Interview personnelle, Liège.
- Snoy, T. (2013). *Les Fondamentaux de la Troupe du Possible*. Pour l'Assemblée Générale. Document non publié.
- Snoy, T. (24 juin 2015). Interview personnelle, Bruxelles.
- Tirtiaux, F. (2002). *L'Art ou la thérapie*. Récupéré le 2 décembre 2013 du site du Club Antonin Artaud :
http://www.clubantoninartaud.be/textes/L_art_ou_la_therapie.pdf
- Tirtiaux, F. (2010-2011). *Quelle clinique de la création ?* Récupéré le 2 décembre 2013 du site du Club Antonin Artaud :
http://www.clubantoninartaud.be/images//quelle_clinique_de_la_creation.pdf
- Tirtiaux, F. (20 novembre 2013). Interview personnelle, Bruxelles.

Table des matières

Remerciements	2
Introduction	3
Première Partie	
La création collective à la Troupe du Possible	
DESCRIPTION FACTUELLE DE LA TROUPE	6
o La Troupe du Possible	6
o Des coresponsables et membres de la Troupe	7
o Description d'une répétition type	9
INTERPRÉTATION DU RITUEL	12
o Introduction	12
o Corporalité et sensorialité	13
o Imaginaire	15
o Relation à l'autre et au groupe	16
DES EFFETS DE LA DYNAMIQUE DE LA TROUPE DU POSSIBLE	20
o De la recherche de soi : lâcher-prise, corporalité et sensorialité	20
o Collectif : mixité, bienveillance et liberté	24
o De la création brute – faire œuvre commune	29
Deuxième Partie	
Le sens perdu et retrouvé	
DE LA PERTE DE SENS	34
o Du collectif à l'individu	36
o De la foi à la raison	37
o De l'humain à la technologie	37
A LA CRÉATION DE SENS – « ÉGALITE, FRATERNITE, LIBERTÉ »	39
Conclusion	41
Sources	43

La Troupe du Possible est une troupe de théâtre brut composée de personnes issues de mondes psychiques différents. Par un processus de création collective, les uns peuvent se risquer au lâcher-prise et les autres, à se réinscrire dans la relation à l'autre. Cette expérience est analysée comme un lieu de recréation et de réappropriation du sens qui pourrait constituer une réponse possible au constat de la perte de sens dans le monde d'aujourd'hui : à force de s'adapter aux normes sociales actuelles, l'individu, isolé, n'est plus connecté à lui-même.

La Troupe du Possible is a brut theatre group composed of people from various psychic worlds. In a collective creation process, some may dare to let go and others to re-inscribe themselves in a relation to others. This experience is analysed as a place of re-creation and re-appropriation of sense that could constitute a possible response to the loss of sense in today's world: by continuously conforming to the current social norms, the isolated individual is not connected to himself anymore.

La Troupe du Possible is een toneelgroep die samengesteld is uit personen vanuit de psychische wereld, maar met een verschillende achtergrond. Door middel van een collectief creatief proces, krijgen sommigen de mogelijkheid zaken los te laten, waarbij anderen hun eigenheid trachten te herkennen via een relatie met een ander. Deze ervaring kan geanalyseerd worden als een recreatiepunt en een herontdekking van de zin van het leven, en dit als antwoord op een maatschappij die haar ziel steeds verder verliest. En inderdaad, door zich steeds verder aan te passen aan de hedendaagse sociale normen, verliest het geïsoleerde individu het contact met zichzelf.