



UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES
FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES

ULB

L'enjeu de la création théâtrale en milieu psychiatrique

Vers un théâtre brut. Exemple de la
« Troupe du Possible »

Année académique 2013-2014

LEFEVERE, Florine

Mémoire présenté sous la direction de
Karel VANHAESEBROUCK en vue de l'obtention du
grade académique de Master en Arts
du Spectacle – finalité spectacle vivant

Résumé du mémoire

L'Art Brut est aujourd'hui une notion répandue qui fait l'objet de nombreuses expositions. Mais a-t-on jamais entendu parler, plus spécifiquement, du Théâtre Brut ? Ce mémoire est une étude qui s'y consacre. Elle se base sur l'expérience vécue à la fois à la Troupe du Possible à Bruxelles et à la clinique psychiatrique La Borde en France.

La question qui se pose d'emblée est le rapport idéalisé entre folie et art. On étudie tout au long du parcours leur ambiguïté et son origine. L'enjeu étant de comprendre la force créatrice de la folie au sein d'une création théâtrale.

Mais l'analyse va devoir détourner bien des concepts pour en arriver à la conclusion. Qu'est-ce que la folie ? Qu'est-ce que la psychanalyse ? Qu'est-ce qu'un processus théâtral ? Toutes ces questions font partie intégrante de l'étude réalisée, permettant d'aboutir à notre interprétation d'un Théâtre Brut.

L'hypothèse émise peut être étudiée aux côtés du « Théâtre de la cruauté » d'Antonin Artaud. En effet, les spectacles de la Troupe du Possible sont en quête d'un « au-delà de la signification directe ». Le sens des spectacles se trouve dans l'intervalle entre l'expression scénique et la réception par le spectateur.

L'espérance du metteur en scène est de pouvoir ouvrir le spectateur à un nouveau mode de pensée et de déchaîner les inconscients, en réponse à l'ensemble collectif produit sur scène. Derrière ce résultat, tout un cheminement minutieux, un processus bien réfléchi menant les comédiens à accéder à leurs imaginaires inconscients. Chaque détail de ce dernier a son importance cruciale au sein de toute la structure qui l'entoure.

Cette structure, par ailleurs, a été construite par l'ensemble des comédiens, à la manière d'un rituel, dont les fondements se doivent solides aux fins d'accueillir toute la complexité des différentes structures psychiques et leur créativité.

La psychothérapie psychanalytique observée à La Borde a été l'élément déclencheur de toute une réflexion concernant le rituel, la structure et leur ouverture aux possibilités. Possibilité d'émergence de « quelque chose », d'une sensation présente, vécue intérieurement, que le comédien doit s'efforcer d'inscrire dans une représentation pour la rendre intelligible dans le monde de la matière. C'est là tout le processus de la « création ». Le comédien a toute la liberté d'utiliser le langage dont il pense qu'il rendra son émotion la plus brute possible.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon promoteur
Karel Vanhaesebrouck
pour m'avoir guidé vers ces réflexions,
ainsi que la Troupe du Possible et La Borde
pour leur accueil et leurs précieux conseils.
Aussi je remercie ceux et celles qui ont eu la patience
de me relire et de m'apporter leurs éclaircissements.

Introduction

Les réflexions nées de mon expérience en tant que comédienne à la Troupe du Possible m'ont amené à l'écriture de ce mémoire. La Troupe du Possible n'est pas une troupe comme les autres. Sa particularité est de mêler des personnes d'horizons différents, qui ne sont habituellement pas amenées à se rencontrer. Elle fait participer des personnes de tous les âges, de toutes les cultures, de toutes les disciplines, de tous les milieux sociaux ainsi que des personnes aux structures psychiques différentes. En effet, elle a démarré sa carrière au sein de l'hôpital psychiatrique de Fond'Roy – La Ramée à Bruxelles. Aujourd'hui, cela fait un certain nombre d'années qu'elle en est sortie pour vivre sa vie de Troupe indépendante dans le circuit professionnel de Bruxelles, accueillant qui bon lui semble.

Son metteur en scène, Farid Ousamgane, est également psychanalyste. Cette expérience lui permet d'user de cet outil particulier pour amener les comédiens à libérer leurs imaginaires inconscients. L'enjeu étant de réaliser des spectacles sous forme de « rêves », dont les motivations naissent de la pure créativité de l'ensemble de la Troupe. L'abandon des codes définis par les histoires bien ficelées, l'importance accordée au processus ainsi que le résultat comme une expérience instantanée sont autant de qualités qui recouvrent l'ère nouvelle du théâtre postdramatique. Ce qui définit plus particulièrement encore les spectacles de la Troupe, c'est toute l'importance de la quête de soi tout au long du processus, espérant ainsi donner naissance à des créativités insolites. En déformant les habitudes quotidiennes, elle révèle l'étrangeté qui se cache derrière.

Ce travail a pour premier objectif de donner une vue d'ensemble du processus utilisé et de sa philosophie sous-jacente. Dans un deuxième temps, c'est, précisément, l'inquiétante étrangeté (l'« *unheimlich* » freudien) du résultat qui sera analysé. Cette inquiétante étrangeté, d'après notre hypothèse, est celle que recouvrent les termes d'« Art Brut ». Cet art a jusqu'à présent, été étudié dans le domaine des arts plastiques. Ce mémoire découvrira s'il peut être appliqué au domaine théâtral. Ainsi, l'analyse du processus et des spectacles de la Troupe du Possible nous mènera à une possible définition d'un « Théâtre Brut ». Il s'agira, d'après cette étude, de comprendre si l'Art Brut n'est convoité que par les « malades mentaux » ou s'il est à la portée de tout un chacun.

Le mélange de la création théâtrale avec la psychanalyse n'est pas étonnant. Le rapport qu'entretient la folie avec l'art a toujours été notoire malgré son ambiguïté. Et la psychanalyse est un outil pour trouver en soi sa propre folie, ses propres démons. Elle détient en cela les les

clés de nos parts obscures, laissées pour compte. Réaliser un processus basé, entre autres, sur cet outil permet d'aller chercher le comédien jusque dans ses profondeurs et refoulements. De la découverte de ses propres maux, peut jaillir la pureté de la forme, sa vérité même. C'est également l'hypothèse d'Antonin Artaud, que nous étudierons également, quand il évoque un « Théâtre de la cruauté ».

Ces réflexions ont abouties plus encore lors d'un stage réalisé à la clinique psychiatrique « La Borde » à Cour Cheverny, en France. En effet, la psychothérapie psychanalytique découverte là-bas m'a permis de mieux comprendre l'importance des structures entourant le processus. Une structure telle que nous l'étudierons permettra, en effet, d'accueillir les potentialités existantes à l'intérieur des individus mais non encore exprimées. De plus, j'ai pu découvrir la manière de mettre à jour la créativité des personnes sans intention précise si ce n'est celle de laisser s'exprimer pleinement celles-ci. Derrière la structure *a priori* simple construite par La Borde, ainsi que par la Troupe, existe une philosophie et une réflexion qui lui est inhérente. Cette apparente simplicité est un appui stable sur lequel peuvent se réaliser les complexités des différentes personnalités. Elle leur permet également de vivre ensemble ou de construire quelque chose ensemble, tel un spectacle.

Le travail fourni en milieu psychiatrique offre l'exploration d'un univers assez méconnu. L'esthétique a, en effet, de nouveaux codes écartant les conventions académiques pour laisser place à cet art qualifié, en l'occurrence, de brut. Mais ce travail ne doit pas forcément s'arrêter au milieu psychiatrique. Nous verrons que l'Art Brut n'est pas que l'art des fous. La découverte de l'origine d'un spectacle dit brut renouera aussi le lien tissé entre théâtre et folie depuis son origine dionysiaque.

Pour que les concepts soient utilisés de la même manière que la nôtre par le lecteur, une première partie s'attardera sur l'élaboration du sujet, exposant ses concepts clés ainsi que l'explication du fonctionnement de la Troupe du Possible et de La Borde. Suit une méthodologie détaillant le procédé de mes recherches et analyses. Cela permettra au lecteur de suivre le fil conducteur sans avoir à s'attarder sur la bonne compréhension des concepts au long de l'étude de la partie deux, élaborant la naissance du processus ainsi que l'observation de son résultat.

Partie 1. Elaboration du sujet

Afin de clarifier l'enjeu du mémoire, il semble important, dans une première partie, d'exposer les concepts clés du travail. Ainsi, ceux-ci seront compris, tout au long du travail, sur base d'une définition et d'une interprétation précise de notre part. Aussi, cela permettra d'entrer dans le vif du sujet et de franchir une première étape de sa compréhension.

Nous écartons d'ores et déjà certains concepts qui pourraient pourtant paraître pertinents quant au sujet. En effet, il ne s'agit pas ici d'énumérer les bienfaits thérapeutiques du théâtre, ni d'exposer en quoi le théâtre est une thérapie en soi. Ce mémoire ne concerne pas la matière de l'art-thérapie. Il se concentre sur l'activité créatrice mais se base sur le domaine de la psychothérapie psychanalytique pour tirer des conclusions quant au processus de création pour un théâtre brut.

La psychothérapie de groupe, le psychodrame et la théâtrothérapie, par exemple, sont de nouveaux outils d'analyse, s'appuyant sur le domaine théâtral, reconnus pour leurs bienfaits thérapeutiques. Ceux-ci n'ont, en soi, pas la visée d'une création d'un spectacle vivant. En l'occurrence, ils seront donc écartés de notre étude.

Nous construirons des observations philosophiques à partir d'une immersion dans les milieux du théâtre brut et de la psychanalyse (plus particulièrement en psychothérapie institutionnelle). Ceci afin de comprendre leurs éventuelles complémentarités, mais plus particulièrement comment la psychanalyse peut être un outil pour parvenir au brut d'une création théâtrale.

Chapitre 1 : Exposé des concepts clés

1. L'histoire entre l'art et la folie

Les exemples sont trop nombreux pour les citer mais innombrables sont ces « artistes maudits », ces « génies fous » ! Entre l'art et la folie, a toujours existé cette corde sensible toujours floue. Le fil conducteur de ce travail sera de parcourir leurs frontières pour déterminer les différents modes d'expansion du pouvoir créateur de la folie.

Le fou ne se prétend pas artiste même si bien souvent nous avons tendance à idéaliser cet amalgame. Tout comme l'artiste n'est pas forcément fou. Bien souvent, on nous enseigne le profil psychiatrique des grands artistes de ce monde. Qu'est-ce que ce fantasme ? Aussi, la

tendance à exposer l'art brut depuis quelques décennies est un nouvel angle de vue qui permet d'approcher ce nœud entre art et maladie mentale.

Nous pouvons expliquer l'origine de cette alliance entre art et folie depuis la naissance du théâtre grec. Mais la folie grecque de l'époque est différente de l'interprétation qu'on lui donne aujourd'hui. La folie grecque est une « mania » (μανία), ce qui signifie « délire ». Et ce délire se partage, en communion, au moment où l'âme s'ouvre à l'autre. En effet, la mania est une « expérience divine où le sujet est possédé par la divinité de la parole »¹.

Le théâtre grec intervient pour bousculer la raison par la folie. En l'occurrence, la maladie serait issue de la raison². En d'autres termes, folie et raison se complètent (à l'instar de Dionysos et Apollon). Le théâtre d'Euripide n'est pas moral et c'est parce qu'il ne fait pas la morale qu'il peut le devenir³.

Ce discours est similaire aux théories de Michel Foucault. A l'époque, on dit que le logos (λογος), que l'on définit sans distinction « raison » ou « dire », n'a pas de contraire. La déraison n'existe donc pas sauf s'il y a du non-dire. Or, la folie grecque est une « l'expérience jubilatoire du dire »⁴. La folie, dans l'Antiquité grecque, c'est de pouvoir exprimer son délire en communion, précisément. Alors, nous serions tous potentiellement fous ou malades et pouvoir en faire l'expérience permettrait de dégager cette énergie créatrice, à l'origine exprimée dans une fête, mais qui peut également être amenée sur une scène. L'objectif, et nous reprenons les propos de Daniel Sibony⁵ pour l'affirmer, serait de démontrer aux spectateurs « Vous aussi, vous pouvez jouer ».

La naissance de la tragédie grecque avec la fête de Dionysos reflète le propos de Foucault. Comme Antigone, l'acteur se sépare du chœur, ordre civique, pour honorer la loi non écrite. Cette séparation est la métaphore de la séparation qui a existé entre les Titans, qui ont mis à mort Dionysos, et la partie rescapée du Dieu. Le sublime et l'horreur étaient Un à l'origine⁶ et représentés par ce Dieu. L'homme de raison a fait le choix, en se démultipliant,

¹ CHAUVET Bertrand, « Le théâtre grec et la folie », dans *Théâtre à la folie*. Deuxièmes rencontres, éd. Centre communal de promotion de la santé, Saint-Jean-de-Braye, 1991, p. 74-75.

² *Idem*, p. 71.

³ *Idem*, p. 73.

⁴ *Idem*, p. 75.

⁵ SIBONY Daniel, *Le jeu et la passe*, éd. du Seuil, Paris, 1997, p. 69.

⁶ Discours de Tiresias dans « Dionysos : naissance de l'acteur » de DIDIER-WEILL Alain, *Insistance*, 2006/1 no 2, p. 11-26. DOI : 10.3917/insi.002.0011, en ligne sur <http://www.cairn.info/revue-insistance-2006-1-page-11.htm>, p. 19.

de l'ordre face au chaos. Il désire une unité non conflictuelle par la raison⁷. Cette impossibilité est à l'origine de la souffrance de l'hellène, représentée dans la tragédie grecque. Mais aux moments de communion totale, lors de la mania, c'est l'extase car tout redevient Un.

L'acteur est le porteur de ce tourment intérieur de ne pas être Un, de l'impossible communion. Antigone meurt de ne pas pouvoir faire valoir à la Cité (représentée par le chœur) la loi « morale » par opposition à celle écrite, de la « raison ».

C'est ainsi que le théâtre est, à l'origine, le lieu de représentation soulageant l'impasse de cette dichotomie. C'est pourquoi il est cause de catharsis. Nietzsche lui-même, dans « *La naissance de la Tragédie* », met en avant la complémentarité de Dionysos, dieu de l'intime nature humaine, de sa souffrance et puissance artistique et Apollon, dieu de l'image, de l'apparence, de l'« Idée du monde »⁸.

Fête, théâtre et folie, déjà depuis le Moyen-Age, sont liés. Le théâtre est un jeu. Le jeu est une fête. La fête, c'est être en folie. Le théâtre permet une plage neutre et ironique de la fête.⁹ Le Carnaval, c'est l'inversion des valeurs comme la fête de Dionysos supprimant toute barrière. Jadis, ce rassemblement d'une communauté enivrée était appelée « la fête des fous ».

On interrompt le temps pour mettre le monde à l'envers. A cet instant, une nouvelle forme de communication apparaît. Le langage de tous les jours ne permettrait pas celle-ci. C'est ce qui existe à l'intérieur de ceux que l'on nomme fous : une autre forme de communication, basée sur une structure différente de l'inconscient. Son langage ainsi même que son rapport à soi et à l'autre sont différents. La personne psychotique « délire ». Tout comme, à l'origine du théâtre, existait la « mania » dionysiaque. C'est ainsi que depuis toujours art (comme dérivé historique de la fête) et folie sont confondus.

⁷ CHAUVET Bertrand, *op.cit.*, p. 25.

⁸ NIETZSCHE Friedrich, *La naissance de la tragédie*, éd. Gallimard, Paris, 1977, p. 126.

⁹ FOUCAULT Michel, « La folie et la fête », 1963. Premier temps d'une série de 5 émissions intitulée « L'usage de la parole : les langages de la folie ». Emission radio, diffusée le 7 janvier 1963 sur France III nationale (France culture) ; Source : La Nuit rêvée de Gérard Fromanger ; Emission produite par Philippe Garbit et diffusée sur France Culture le 16 septembre 2012. <<https://www.youtube.com/watch?v=TC8f9zulgw>>

Mais l'art s'est ensuite codifié et nous passons toute l'évolution historique à ce sujet. Quand l'art brut, l'art des fous, a été pour la première fois mis à l'honneur par Jean Dubuffet, il était comme un art « à côté » alors qu'historiquement, il est l'art « originel ».

2. Concepts artistiques

a. Le théâtre

Le mot « théâtre » sera ici utilisé au sens large. En effet, « théâtre » englobera tous les domaines des arts vivants de la scène : la danse, le cirque, la performance, ... La « création théâtrale » signifie en l'occurrence la création d'un « spectacle vivant ».

Il s'agira dans ce mémoire d'un théâtre issu de l'ère « postdramatique », au sens de Hans-Thies Lehmann, plutôt que classique. Le théâtre postdramatique rend compte d'une expérience immédiate du réel (espace-temps-corps) plutôt que d'accentuer la morale d'une histoire linéaire issue de la réalité quotidienne. Une autre de ses caractéristiques est l'accent porté sur le langage du corps au moins autant que sur l'usage de la parole. On assiste à l'émergence immanente des corps en présence : on laisse les choses apparaître dans toute leur pureté¹⁰. Le comédien, selon Lehmann, ne représente plus un rôle mais est le performer offrant sa présence sur scène¹¹. Cet acteur est un corps en apparition dont la signifiante peut être remarquée dès le niveau « pré-intentionnel » : le dynamisme du mouvement engendrant cette apparition fait naître l'œuvre elle-même, sans recherche de finalité en soi¹².

Ce niveau « pré-intentionnel » est un espace « pathique » dans lequel apparaissent les sensations primordiales et basales, la sensation d'« être » dans un paysage avec l'Autre. Jean Oury rapproche ce « lieu pathique » de la « chora sémiotique » de Julia Kristeva¹³. La chora (χορα), selon la pensée de Platon¹⁴, est un « espace disponible et réceptif, échappant à l'entendement logique (...) ». Il est cet espace, lieu d'émergence du « pré » à l'origine du rythme. Rythme au sens de l'interprétation d'Oury, c'est-à-dire, la dynamique naissante du travail inconscient entre la figure et le fond.

Cet espace est un des éléments du théâtre postdramatique. Platon évoquait déjà, dans *La Timée*, repris dans les propos de Lehmann, « l'idée d'un espace rendant pensable le

¹⁰ OURY Jean, *Création et schizophrénie*, éd. Galilée, Paris, 1989, p. 57.

¹¹ LEHMANN Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, éd. L'Arche, Paris, 2002, traduit de l'allemand par LEDRU Philippe-Henri, p. 216. (éd. Verlag der Autoren, Francfort-sur-le-Main, 1999, pour l'édition allemande)

¹² OURY Jean, *op.cit.*, p. 58.

¹³ OURY Jean, *op.cit.*, pp. 42-43. Interprétant les propos de Julia Kristeva.

¹⁴ Exposée par Hans-Thies LEHMANN dans « *Le théâtre postdramatique* », p. 235.

paradoxe qu'il faut entrevoir, l'être qui est en même temps devenir ». Cet être en devenir se situe dans la chora, « réceptacle sans distinctivité absolue des couleurs »¹⁵. C'est ce lieu-là, de processus, d'où émerge la création, entendue comme un mouvement de mise en forme, permet de réaliser le théâtre que nous étudions. C'est le lieu du passage de cet « être en devenir ».

Il est le théâtre du « souffle, du rythme et de l'actualité de la présence physique des corps »¹⁶. Cette philosophie du théâtre est empreinte de l'époque des bouleversements, des changements d'idéaux. Celle des années 60. Non seulement les codes artistiques se bousculent mais aussi les valeurs, la philosophie, la politique et le reste. C'est d'ailleurs les années durant lesquelles se fait connaître la psychothérapie institutionnelle. Celle-ci permet une psychiatrie plus douce et remet en question l' « institution ». Aussi, elle brise les codes en place et s'intéresse plutôt à un espace ouvert sur les possibles, étant un lieu hétérogène d'émergence qu'à un espace d'enfermement dictatorial.

Le parallèle entre cette forme de thérapie et le théâtre est historique mais aussi philosophique. En effet, la scène (du postdramatique) comme la clinique de psychothérapie institutionnelle créent des « espace - temps » où n'existe pas le dogme du sens et de la logique comme intention inhérente à la structure. Une place est laissée au vide. Le vide, c'est l'ouvert, l'ouvert à tout. A l'intérieur, la création est possible, parce qu'il y a l'urgence vitale de faire vivre ce vide. Nous verrons la nécessité existentielle pour l'homme (qu'il soit névrotique ou psychotique, cela aura son importance) de combler le vide de sa vie par des planifications psychiques ou matérielles.

L'angoisse du risque, lié au vide, est créatrice de sens, non en soi mais par le mouvement pré-intentionnel qu'elle génère. D'ailleurs, il n'y a pas de « dire », d'expression, de « logos » sans kinesis, d'après Jean Oury¹⁷. L'angoisse est dû au refoulement, au « non-dire » (entendu tel qu'expliqué dans le premier point) et précisément le théâtre sera la possibilité de s'exprimer, de faire l'expérience du dire, dans une certaine communion entre acteurs et avec le public.

C'est avec cette notion-ci du théâtre que nous avancerons dans la réflexion proposée dans ce mémoire.

¹⁵ OURY Jean, *Création et schizophrénie*, p. 43.

¹⁶ LEHMANN H-T, *Le théâtre postdramatique, op.cit.*, p. 235.

¹⁷ OURY Jean, *op.cit.*, p. 40.

b. L'art brut

L'art brut, c'est l'art « là où on le n'attend pas » selon l'expression populaire de Jean Dubuffet. L'initiateur de ce concept le définit comme suit :

« Nous entendons par là [*Art Brut*] des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquelles donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en œuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d'écritures, etc.) de leur propre fond et non pas des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode. Nous y assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l'art donc où se manifeste la seule fonction de l'invention, et non celles, constantes dans l'art culturel, du caméléon et du singe. »¹⁸

« Désapprendre » afin de broser les méthodes esthétiques enseignées est ce qui intéresse Jean Dubuffet.¹⁹ C'est aussi ce qui intéresse la Troupe du Possible, travaillant à « déformer » les enseignements académiques. C'est pourquoi mon expérience au sein de la Troupe constitue une source non négligeable pour la théorisation du théâtre brut, à partir de ce que l'on connaît déjà de l'art brut dans les arts plastiques.

En effet, jusqu'à présent, l'art brut se déploie généralement dans le dessin, la peinture, la sculpture mais ce terme est rarement utilisé en matière de théâtre. Pourtant, il y a toute sa place, tel que nous en faisons l'hypothèse.

L'art brut se situe sur un terrain différent de celui de l'esthétique et renonce à ses préoccupations. C'est ainsi qu'il est une ouverture aux possibilités. La création semble plus singulière, portée par l'imperfection du trouble, inhérente à l'homme. D'ailleurs, Dubuffet avait hésité entre les termes « brut » et « obscur ».²⁰ Nous verrons comment un théâtre brut est possible, à partir d'une recherche dans l'inconscient et ses « délires ».

c. Le processus de création

Nous l'avons vu lors de la définition du « théâtre », le processus détient une place intégrante au sein de la création théâtrale telle que nous la percevons. Il existe depuis le

¹⁸ DUBUFFET Jean, « Art Brut préféré aux arts culturels », Paris, Galerie René Drouin, 1949, pp. 201-201.

¹⁹ *Les chemins de l'art brut (4)*, « Jean Dubuffet et l'art brut », p. 15.

²⁰ *Idem*.

« rien » jusqu'à l'action de la mise en forme, qui aboutira à une certaine « structure ». Au sein de celle-ci surgiront les actes créatifs, éléments eux aussi du processus.

Les actes créatifs naissent de l'échauffement, des exercices de stimulation, de relaxation, de théâtralisation, d'improvisations, ... mais aussi de l'« être ensemble ». La rencontre procure également la créativité. Le développement de soi par la rencontre est source de libération de l'imaginaire. Il permet de se concentrer sur son moi intérieur, sur ce que l'on porte comme ressources à libérer, à exprimer dans une forme, qui sera elle aussi réalisée sur base de perceptions propres à la personnalité.

Cette liberté ne peut pas naître s'il n'existe pas une 'forme', une 'structure' pour la contenir, lui permettre d'aboutir. Mais la structure ne peut pas être l'objet édifiée par le diktat d'une seule personne, elle se construit collectivement.

Ce réceptacle de personnalités et d'imaginaires distincts va devoir être transformé en une expression (une forme, l'expression étant, par nature, mise en forme) dans laquelle l'équilibre sera retrouvé entre le chaos originaire et sa traduction en langage (peu importe le type). Ce cheminement, ces étapes à franchir seront ici étudiés.

La traduction en langage n'est pas forcément développée avec un souci de signification concrète et immédiate. Le sens ne vient qu'après coup. On ne le trouvera pas dans le message mais dans tout le cheminement pour le dire, dans ce qui « traverse le dire »²¹.

Traverser le dire, c'est le moyen utilisé pour accéder à la libre association des idées. Celle-ci demande de ne pas penser avec une logique rationnelle mais avec une certaine rêverie, appelée attention flottante, qui s'accroche à certaines idées ou détails sans intention particulière.

Il est aussi important de noter que pour qu'il y ait naissance d'un mouvement (donc possibilité de mise en place d'une forme), il faut qu'il existe des contrastes²². On trouve ces contrastes, en l'occurrence, dans l'expression des singularités différentes, auxquels on laisse une place au sein du processus.

²¹ OURY Jean, *op.cit.*, p. 87.

²² LEDOUX Marc, Séminaire sur le Rorschach, le 11 juin 2014 à La Borde.

3. Concepts « psy »

Il semble important d'expliquer ce que recouvrent certains des termes issus du domaine de la psychanalyse, qui reviendront plusieurs fois dans ce travail. Celui-ci n'a pas la prétention ni de comprendre ni d'exposer en détail les concepts du domaine « psy ». Néanmoins, l'utilisation de ces termes, dans un sens général, permet le développement de l'étude et il est important que le lecteur connaisse notre interprétation de certains concepts clés utilisés dans ce mémoire.

a. Névrose et psychose

De manière très générale, alors que dans la névrose il y a déni de la réalité, la psychose, elle, transforme la réalité. Tous deux constituent un moyen de combler le vide existentiel. La personne névrosée va « jouer le jeu » d'une certaine réalité, construite sur une base logico-rationnelle dominante au sein d'une société. C'est le type dans lequel la plupart des personnes dites « normales » entrent sans qu'il n'y ait pour autant désignation de pathologie. La personne psychotique (à nouveau, la pathologie n'est pas forcément mise à jour) remet radicalement et continuellement le « réel » en question ainsi que sa propre authenticité.

En effet, la personne psychotique, n'est plus certaine de vivre en tant qu'unité dans une continuité (d'espace et de temps). A la fois son corps et son esprit sont dissociés et confondus avec le monde matériel. Elle peut avoir la sensation de perdre son corps dans le paysage et, de même, ses pensées sont démultipliées. Il existe néanmoins un Idéal mais il est soit impossible à réaliser (dans le cas du mélancolique), soit il est impossible d'y renoncer (dans le cas du schizophrène). C'est ce qui crée l'angoisse perpétuelle et la difficulté de vivre en société. Cet Idéal est métaphorisé soit dans des délires différents au gré des échecs (car impossibilité de renoncement à l'Idéal) ou est sujet de plainte chez la personne mélancolique (dans le cas de l'impossible réalisation de ses fantasmes).²³ Le schizophrène et le mélancolique sont définis ici comme exemples-types de la psychose à son paroxysme mais il existe autant de formes de psychose qu'il existe d'hommes.

²³ MALDINEY Henri, *Penser l'homme et la folie*, éd. Jérôme Million, Grenoble, 1997, p.6.

Chez la personne psychotique, le trouble provient d'un fonctionnement différent du symbolique et de l'imaginaire. Une des manières de tenir le coup est de se construire un personnage fixe.²⁴ C'est une manière d' « être quelqu'un qui est Un ».

Un moyen de mieux comprendre cela est la description que fait Salvador Dali, personnalité psychotique paranoïaque, de ses sensations :

« Mon corps comme mon esprit vivaient dans le mou et l'ambigu et j'existais aussi bien dans les objets que dans les paysages. Mon espace psychologique n'était pas cristallisé en un corps mais au contraire dans un espace indéfini, suspendu entre ciel et terre (...) »²⁵.

Chacun de nous est potentiellement malade. Mais ce ne serait qu'à l'épreuve de la rupture du sujet et du processus dissociatif qui en découle (dû à quelque événement bouleversant) que la pathologie peut se dévoiler. La structure humaine est comparée à un cristal. On ne peut en connaître sa composition que lorsqu'il se brise.²⁶

Aussi, les frontières entre névrose et psychose ne sont pas infranchissables. Quelqu'un de névrosé peut avoir des tendances psychotiques et inversement. Lorsque nous évoquerons ces termes dans le mémoire, ce sera pour illustrer une situation-type par l'utilisation de la pathologie à son paroxysme afin de rendre l'explication plus claire. Notez par ailleurs qu'à la Troupe du Possible les personnes ne sont pas pensées en termes de structure psychique et que cela ne fait aucune différence pour le processus de création ni pour la création elle-même²⁷.

b. La psychanalyse

Il serait bien complexe de tenter une définition complète de la psychanalyse, ne l'ayant pas expérimentée personnellement. En outre, les différentes tendances laissent une marge assez large et étanche sur laquelle il n'est pas nécessaire de nous étendre ici. Nous nous réduirons donc à une définition très générale et fondée sur un des précepteurs de cette méthode, Sigmund Freud. Il ne semble pas nécessaire, dans le cadre de ce travail de s'attarder

²⁴ OURY Jean, « Psychanalyse, psychiatrie et psychothérapie institutionnelles », *VST - Vie sociale et traitements*, 2007/3 n° 95, p. 110-125. DOI : 10.3917/vst.095.0110, en ligne sur <http://www.cairn.info/revue-vie-sociale-et-traitements-2007-3-page-110.htm>, p. 117 et 121.

²⁵ DALI Salvador, *Comment on devient Dali*, éd. Robert Laffont, 1973, cité par CHATELAIN Robin, « Psychose et création : l'exemple de Salvador Dali », *La clinique lacanienne*, 2009/1 n° 15, p. 149-166. DOI : 10.3917/cla.015.0149, en ligne sur <http://www.cairn.info/revue-la-clinique-lacanienne-2009-1-page-149.htm>, p. 150.

²⁶ Référence à Léopold Szondi par le Dr LECARPENTIER Michel, séminaire à La Borde, le 5 juin 2014.

²⁷ OUSAMGANE Farid, dans une interview informelle réalisée par moi-même le 23 juin 2014 à Bruxelles.

sur les particularités et détails de cette méthode. Simplement, il faut que le lecteur puisse comprendre de quoi il s'agit.

C'est une méthode fondée sur l'analyse des associations libres. Celles-ci sont puisées dans l'inconscient, au moyen d'une attention flottante. Cette dernière ne requiert aucune direction particulière ni d'intention par rapport aux associations de l'analysé et permet l'interprétation des associations mais aussi des lapsus, actes manqués et autres dérapages de l'inconscient.²⁸

Le psychanalyste laisse parler le malade, suivant l'hypothèse que chaque « mot d'esprit » échappé de l'analysé est en lien avec le complexe recherché²⁹. La première tâche du psychanalyste est de reconnaître les *résistances* du malade dans le but de lui faire prendre conscience de celles-ci. Il les reconnaîtra par la *répétition* d'attitudes du malade, qui sont des attitudes de résistance à la possibilité d'émergence de ses refoulements. Cette répétition est le transfert, sur le médecin et autres éléments de la situation, des événements oubliés du passé. Par la *remémoration* des refoulements auxquels il résiste, le malade peut combler les lacunes de ses souvenirs. L'étape finale consiste en la *perlaboration*, travail pour le malade de « surmonter les résistances au refoulement ».³⁰

Ce qui nous intéresse en l'occurrence, c'est la recherche de ce qui a derrière ces « mots d'esprit », ces répétitions dont use une personne pour ne pas avoir à « dire ». Ces mots d'esprit se situent dans un *entre-deux*. Ce qu'on recherche dans la création brute ce n'est pas le langage figé vers l'autre, c'est ce passage entre le ressenti et la construction d'un langage clair usant des signifiants usuels, ce passage qui définit le « semblant »³¹, selon la théorie lacanienne. La psychanalyse est un outil pour trouver ce passage créateur de sens. Un sens non pas basé sur l'intellect comme agent du discours mais sur le mouvement « entre » préexistant au discours. Le semblant de Lacan, n'est, en effet, pas l'agent du discours mais sa

²⁸ Définition fondée sur des discussions avec le psychanalyste Farid Ousamgane, metteur en scène de la Troupe du Possible et sur des lectures de Sigmund Freud.

²⁹ FREUD Sigmund, « Cinq leçons de psychanalyse », 1909, traduit de l'allemand par LE LAY Yves en 1921, document produit en version numérique dans le cadre de la collection: Les classiques des sciences sociales, dirigée par Jean-Marie Tremblay, en ligne sur http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/cinq_lecons_psychanalyse/cinq_lecons/cinq_lecons_psychanalyse.pdf, p. 24.

³⁰ FREUD Sigmund, « Remémoration, répétition et perlaboration », *Libres cahiers de la psychanalyse*, 2004/1 N°9, pp. 13-22. DOI : 10.3917/lcpp.009.0013, en ligne sur <http://www.cairn.info/revue-libres-cahiers-pour-la-psychanalyse-2004-1-page-13.htm>, p. 14 et p. 17.

³¹ LACAN Jacques, *D'un discours qui ne serait pas du semblant*, "conférences", retranscription, 1970-1971, en ligne sur http://www.valas.fr/IMG/pdf/S18_D_UN_DISCOURS--.pdf.

fonction. Il est le « (...) Le passage de ce moment où la vérité se tranche de son seul déchaînement, à celui d'une logique qui va tenter de donner corps à cette vérité (...) »³²

Dans le cadre de ce mémoire, ainsi qu'au sein de la Troupe, la psychanalyse n'est nullement un moyen de thérapie en soi. Elle est un appel à la *poésie de l'inconscient*.

c. La psychothérapie institutionnelle³³

Celle-ci ne peut se corréler à une définition achevée. En effet, « la psychothérapie institutionnelle » est un mouvement dont le but est de rester vivant et ainsi ouvert à la re-confection de ses *entours* (expression propre à Jean Oury). Il n'existe donc pas de principes fermement définis, le mouvement se meut selon les expériences.

Son origine est néanmoins basée sur la réflexion selon laquelle l'hôpital est malade et a, lui aussi, besoin d'être « traité ». C'est-à-dire qu'il y a, par conséquent, nécessité d'instaurer une responsabilité de la collectivité (pensionnaires et tous les membres du personnel de l'hôpital) de se remettre en question perpétuellement quant à la structure dans laquelle ils se trouvent. Chaque décision est prise tous ensemble même si cela peut prendre des semaines. Cette manière de fonctionner permet une responsabilisation des personnes malades ainsi que du personnel de l'hôpital.

Le souci premier de ce mouvement était de transformer l'ambiance ségrégationniste des hôpitaux psychiatriques pour ouvrir leur champ à plus d'humanité. Selon la philosophie sous-jacente à la psychothérapie institutionnelle, la *rencontre* a une place déterminante en ce qu'elle est source de thérapie. Chaque rencontre a un potentiel thérapeutique (celle d'avec le cuisinier autant que celle d'avec le médecin).

Ainsi, le personnel de soin se veut hétérogène et inscrit dans un certain roulement. Cela permet à la personne psychotique, éclatée, de reconnaître une certaine continuité dans son existence.

³² LACAN Jacques, *op.cit.*, p. 10.

³³ Bref exposé basé sur la lecture de OURY Jean, « Psychanalyse, psychiatrie et psychothérapie institutionnelles », *VST - Vie sociale et traitements*, 2007/3 n° 95, p. 110-125. DOI : 10.3917/vst.095.0110, en ligne sur <http://www.cairn.info/revue-vie-sociale-et-traitements-2007-3-page-110.htm>.

De la même manière, la proposition d'espaces diversifiés permet à chacun de trouver sa place. Chacun pourra envisager sa propre « réappropriation » d'espaces vides (métaphores du vide dans la discontinuité vécue par la personne schizophrène).

Il semble que la création brute se base aussi sur ce vide et son potentiel, sur un « laisser trouver l'espace à habiter » pour le comédien. C'est pourquoi l'expérience de la psychothérapie, permettant d'intégrer une dynamique plus relative, hors de toute convention discrétionnaire, a engendré en moi une réflexion sur la structure que devrait entourer un comédien afin qu'il trouve son propre sens au sein de celle-ci dans le but de libérer ainsi une créativité singulière.

Chapitre 2 : Les structures observées

Le travail ethnographique a été réalisé dans deux structures différentes. L'appellation 'structure' est préférée afin d'éviter toute confusion avec l'interprétation que l'on peut faire des termes 'institution' ou 'association'. Outre cela, nous comprendrons plus tard en quoi la 'structure' détient une fonction majeure au sein du processus de création et en particulier en milieu psychiatrique. Il s'agit donc ici d'un encadrement défini permettant aux personnes de circuler librement en son sein. Plus amples explications suivent.

La première structure que j'ai intégrée est celle de la « Troupe du Possible », troupe de théâtre à Bruxelles. La seconde est celle de « La Borde », établissement psychiatrique, atypique, vous pourrez le constater, de par son fonctionnement interne. Elle a pris place dans le château de La Borde à Cour Cheverny en France.

La présentation de ces deux structures est basée sur des lectures et discussions sur place.

1. La Troupe du Possible

a. Histoire

La Troupe voit le jour, en 2002, à la clinique psychiatrique bruxelloise de Fond’Roy. Elle naît au sein d’un atelier de théâtre où les deux co-responsables se rencontrent. Thierry Snoy et Farid Ousamgane. Thierry Snoy est aujourd’hui responsable de projet et comédien de la troupe ; Farid Ousamgane est responsable de projet et metteur en scène de la troupe. Le nom de la Troupe est donné de commun accord avec chaque participant.

Dans l’institution même, deux représentations furent mises en place (Patchwork de vies et Patchwork de vies plus). Ce qui tenait surtout à cœur aux animateurs (et encore aujourd’hui d’ailleurs mais dans un autre contexte) c’était de sortir les patients du clivage soignant/soigné et de les sortir de leur statut de « malades ».

D’ailleurs, la troupe choisira de sortir du cadre de l’hôpital afin de se produire enfin sur scène, avec leurs bagages déjà bien chargés. Les patients, d’abord participants à l’atelier en tant que soignés, se voient devenir de véritables comédiens, « créateurs et acteurs de leur propre projet »³⁴. Ce qu’ils attendent, entre autres, est de pouvoir jouer devant un public lambda et non celui des médecins et parents, proches des patients. En 2005, la troupe joue le spectacle « Saccades en cascades » au Théâtre de Poche. Mais cela n’est pas accueilli positivement par certains dirigeants de l’institution, qui préfèrent ne pas « exhiber » les patients³⁵. C’est ainsi que la troupe quitte définitivement Fond’Roy pour aller faire son propre chemin en dehors de l’institution.

La Troupe, alors autonome, s’installe dans les locaux du centre de jour « Club Antonin Artaud ». Aujourd’hui, elle est une ASBL accueillant non seulement et toujours des personnes ayant connu la psychiatrie mais aussi toute autre désireuse de jouer. Cela offre une hétérogénéité de personnes (qualité chère à la pratique labordienne également, comme nous le verrons plus loin) qui, sans la troupe, ne se seraient sans doute jamais croisées. « Les mondes psychiques, sociaux et culturels, présentés par la société comme différents »³⁶, s’associent au sein de la Troupe du Possible pour créer ensemble un théâtre « vif, touchant et brut »³⁷. Elle compte aujourd’hui une petite trentaine de comédiens, danseurs contemporains, chanteurs

³⁴ <http://latroupedupossible.be/?page=about>

³⁵ OUSAMGANE Farid dans une interview informelle réalisée par moi-même le 23 juin 2014 à Bruxelles.

³⁶ <http://latroupedupossible.be/?page=about>

³⁷ *Idem*.

lyriques et circassiens. Ceux-ci sont formés au sein de la Troupe. J'entends « formés » comme formés au fonctionnement de la troupe, c'est-à-dire relativisant toute convention académique. Nous pourrions plutôt parler de dé-formation pour ceux figés dans un apprentissage d'académie. En effet, un certain recul est demandé par rapport aux conventions académiques apprises afin de pouvoir lâcher prise.

Depuis lors, la troupe a plusieurs spectacles à son actif. Leur processus de création, toujours en évolution, est passé de l'adaptation d'auteurs classiques et contemporains à une création théâtrale collective. Aujourd'hui, elle intègre dans ses travaux également le mouvement, la danse, le cirque, le chant et d'autres. Elle est devenue pluridisciplinaire selon le bon vouloir de ses participants et leurs propositions créatives. Danseur ou non, comédien ou non, chacun est libre de proposer ses envies et de s'essayer. Les créations de la troupe sont au nombre moyen d'une par année. « Elle a l'avantage de pouvoir le diffuser dans un circuit professionnel, jetant ainsi un pont entre un milieu marginal et l'espace culturel bruxellois. »³⁸.

Moi-même j'ai intégré la troupe en novembre 2013. J'ai eu la chance de participer en tant que danseuse, d'abord, à la reprise de « Métaphysique de la bourgeoisie » au Centre Culturel d'Uccle en janvier 2013. Puis m'essayant au jeu de comédien, j'ai continué avec la nouvelle création « Le Monde du Rien », produit au Théâtre de Poche en juin 2013. Et dernièrement, en février 2014, à l'Espace Magh, nous avons joué « DSM 5.2 Normopathie d'une migration psychique », inspiré d'une autre de leur création (« DSM IV Normopathie d'une société bien rangée »). La prochaine représentation sera la reprise du « Monde du Rien » en avril 2015 au Varia.

b. Philosophie

Comme son nom l'indique, la troupe est en quête du *Possible*. Elle ouvre la voie à chaque possibilité, offerte par ses participants. Elle dévoile les *potentialités* des comédiens. Le processus se concentre sur la recherche des possibilités par chaque comédien, sur ce qui existe là mais n'est pas encore *dit* (exprimé).³⁹ Une forme est donnée à ce qui se « présente ».

La présence est par ailleurs et selon moi, la clé du spectacle ! En effet, le processus de création s'attache à développer la singularité de chaque comédien pour lui permettre de se

³⁸ <http://latroupedupossible.be/?page=about>

³⁹ Ces propos de Jean Oury dans « La fonction du théâtre à La Borde », conversation à La Borde, les 3 et 4 octobre 2009 entre Jean Oury et Alexis Forestier (moniteur à l'atelier théâtre), en annexe, peuvent, selon moi, être utilisés également dans le contexte de la Troupe du Possible.

laisser aller. Le résultat en est spectaculaire : que de présences très singulières. C'est touchant de voir des personnalités toutes différentes, faisant émerger leur présence par un jeu unique, construit sur leur propre abîme. « Le pari du metteur en scène est d'assimiler l'apport de créativité de chacun des participants là où ceux-ci se trouvent respectivement. »⁴⁰

Il est important d'expliquer également que la troupe n'a pas un objectif de thérapie. Bien entendu, le jeu est toujours une thérapie, mais ce n'est pas la visée de la troupe. L'effet thérapeutique n'est pas recherché. S'il arrive qu'une personne présente des troubles dûs au jeu, au thème de la pièce, à un autre participant, ou autre, elle est simplement invitée à prendre un moment de recul. Peut-être pour une discussion ou pour penser ce qui, dans sa propre vie, peut mener à ces troubles dans la troupe. Mais le metteur en scène, psychanalyste par ailleurs, évite tout rapport de dépendance soignant/soigné.

De la même manière, à la demande de compte du comédien vis-à-vis de sa scène, il répondra « Et toi qu'est-ce que t'en penses ? ». Il n'est pas là pour donner son avis subjectif et dire ce qui est bon ou mauvais. C'est au comédien de le sentir. Et s'il ne le sent pas, il a la liberté de ne pas faire la scène. Les critères de qualité ou de normalité sont subvertis et les faiblesses deviennent parfois des forces.

Dans un premier temps, cela peut sembler angoissant. Mais j'ai appris que cette angoisse, encadrée correctement, dans une atmosphère tolérante et respectueuse, peut être une source de créativité inimaginable (vivre un risque est l'enjeu de toute création, selon Jean Oury⁴¹). Farid Ousamgane le dit lui-même lors d'une interview, on acquiert la liberté parce qu'on se mouille⁴² ! Ce n'est pas la hiérarchie ou l'autorité supérieure du metteur en scène qui permettra au comédien de s'épanouir, ce dernier doit chercher en lui-même ses propres ressources. Et mettre celles-ci face à ses craintes. Le metteur en scène, dans la troupe du possible, n'est là que pour offrir un cadre, un dynamisme, un outil d'expression.

Un des outils de Farid Ousamgane est la psychanalyse comme moyen d'exploration de l'inconscient. Selon lui, le théâtre est la métaphore de la psychanalyse. En effet, le théâtre permet aussi de faire un travail sur soi. Or, cette recherche sur soi mutuelle ne peut

⁴⁰ <http://latroupedupossible.be/?page=about>

⁴¹ OURY Jean, « Création et schizophrénie », éd. Galilée, Paris, 1989, p. 35.

⁴² OUSAMGANE Farid dans une Interview réalisée par moi-même le 23 juin 2014 à Bruxelles.

fonctionner qu'avec des effets thérapeutiques. La psychanalyse est, en l'occurrence, utilisée dans un but plus poétique que thérapeutique.⁴³

Une sorte d'assurance est garantie aux comédiens et au metteur en scène : « Fonce ! » Rien ne peut être mauvais si ça part d'une intention vraie ! Et puis « Qui est là pour en juger ? ». La création ne doit pas être un prétexte à jugements. Elle existe, c'est tout. Cette ambiance générale régnant au sein de la troupe permet à chacun d' « oser se réaliser »⁴⁴.

Ce fonctionnement offre à chacun des perspectives toujours neuves et des idées tout à fait originales. C'est une manière différente d'aborder le théâtre, elle est exploratrice de l'inconscient et de sa créativité. Elle ne laisse aucun carcan mettre des barrières à l'inventivité des participants. Il n'existe pas non plus de plus ou moins doués car chacun apporte sa touche à sa manière. Le résultat final naît d'un enthousiasme de jouer tous ensemble, de s'entraider pour que chacun, sur scène, se sente bien à sa place.

c. Fonctionnement interne

La Troupe du Possible s'est constituée en ASBL afin de s'entourer d'une certaine sécurité juridique. Elle est soutenue par plusieurs membres fondateurs et son assemblée générale est composée de personnes du milieu psychiatrique et/ou culturel-artistique.

Les 'répétitions' de deux heures ont lieu deux à trois fois par semaine. Ce de septembre à juin au Club Antonin Artaud. Je souligne le mot 'répétition' car non seulement ces plages horaires permettent de 'répéter' les scènes d'un spectacle mais aussi elles sont un temps d'échauffement et de création. Sans spectacle même, ces 'répétitions' continueraient d'exister et à avoir leur importance à part entière. Elles sont un 'lieu et temps' de processus, de rencontre de l'autre et de soi, de réunion autour du mouvement et de la parole, d'échauffement (relaxation, étirement, stimulation). L'expérience et la richesse de la troupe est au cœur de celles-ci, plus que dans leur résultat final.

C'est pourquoi il est primordial d'y être présent de manière rigoureuse et de justifier ses absences. Ces moments de création façonnent la continuité structurante de la troupe. Un rituel bien précis est installé qui sera décrit plus en détail dans la suite du travail. Le suivi de ce rituel systématique a son importance particulière.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ <http://latroupedupossible.be/?page=about>

Le point de départ du processus de création, globalement, sera consacré à l'improvisation. A la fois au sein de la partie 'échauffement' mais aussi en dehors, durant un moment consacré à cela, ainsi que dans les temps de 'pause'. La pause aura ici, comme chaque 'lieu-temps', sa fonction spécifique. Au fil de l'année, une fois le contenu établi et travaillé, viendront des répétitions se consacrant plutôt à la mise en scène et à l'emboîtement de ce qui existe et a été créé.

Il est peut-être important de faire remarquer également qu'il n'existe pas de « malades », de « comédiens professionnels », de « psychologue ». Tout le monde est sur le même bateau ! Je ne ferai la distinction qu'entre le metteur en scène, Farid Ousamgane, ses assistants, et les autres 'comédiens', en tant qu'ils jouent sur scène (quoiqu'ils fassent : du cirque, de la danse, du chant, du jeu).

On ne connaît pas de 'plus malade', ni 'moins malade'. Le constat de départ est que nous sommes tous malades de quelque chose. Les spectacles de la troupe abordant le thème de la psychiatrie en font la démonstration. Si certains sont schizophrènes d'autres sont normo-ou névro - pathes, si certains sont maniaco-dépressifs, d'autres sont homophobes ... En arrivant dans la troupe, on ne nous fait pas le diagnostic et curriculum vitae de chacun. Cela se fera naturellement sur base de nos rencontres et de nos propres perceptions des choses. La rencontre génère toujours un diagnostic qu'elle soit entre médecin et patient ou entre deux comédiens. « Faire un diagnostic, c'est la moindre des politesses », citation du Dr Oury, reprise par le Dr Danielle Roulot lors d'un séminaire à La Borde⁴⁵. En effet, un diagnostic résulte d'une rencontre lors de laquelle on tient compte de l'autre et de sa différence, en référence à soi et à son ressenti (et non à quelconque DSM⁴⁶)

d. Mon rôle

En cherchant un endroit de stage dans le cadre du Master 1 en arts du spectacle vivant, je prends connaissance de l'annonce de la Troupe du Possible qui cherchait un stagiaire, assistant en mouvement. Ayant toujours eu un intérêt certain pour le domaine de la psychanalyse et d'autant plus pour le mouvement et le théâtre-danse, cette possibilité de stage est une véritable opportunité ! Suite à deux rencontres avec Farid Ousamgane, celui-ci m'annonce que l'offre d'assistante a été pourvue à une autre personne mais me souhaite la

⁴⁵ Le 2 juin 2014, séminaire sur « Schizophrénie et institution », extrait de *Dialogues à La Borde*, par OURY Jean et ROULOT Danielle, éd. Hermann, 2008.

⁴⁶ "Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders", manuel catégorisant des critères diagnostiques et des recherches statistiques de troubles mentaux spécifiques.

bienvenue au sein de la troupe en tant que danseuse. Ce que j'accepte avec un immense enthousiasme !

Depuis novembre 2013, je participe donc à la troupe du possible. Dans la pratique, tout le monde est un peu ce qu'il désire dans la troupe : comédien, danseur, chanteur, circassien, ... Personne n'a de rôle bien déterminé, chacun est là pour s'essayer.

Vu cette expérience humaine et artistique ultra enrichissante, je ressens le besoin de partager. J'ai appris et observé des tas de choses qui m'ont formée à ce qu'est l'art, le théâtre, la danse, la philosophie etc... et je me rends compte que ça vaut bien un mémoire !

Je décide donc de continuer la troupe du possible en en tirant non seulement le bénéfice du jeu mais aussi de l'observation de ce qui s'y passe. Ca a le mérite d'être partagé, connu et compris. « Il faut savoir que ça existe », comme le cite Thierry Snoy, co-responsable de la troupe, d'un commentaire de spectateur. Je poursuis simplement la troupe comme avant, et discute avec le metteur en scène d'un éventuel mémoire. Il m'invite donc à certaines littératures et à quelques interviews informelles.

2. La Borde

a. Histoire

Je passe l'histoire du Château de La Borde pour me limiter à raconter celle du Docteur Jean Oury et de trente-trois patients qui, dans l'errance, découvrirent celui-ci sur leur chemin. Ils avaient quitté un hôpital psychiatrique dont ils ne voulaient plus. En 1953, ils s'installèrent au Château de La Borde et fondèrent là la clinique. Quelques rénovations ne leur ont pas fait peur, ni même le manque de ressources matérielles. Au contraire, cela les a motivés à mettre en place une structure au sein de laquelle chacun participait avec ses propres moyens. Au départ, donc, ils étaient peu nombreux à se charger de la bonne gestion de la vie quotidienne. Le lieu est resté ouvert. L'espace de circulation libre. Cela paraît anodin mais la plupart des cliniques psychiatriques enferment. Aussi, les personnes ont toujours été hospitalisées volontairement.

Tout le monde participe, par ailleurs, à la prise en charge des soins, au ménage et à la vie quotidienne en général. Si depuis toujours les patients se chargeaient également de la

cuisine, depuis les années '90, les lois françaises imposent des règles d'hygiène et donc (comme si cette logique était indéniable) une fermeture de la cuisine aux patients et moniteurs. Cela paraît absurde, la cuisine avait toujours fonctionné ainsi, avec l'aide de tous, sans aucun problème. Elle était un lieu de rencontre, de socialisation et, par ce fait, un espace thérapeutique.

Cela fait maintenant quelques années que la clinique est sujette à des réformes. Malheureusement, celles-ci sont à l'encontre de la philosophie labordienne. Elles sont imposées par la loi française. Le Docteur Oury s'est toujours battu pour ne pas faire dépendre la clinique des normes administratives. Parfois avec succès, parfois vaincu par la force de l'ordre.

Felix Guattari, psychanalyste et philosophe, ami de Gilles Deleuze, a co-dirigé depuis le départ et jusqu'à sa mort en 1992, la clinique avec le Docteur Oury. Une collaboration parfois houleuse mais certes réussie. Dans les années post 68, la clinique était un lieu plutôt en vogue où de nombreuses personnalités du monde intellectuel y faisaient un passage.

Mais depuis quelques années, les restrictions légales ne permettent plus à la clinique de fonctionner librement. Je pense au fait qu'on lui impose de n'engager plus que des infirmiers sortant de l'école. Or, selon le Docteur Oury, ce n'est pas le diplôme qui permet la thérapie. Il avait toujours engagé les personnes qu'il sentait les plus motivées et les plus ouvertes à travailler dans la clinique, peu importe le diplôme (les « travailleurs » sont désignés comme « moniteurs »). La thérapie se base sur des rencontres, comme nous l'avons vu, que la personne soit infirmière ou non. Cela a beaucoup changé la donne et on garde l'espoir que d'autres restrictions du genre ne continueront pas d'aller à l'encontre du fonctionnement de la clinique.

Suite au décès du Docteur Jean Oury dernièrement, en mai 2014, déjà, certains fonctionnements ont basculé. Beaucoup de fonctions internes sont remises en question. Nous n'entrerons pas dans ces détails qui n'intéressent pas ce mémoire. Mais ainsi vous avez un aperçu de ce qu'il s'y passe. Aujourd'hui, c'est Marino Pulliero, son gendre, qui prend en charge la gestion de la clinique.

Actuellement, La Borde compte cent trente lits, trente personnes accueillies en hôpital de jour, cent moniteurs (infirmiers, aide-soignants, psychologues, ...) et quatre psychiatres.

Toutes ces personnes sont réparties en quatre secteurs du château. Lui-même sur un terrain comprenant écuries, poulailler, potager, espace de sport et autres.

b. Philosophie

A l'instar de la Troupe du Possible, La Borde offre un 'espace-temps' *hors* de l'ordinaire (que nous imaginons comme une *hétérotopie*, au sens de Michel Foucault. Ceci sera explicité dans une autre partie du mémoire). L'espace est structuré en lieu d'activités précis et la structure temporelle est organisée de manière rigoureuse. A l'intérieur de cet espace-temps particulier et encadré, la liberté est totale. Ce qui est créé dépend du vécu et du fonctionnement de chacun.

La seule demande est de tenir à ses engagements tant que cela est possible. C'est-à-dire faire son ménage le matin, se rendre à ses rendez-vous, au poste auquel on s'est engagé à travailler (le standard, la bibliothèque et autres), ... Tout le monde s'engage dans un roulement au quotidien qui doit continuer de fonctionner.

Le Docteur Oury partait du principe qu'avant de guérir le malade, il fallait guérir l'institution. Sans cela, il n'est pas possible de guérir une personne.

Ce mode de fonctionnement est lié au mouvement de « psychothérapie institutionnelle », déjà mis en place auparavant à l'hôpital de Saint Alban par François Tosquelles. Ce mouvement demande le respect d'une hétérogénéité des personnes responsables des « soins » (personnes d'horizons différents) et une diversité des « lieux d'existence »⁴⁷. Cela est nécessaire afin que chacun ait la liberté de choisir la *rencontre* (avec une personne, une activité, un lieu, etc.) qui portera sa singularité, sa façon de vivre à part entière.

C'est ce que prône la psychothérapie institutionnelle. Ainsi, la gestion de l'espace et du temps est organisée d'une manière particulière à La Borde. Je parlais de « structure » plus haut. C'est ici, par exemple, qu'elle intervient. Le Docteur Oury parle de structure au sens de

⁴⁷ OURY Jean, « Psychanalyse, psychiatrie et psychothérapie institutionnelles », *VST - Vie sociale et traitements*, 2007/3 n°95, p. 110-125, DOI : 10.3917/vst.095.0110 en ligne sur <http://www.cairn.info/revue-vie-sociale-et-traitements-2007-3-page-110.htm>, p. 115

Lévi-Strauss⁴⁸. D'après celui-ci et nous suivons son enseignement dans le cadre de ce mémoire, la structure « n'a pas de contenu distinct : elle est le contenu même, appréhendé dans une organisation logique conçue comme propriété du réel »⁴⁹, ainsi, la mouvance structuraliste pense la structure de la manière suivante : « Forme et contenu sont de même nature, justiciables de la même analyse. Le contenu tire sa réalité de sa structure, et ce qu'on appelle forme est la 'mise en structure' des structures locales en quoi consiste le contenu. »⁵⁰

La structure est ouverte afin que la « mise en forme » (Jean Oury désigne cela par « Gestaltung », que l'on étudiera plus loin) permette aux détails de la vie quotidienne de métamorphoser cette structure. Ainsi, dans cette structure aux frontières brouillées, tout devient possible. Cette logique est différente de celle traditionnelle positiviste dont les cadres sont totalisants et dans laquelle tout est dominé et prévu.⁵¹ La structure ouverte permet de tenir compte du contexte et d'introduire de nouvelles réalités quotidiennes.

Remarquez qu'il ne s'agit ni d'un laisser-faire passif, ni d'une orientation autoritaire des choix pour le malade. Simplement, au sein de la structure établie, existe cette hétérogénéité des personnes ainsi que des activités, permettant à chacun de trouver lui-même sa place au fil de ses rencontres.

En effet, le terme « statut » est banni à La Borde et chaque personne est potentiellement thérapeute d'une autre (entre patients, entre patients et moniteurs, entre cuisinier et infirmier etc). Ainsi, tout le monde est responsable de tout le monde. Il existe une « responsabilité collective »⁵². C'est de cette manière que l'hôpital peut, lui aussi, être soigné.

L'espace que l'on analysera tout au long de ce travail n'est pas un « lotissement » mais un « espace de vie analogue à celui de la 'scène' du fantasme »⁵³. Le dysfonctionnement de la personne schizophrène tenant justement à cela.

Travailler à La Borde se construit sur l'expérience personnelle et la remise en question permanente plutôt que sur des théories abstraites, explique Félix Guattari dans le

⁴⁸ *Idem*, p. 120 (c'est-à-dire une identité de structure avec des invariants se présentant pourtant de façon disparate).

⁴⁹ LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Librairie Plon, France, 1973, p. 139.

⁵⁰ *Idem*, p. 158.

⁵¹ OURY Jean, *op.cit.*, p. 115.

⁵² *Idem*, p. 118.

⁵³ *Idem*, p. 123.

documentaire sur La Borde⁵⁴. Le but, selon lui, étant de créer un milieu où des choses peuvent s'exprimer, qui ne pourraient pas l'être ailleurs « compte tenu du caractère des reffermetures » (notamment du malade sur son corps, sa famille, ses problèmes, son rôle mais aussi sur les fonctions et préjugés). Il faut ouvrir.

A l'instar de la philosophie de la Troupe, il pense qu'il ne faut pas « chercher à apporter ». Seulement, « à ne pas nuire ». Reproduire les comportements aliénants extérieurs serait, à nouveau, mettre la personne malade dans une position de dépendance vis-à-vis de son 'soignant'. Cette hiérarchie mène à la passivité. Or, ce n'est pas dans la passivité que l'on peut créer, jouer, interpréter ni sur scène, ni dans la vie même.

c. Fonctionnement interne⁵⁵

Au matin, les moniteurs se rendent au BCM (Bureau de Coordination médicale) afin de faire les « transmissions », c'est-à-dire la transmission des événements produits lors des plages horaires précédentes. Les veilleurs de nuit viennent rendre compte du déroulement de la nuit aux moniteurs travaillant le matin. Ceci vaut aussi pour la nouvelle équipe de l'après-midi, ainsi que celle du 17-23h.

Les moniteurs se rendent ensuite à l'orange accueil du secteur dans lequel ils travaillent. On boit ensemble un jus d'orange ou un café et on organise la journée ainsi que le SAM (soins/animations/ménage) du matin. On y lit la feuille de jour qui comporte les activités de la journée.

La caisse des dépôts passe toujours vers 10h30. Les pensionnaires peuvent y chercher leur argent, papier d'identité et objets de valeur. L'équipe de la caisse est assurée par un pensionnaire et un moniteur. C'est la « petite banque interne » des personnes hospitalisées.

L'après-midi, plusieurs ateliers sont organisés en fonction des jours. Atelier théâtre, poterie, photo, poulailler, jardin, gazette et bien d'autres encore. Aussi, c'est à ce moment-là qu'ont lieu les nombreuses réunions (réunion du club, réunion inter-ateliers, etc)

⁵⁴ « La Borde ou le droit à la folie », émission proposée par Igor Barrere, Pierre Desgraupes et Etienne Lalou, 1977, en ligne sur <http://www.ina.fr/video/CPA77052152>.

⁵⁵ Clinique de La Borde, Repères (livret d'accueil), Cour-Cheverny, mars 2013.

La grille est le terme donné aux plannings de la semaine : il existe celle des chauffes (transport de passagers entre la ville la plus proche et la clinique), celle des moniteurs (qui travaille quand ?), du standard, ... Chacun y inscrit son nom lorsqu'il est disponible. Lors de mon stage, cette grille a été menacée et est désormais supprimée en ce qui concerne l'emploi du temps des moniteurs. Elle sera remplacée par un système plus fixe qui n'est pas encore établi. Selon moi, c'est un échec en plus pour la conception labordienne de la psychothérapie institutionnelle.

Au sein de la clinique, existe « Le Club », association dépendant du Comité Hospitalier. Les pensionnaires, moniteurs, médecins et stagiaires de la Clinique en sont membres de droit et participent ensemble à son fonctionnement. Il s'intéresse à l'ambiance générale de la Clinique, protégeant le bon déroulement des ateliers (activités créatives mais aussi ménage et présence à l'infirmerie). Le club s'autogère autant du point de vue des décisions que dans la gestion du budget. Aussi, il gère les échanges extérieurs (associations culturelles, sportives, voyages, spectacles, etc). Chacun peut proposer ses idées.

Le comité hospitalier légalise l'existence de ce club. Il contractualise les échanges entre le Clinique et le Club et définit les responsabilités de chacun. Il garantit au Club son autonomie par rapport à la clinique et le respect de la dimension thérapeutique du contrat entre ces deux instances. Il assure la bonne tenue des documents administratifs. Les pensionnaires y sont majoritaires statutairement.

d. Mon rôle

Mon rôle au sein de La Borde était tout simplement de participer à la vie collective de la clinique. Là-bas, c'est aux stagiaires eux-mêmes de créer leur stage, de le faire vivre à leur façon. On laisse au stagiaire le temps de trouver sa place au sein des SAM, soins, ateliers et autres activités. Ils participent à ce qui leur convient le mieux et à un horaire qu'ils déterminent eux-mêmes. Personnellement, j'ai touché un peu à tout.

Un stage d'un mois fut trop court que pour me familiariser avec une activité en particulier et ma curiosité était sans cesse mise à l'épreuve. Malheureusement, en vertu des nouvelles lois françaises sur le stage, il n'est plus possible d'effectuer un stage de plus de deux mois sans qu'il ne soit rémunéré. Pourtant, à La Borde, il faut déjà un mois pour s'accoutumer et trouver sa place et encore un autre pour trouver son mode de fonctionnement. C'est bien dommage de déjà devoir quitter le lieu si vite ensuite.

La plupart des matins, je travaillais au SAM et faisais le ménage avec les pensionnaires ou leur apportais les aides dont ils avaient besoin (aller chercher le linge à la lingerie, les doucher, panser leur blessure, ...). Pour moi, c'était un médiateur, un prétexte de rencontre. Parfois, j'étais simplement assise là à boire le thé, à attendre de voir ce qui allait se passer.

Bien entendu, j'ai suivi l'atelier de théâtre. Mais, pour moi, La Borde est, en soi, une allégorie du théâtre. L'atelier ne m'a rien apporté en plus. En effet, La Borde propose un lieu où toutes les expressions sont possibles. Je pense particulièrement à une personne s'étant attribué le rôle de Jeanne d'Arc. Dès l'arrivée, elle accueille les gens d'embrassements magiques et de concert de flûte aux fins de leur donner les bénir et de leur attribuer sa force. Sa créativité et sa théâtralité est inouïe. C'est ce qu'elle fait de sa vie au jour le jour, tout en déambulant dans l'espace labordien. Elle ne ressent pas le besoin d'être produite car sa vie est un théâtre permanent qui ne demande pas à être représenté. La représentation serait une redondance de sa vie intérieure. Elle vit déjà dans la représentation permanente, c'est une nécessité d'expression vitale. Elle ne participe pas à l'atelier de théâtre. Ces moments poétiques sont nombreux à La Borde.

A La Borde tout roule en fonction des présences et de leurs apparitions parfois inattendues. Rien n'est jamais imposé à personne et pourtant les chauffes, les ateliers, les SAM, la cuisine, le ménage fonctionnent continuellement. C'est cette liberté qui permet de créer, bouger, circuler, innover ... vivre !

J'ai été me retirer quelques fois à la bibliothèque aussi pour lire Oury, Guattari, et autres personnalités intellectuelles de là-bas. En plus de cela, le stagiaire participe à toutes les réunions afin de mieux comprendre le déroulement des plannings et des traitements médicaux (entre autres). Aussi, le stagiaire participe aux séminaires donnés par les médecins exposant différents concepts de la psychiatrie, de la psychanalyse, de la psychothérapie ou simplement de la vie à La Borde.

Chapitre 3 : Méthodologie de la recherche

Afin de comprendre l'enchaînement de ce travail, il semble important de clarifier quels moyens de recherche et quel type d'analyse ont été exploités. Aussi, pour situer les concepts sur lesquels nous avons travaillé, je les remettrai ici dans le contexte de ma question de recherche et des hypothèses que j'en déduis.

1. Choix du thème

Comédienne-danseuse dans la Troupe du Possible depuis plus d'un an, pour moi, ce fut une évidence, dans le cadre des études d'arts du spectacle, de relater cette expérience hors norme. Depuis toujours, je porte un intérêt grandissant pour le domaine de l'inconscient et donc de la psychanalyse mais aussi de la psychiatrie, qui m'a toujours fascinée. Grâce à la Troupe du Possible, j'ai pu allier ma passion pour la danse et le jeu avec cet attrait pour le domaine du psychique.

Mes intuitions concernant l'approche des troubles psychiques étaient confirmées. Dans leur approche de la vie en général, je me retrouvais enfin. Les théories toutes faites et les cases 'psy' n'ont rien à faire à la Troupe. Chacun est qui il veut, quand il veut. La classification n'existe pas. Aussi, on ne dit pas aux gens comment ils doivent se comporter pour être mieux. Ça m'emplissait d'un enthousiasme énorme que d'être dans un milieu laissant cette liberté d'être, de penser, de fonctionner sans jugement aucun.

De cette expérience, j'ai appris que la psychanalyse pouvait avoir une place particulière dans le processus de création, en l'occurrence, d'un spectacle vivant. En effet, l'appel à l'inconscient (découvert par des méthodes de psychanalyse), entre autres, offre un plus large panel de créativité pour le jeu du comédien. Ce processus a d'emblée questionner la comédienne débutante en moi. Comment atteindre ses émotions ? Comment trouver en soi l'inventivité ? Comment toucher son imaginaire et le rendre sur scène ? Comment se laisser aller aux mouvements et paroles spontanés ?

Voilà comment j'ai entrepris d'étudier le processus de création théâtrale avec des personnes atteintes de troubles psychiatriques, principalement parce qu'il existe des rapports à l'inconscient différents. Pour aller plus loin dans la recherche et sur conseil de personnes de la troupe, j'ai réalisé un stage à la clinique La Borde. Celle-ci vit, d'après ce qui m'était relaté et aujourd'hui je le confirme, sur un mode similaire à celui de la Troupe. C'est-à-dire en proposant aux personnes un 'espace-temps', que j'appelle une 'structure', permettant

l'épanouissement de soi, la création au jour le jour et la liberté d'expression. Ceci dans un cadre où chacun se confronte d'égal à égal sans idéal hiérarchique tout puissant.

A La Borde, d'autres questions ont attisé ma curiosité. Ayant rencontré des personnes au trouble psychotique aigu, je me rends compte de leur 'rapport à soi' totalement différent du nôtre, névrosés. Je m'intéresse alors à leur rapport au corps et à la pensée ainsi qu'à leur rapport à l'autre et à leur image (dissociée). Celui-ci génère une présence de la personne psychotique très particulière. Je me demande alors ce qu'il en est de celle-ci sur scène. Est-ce cette présence particulière serait la caractéristique d'un théâtre que l'on appellerait brut ?

Est-ce qu'avec ces personnalités dont la réalité est sous l'emprise de délires, et dont la construction de l'inconscient est différente, la création serait plus brute ? On appelle, en effet, depuis Jean Dubuffet, l'art des malades mentaux, un art brut. Cet art peut-il être appliqué au domaine théâtral ?

Il reste à noter que ce processus a été étudié, en l'occurrence, dans un cadre de connaissance de la psychanalyse et sorti d'un milieu psychiatrique. Il n'empêche qu'il est applicable à tous ! Mais ce qui me semble intéressant dans le fait de le laisser dans le cadre de la psychiatrie est que nous pouvons jouer avec des personnalités atypiques. Une question reste tout de même. Est-ce que ce théâtre est brut uniquement parce qu'il est composé de malades psychiques ? Ou est-ce le processus (utilisé pour n'importe quel comédien dit malade ou non) qui fait que le théâtre est plus brut ?

2. Question de recherche et hypothèses

La question de recherche est donc la suivante : *La création théâtrale en psychiatrie génère-t-elle un processus de création amenant un théâtre plus brut ?*

J'ai eu la chance de connaître une expérience en psychiatrie tout à fait particulière. En effet, le fonctionnement de la Troupe (dont la visée n'est ni occupationnelle, ni thérapeutique mais laisse la responsabilité aux personnes de leur singularité dans la création) et de La Borde (sous le mouvement de la psychothérapie institutionnelle, « soigner l'hôpital avant le malade »), n'abordent pas la psychiatrie au sens classique. Entre autres, la psychanalyse est largement utilisée.

Il n'est pas de relation dépendante entre soignés et soignants ni d'autorité bien-pensante, encore moins d'enfermement et d'isolement de la personne dite « malade ». Les créations et leur processus sont rigoureux, travaillés et réfléchis mais toujours sous le joug d'une liberté d'expression totale et surtout d'une responsabilité des acteurs de la création. En effet, la responsabilité d'apporter sa présence sur scène est, ici, mise en parallèle avec la responsabilité de trouver sa place au sein d'une société (en l'occurrence, une micro-société comme celle de La Borde) dans le sens où chacun est acteur de sa propre vie.

Mon hypothèse est donc, de par cette expérience, que le type de processus qui sera décrit fait naître une création plus vraie, plus pure, plus brute. Dans le sens où elle se manifeste depuis l'imaginaire de l'inconscient mais aussi parce qu'elle surgit de ce que porte en lui le comédien en tant que personne humaine. Cette forme de procédé est un outil pour ouvrir les possibilités, libérer ses forces intérieures (puisées dans les faiblesses) et élucider ainsi les blocages dans lesquels nous vivons.

Cela est proche, d'après moi, du « Théâtre de la cruauté » d'Antonin Artaud, qui prône un théâtre plus poétique, remettant en cause la notion de sens donné⁵⁶. De même, la Troupe du Possible déconstruit les sens pour laisser place au fantasmatique. A. Artaud opte pour un théâtre rendant compte de la « métaphysique » que nous vivons au jour le jour (plutôt que de la réalité quotidienne psychologique). C'est-à-dire qu'une création scénique, qui ne cherche pas à produire des éléments directement traduisibles de manière significative, produirait une force inquiétante par nature. Cette force inquiétante peut être rapprochée de l'*unheimlich*

⁵⁶ ARTAUD Antonin, « Le théâtre et son double », coll. *Idées*, éd. Gallimard, 1964, p. 62.

freudien, auquel tend le dernier spectacle de la Troupe. Ce théâtre, inquiétant, donne ce « souffle de cette grande peur métaphysique qui est à la base de tout le théâtre ancien »⁵⁷.

Aussi, Alejandro Jodorowsky s'intéresse non à l'interprétation d'un *personnage* mais à un moyen d'expression qui est réel grâce auquel l'acteur pourrait interpréter ses propres mystères et laisser émerger sa nature⁵⁸. C'est à cela que le processus ici analysé devrait tendre selon l'hypothèse. Parallèlement à A. Artaud, A. Jodorowsky affirme que la réalité a une dimension magique provenant de l'onirique et de l'inconscient. Ce dernier serait à l'origine du comportement humain avant même que cela ne puisse être rationalisé⁵⁹. La réalité n'est pas que rationnelle.

Néanmoins, ce n'est pas dans toutes les institutions psychiatriques qu'il est possible de réaliser un théâtre brut. Ce n'est pas juste parce que c'est un « malade » que l'on expose que la création en devient plus brute. Derrière le spectacle dit « brut », il faut tenir tout un cheminement.

3. Ethnographie

Partie intégrante des « micro-sociétés » que j'étudie, ce mémoire sera construit sur base d'un empirisme ethnographique. Mes expériences au sein des structures observées seront le socle des analyses portées au long de ce travail. Celles-ci seront, bien entendu, confrontées à des lectures permettant de vérifier mes hypothèses.

La méthodologie de recherche utilisée sera donc l'ethnographie. Au sens littéral, cela signifie « description d'un peuple ». Cette définition sera élargie à l'amont de la description et au fait de vivre avec, de suivre leur mode de fonctionnement.

Les faits sont décrits de la manière la plus objective possible tout en en tirant une interprétation personnelle. D'un autre côté, des entretiens de type informels sont réalisés afin de connaître le discours des parties dans le but de mieux comprendre le fonctionnement du processus et de pouvoir constater les « trous » entre le discours et ce qui se produit sur le lieu de répétition.

⁵⁷ ARTAUD Antonin, *ibidem*, p. 63.

⁵⁸ JODOROWSKY Alexandro avec FARCET Gilles, « Le théâtre de la guérison », *Espaces libres*, éd. Albin Michel, 1995, 2001, p. 51.

⁵⁹ *Idem*, p. 50.

a. Observation participante

Dans cette étude ethnographique, je choisis de ne pas être qu'observatrice mais d'aussi participer à la vie créée au sein de la structure. Ce qui s'impose à moi d'abord par le fait que je choisis d'écrire mon mémoire alors que je fais déjà partie de la structure et ensuite parce que simplement, au sein de mes lieux de stage, il serait aberrant de ne pas être participante intégrante.

La place d'observatrice « participante » est assez ambiguë. A la fois, je participe comme tout un chacun au quotidien de la structure, sans place particulière. Je suis « comédienne » à la Troupe et « stagiaire » à La Borde. Il n'est question de ni plus ni moins. Mais pourtant, je me dois aussi d'être observatrice et analyste de ce qu'il s'y passe en vue de le relater dans le mémoire. Le regard doit donc aussi pouvoir se placer « en extérieur » et rester objectif, non accaparé par la subjectivité de l'expérience vécue.

Les détails quotidiens doivent être retenus afin de pouvoir être analysés. Ils seront analysés depuis leur contexte mais aussi, incontestablement, par rapport à notre propre système de référence, tenu à l'écart comme point de ralliement pour le développement des pensées. C'est pourquoi, les notes pouvaient parfois se révéler importantes, ainsi qu'une attention et une réflexion plus particulière et attentive.

Il n'était pas question, pour moi, d'être en retrait et d'observer les comportements, de les étudier, de réaliser des 'entretiens'. Ce n'est pas de cette manière-là, théorique et abstraite, que l'on peut vivre pleinement l'expérience pour en témoigner. Ce que j'explique ici ne tient pas à ce que la structure m'a absolument imposé, c'est plutôt moi qui l'ai ressenti ainsi. Je ne me voyais pas être en dehors, en position de chercheuse. D'autres stagiaires (à La Borde) passaient du temps à réaliser des entretiens et à lire les dossiers. Selon moi, ils perdaient alors en spontanéité de la rencontre, en laisser-aller avec les personnes et en abandon de tout *a priori*. L'expérience vécue me semble plus intéressante que la théorie de l'expérience.

Aussi, comment relater un processus *objectivement* si on ne l'a pas vécu de manière tout à fait vierge de préjugés ? Ma force au sein de chaque structure était d'arriver sans 'savoir' aucun, ni des conventions théâtrales (n'ayant jamais suivi de cours académiques), ni du domaine « psy » en tout genre, ni du fonctionnement labordien. Cela me permettait d'éprouver une spontanéité dans mes interactions. Aucun jugement « classifiant » ou « chosifiant » n'existait puisque je m'abandonnais au simple fait d'être là. A l'instar des

explications du Dr Danielle Roulot sur la psychothérapie institutionnelle⁶⁰, l'objectif étant de pouvoir laisser parler les choses elles-mêmes, telles qu'elles sont là devant nous et de ne pas objectiver les personnes en s'adressant à elles.

Par ailleurs, j'ai également eu la chance de participer en tant que spectatrice au spectacle de la Troupe du Possible⁶¹ et bientôt, je l'espère, à celui du 15 août à La Borde. Ainsi, je peux aussi me positionner sur la question du résultat : la présence scénique et la « pureté » de la création.

Ce qui m'a enrichie lors de mes expériences ce sont, en effet, les liens sociaux créés lors d'un partage ensemble. Celui d'un voyage dans l'imprévu, le doute, le questionnement, la recherche de sa place dans le processus, ... J'ai appris comment, de l'intérieur, on vivait une telle expérience, ce qui m'a permis aussi de comprendre comment la vivaient les autres, grâce aux liens tissés.

Le côté « participant » a peut-être pris plus de place que le côté « observateur » mais cette méthode de travail a porté ses fruits. L'expérience relatée n'en est pas moins objective. Les cas concrets sont analysés sous mon angle de vue personnel mais aussi appuyés par des lectures théoriques.

En effet, selon Mc Auley Gay⁶², l'observateur participant doit garder un équilibre entre son implication émotionnelle (son empathie) et le recul dû à sa discipline académique⁶³. Tout au long de mon parcours, les anecdotes étaient prises à la fois en tant que participante avec toutes les conséquences émotionnelles que cela implique mais redéfinies ensuite selon les nécessités du travail d'analyse.

Toujours d'après Mc Auley Gay et je partage son opinion, ce qui peut apparaître comme une anecdote distrayante peut en réalité remplir un rôle déterminant dans le travail⁶⁴. C'est un fait observé durant mes expériences. Les « pauses-clopes » organisées, hors de l'espace-temps proprement dit de « création », sont, selon mon observation, des moments durant lesquels autant de petites apparitions créatives peuvent émerger.

⁶⁰ Données lors de son séminaire à La Borde le 2 juin 2014, *ibid.*

⁶¹ La reprise de « DSM 5.2. Normopathie d'une migration psychique » au Théâtre-Poème, le 27 juin 2014.

⁶² Dont l'étude portant sur l'ethnographie au sein de la création de performances, entre tout à fait dans mon champ méthodologique.

⁶³ MC AULEY Gay, « Towards an ethnography of rehearsal », *New theatre Quarterly*, n° 53, 1998, p. 77 (traduction personnelle).

⁶⁴ *Idem*, p. 76. (nous traduisons).

S'il est vrai qu'être observateur est un job à temps plein, et j'en avais déjà fait l'expérience lors d'un autre stage d'observation au sein d'une compagnie de danse, il est d'autant plus compliqué, d'un point de vue méthodologique, d'être à la fois dans l'engagement du processus de création⁶⁵. Néanmoins, cela peut apporter un certain regard et avec un travail de recul et de prise de notes comme compte- rendu de l'anecdote, il me semble qu'il est possible de mêler le tout pour une analyse complète.

Après tout, un observateur peut-il être entièrement objectif ? Le metteur en scène peut le tromper en ne lui montrant que ce qu'il veut. Et par ailleurs, le lecteur ne lit-il pas avec sa propre grille de lecture ? Chacun, à sa place, adopte un point de vue. C'est pourquoi j'aimerais expliquer le plus en détail et le plus concrètement possible les événements vécus, de manière absolument pragmatique. Le lecteur pourra le comprendre à sa manière, avec toutes les données. Ensuite, notre angle de vue sera exposé à partir de nos connaissances et lectures.

L'expérience ethnographique associée à de nombreuses lectures de plusieurs domaines confondus : philosophie, psychanalyse, art, théâtre et sociologie, a fait naître une réflexion philosophique concernant la mise en place d'un processus et son résultat. Cette réflexion est restée encadrée par mon étude ethnographique au sein d'un certain système référentiel, celui de la psychothérapie psychanalytique. Le processus qui sera évoqué ici est établi sur base de ces données de référence mais s'est ouvert à la possibilité qu'il puisse être utilisé hors de son cadre. La question est alors de savoir si le résultat reste un théâtre brut malgré que l'on sorte du domaine psychiatrique.

b. Prise en compte d'un système de référence et ses conventions

Une attention particulière est portée à l'encadrement, la « forme » donnée au processus de création et à l'organisation de la vie quotidienne. Elle démarre d'un mouvement de mise en forme qui est toujours renouvelable (la *Gestaltung*, exposée plus loin). Comme dans chaque dynamique sociale, un système de « ritualisation » est établi. Le terme « rituel » sera préféré à celui de conventions. Car le rituel naît de ce que les personnes au sein de la structure amènent. C'est au fil des roulements, de la création, que le cadre se dessine. Il n'y a pas de convention discrétionnaire fixe. Simplement, par le désir de créer ensemble, se crée à la fois une « mise

⁶⁵ *Idem*, p. 81.

en forme » qui fait naître certaines prescriptions non écrites mais acceptées de commun accord pour la bonne vie de la structure sociale.

Le rituel de chaque structure observée va donner toute la dynamique possible en son sein et toute la liberté de création et l'expression de l'imaginaire. C'est pourquoi il sera important de l'étudier en tant que processus lui-même. La mise en forme de la structure est un cheminement autant que ce qui est instauré à l'intérieur de lui. Il sera la toile de fond comme partie intégrante du processus.

c. Interviews informelles

Notre étude sera également basée sur des interviews informelles. Elles comprennent les nombreuses discussions retenues lors de mes expériences mais aussi quelques interviews plus préparées, avec des questions en lien direct avec celles que pose notre étude. Comptent aussi dans cette catégorie les séminaires et conférences interactifs auxquels j'ai participé afin de mieux comprendre les enjeux de l'art en général en milieu de soin.

Il s'agit donc de discussions autant avec les acteurs, les patients que les metteurs en scènes ou psychiatres et moniteurs de la troupe et de La Borde. Concernant le processus, une interview plus précise a été réalisée avec le metteur en scène de la Troupe du Possible afin de mieux comprendre certains procédés utilisés lors des « répétitions ».

Aussi, le suivi d'un weekend de sensibilisation à la Petite Maison (hôpital psychiatrique pour enfants, adolescents et jeunes adultes) à Chastre m'a permis de mieux comprendre le rôle de l'artiste en milieu de soins. Il avait pour thème « Art et santé » et était organisé par l'ASBL « Culture et démocratie ». Plusieurs intervenants artistes, psychologues, psychanalystes, psychiatres et art- ou ergo-thérapeutes ont témoigné de leur expérience dans le domaine. Nous avons eu également l'occasion de nous immerger un peu dans des ateliers organisés pour l'occasion et de faire table ronde autour du sujet, chacun étant libre d'exprimer ses questionnements et avis.

d. Points de convergence

La participation, l'observation, les rencontres, les discussions ont ensemble permis de créer d'abord une question de recherche de plus en plus précise mais aussi de fournir l'information nécessaire pour définir mon hypothèse.

Les lectures ajoutées à cette méthodologie ont permis de prendre du recul et de ne pas idéaliser mes seules expériences à la fois au sein de la Troupe et de La Borde ainsi qu'au weekend de sensibilisation « Art et Santé ». Le fait d'avoir pu connaître différentes structures permet aussi quelques points d'appuis différents pour tirer des informations objectives de par leur comparaison. Les systèmes de références sont ainsi mis à l'épreuve et peuvent être critiqués objectivement.

Riche à la fois d'une expérience dans la création théâtrale hors et en clinique psychiatrique, on peut rendre compte de la création dans la psychiatrie et de la psychiatrie dans la création. Comment la structure psychiatrique peut-elle influencer sur la créativité mais aussi comment la structure d'une troupe de théâtre peut-elle influencer sur le malaise psychiatrique ? J'entends malaise au sens où la folie peut perturber l'état normopathique des gens *normaux*. Or, la troupe efface ces différences et n'impose pas de barrière de normalité.

Comme le disait Marc Ledoux, lors d'un séminaire à La Borde⁶⁶ : « Si on veut faire de la psychiatrie, il faut trouver une discipline qui ne se construit pas sur l'étude de la psychologie ou de la sociologie ou autre mais qui se construit sur 'l'homme dans la psychiatrie et la psychiatrie dans l'homme' (citant Henri Maldiney) ».

Le cordon entre le théâtre et la psychanalyse est celui de l'aire intermédiaire entre l'intérieur et l'extérieur de l'homme. Ceux-ci rendent visite à cet « arrière-pays nocturne que l'on nomme, à défaut d'autre mot, l'inconscient »⁶⁷.

La psychothérapie et la psychanalyse travaillent toutes deux, au même titre que le théâtre, nous supposons, au moyen de la suggestion⁶⁸. La liberté des associations d'idées et la remise en cause de celles-ci, ainsi que les autres moyens mis en place pour créer, sont la base de la structure permettant l'émergence du « brut » au théâtre tel que nous l'étudierons ici.

⁶⁶ LEDOUX Marc, Séminaire sur le Szondi, le 25 juin 2014.

⁶⁷ F-E. TIRTIAUX, <http://www.francoisemmanuel.be/art.html>

⁶⁸ FREUD Sigmund, « Ma vie et la psychanalyse », p. 31.

Par ailleurs, Jean Florence souligne que l'enfant, le rêveur et l'artiste sont sources d'interrogations empiriques pour le psychanalyste en quête de découvrir et d'ouvrir les processus humains créateurs (d'œuvres, mais plus particulièrement de vie).⁶⁹ Selon lui, l'« esthétique psychanalytique » se situe dans un « espace intermédiaire sans cesse parcouru, sans synthèse possible entre la production de l'inconscient et les formes culturelles »⁷⁰. C'est tout le propos de ce mémoire qui postule pour une structure de ce type pour ouvrir la voie à la création. Par ailleurs, Farid Ousamgane, prolonge ce discours lorsqu'il développe la notion de dé-territorialisation psychique qui accompagne celle géographique⁷¹. L'espace psychique qu'évoque Jean Florence (entre la production de l'inconscient et sa forme culturelle) n'existe, pour une personne, que si elle en prend conscience (c'est là l'enjeu du psychanalyste). Une fois cela établi, il est possible de le déplacer afin d'aller à la découverte de nouveaux langages. Farid Ousamgane propose un espace physique à l'intérieur duquel le voyage dans les différents espaces psychiques est possible.

e. Plan de l'analyse

L'analyse porte, dans un premier temps, sur le processus de création d'un spectacle. Le processus est entendu au sens large comme défini plus haut. Une étude et un exposé de la philosophie sous-jacente à ce processus, comprise de manière plus large mais aussi plus précise à La Borde, grâce à la rencontre avec les domaines psychiatrique, psychanalytique et de psychothérapie institutionnelle, se retrouvera, au fil des lignes, également dans cette partie. Le mémoire explique ensuite le cadre et le contexte de la Troupe du Possible. L'analyse de leur travail est appuyée par des lectures concernant à la fois le domaine de la psychanalyse et le théâtre au sens large ainsi que la thérapie.

Aussi, l'analyse intégrera, entre les lignes, les effets bénéfiques du théâtre sur le développement de soi. Les différentes parties se diviseront selon les temps de la création, son espace, ses outils, son rituel ainsi que le fonctionnement du groupe et la place du metteur en scène. Nous développerons dans les outils les exercices proposés à la Troupe du Possible, ce qui nous amènera à la question du rôle du metteur en scène dans le processus. Est-il metteur

⁶⁹ FLORENCE Jean, « Art et thérapie, liaison dangereuse », *Publications des Facultés universitaires Saint-Louis*, n° 75, Bruxelles, 1997, p. 125.

⁷⁰ *Idem*, p. 126.

⁷¹ OUSAMGANE Farid, conférence aux journées d'information et de sensibilisation au métier d'artiste intervenant en milieu de soins (17 et 18 octobre 2013), organisées par la commission "Art et santé" de Culture & démocratie et l'hôpital psychiatrique 'La petite maison' (ACIS).

en scène uniquement ou entre-t-il également dans une fonction thérapeutique ? Les procédés détaillés sont utiles pour la compréhension du développement de la créativité. Le metteur en scène joue un rôle très important pour le fonctionnement du groupe.

Dans un deuxième temps, nous faisons un état des lieux de ce qui est entendu sous le concept d' « art brut » et verrons comment il peut être appliqué au théâtre. Qu'est-ce qui fait qu'un spectacle peut être qualifié de brut ? A ce stade, la prise en compte d'un théâtre de la cruauté, au sens d'Artaud, est également étudié afin de voir s'il peut entrer dans notre définition d'art brut. A nouveau on procèdera selon l'étude du processus de la Troupe du Possible et le résultat scénique.

Partie 2. La création théâtrale brute

Chapitre 1 : Le processus

« L'exercice du comédien est de consacrer l'homme dans sa recherche de l'indicible, d'incorporer la parole, d'incarner les arcanes de l'imaginaire et ainsi lui restituer sa part de liberté et de création ». ⁷² Serge J. Minet, sur le théâtre initiatique.

1. Les temps de la création

a. Laisser apparaître⁷³

C'est plutôt en phase avec le théâtre postdramatique, on accorde aujourd'hui plus d'importance à ce qui ressort de la pré-intention, c'est-à-dire à ce qui se passe avant même qu'ait lieu la représentation. La philosophie théâtrale d'Alexis Forestier⁷⁴, ancien metteur en scène à La Borde, semble travailler avec cette attention au « pré ». Cela relève, selon lui, de la « nécessité de laisser advenir une présence ».

D'un point de vue de la réception, ce qui intéresse ici, c'est que le sens aura la possibilité de se construire non pas sur un « message » mais sur la dynamique des corps parlants et l'aura qui s'en dégage. On trouve le sens non plus dans le dit mais dans le non-dit (dans les moments « entre »). Le sens est alors immanent à la représentation et non plus calculé par avance. Une représentation n'est jamais deux fois la même et n'a jamais le même sens selon le spectateur.

Alexis Forestier, dans son travail, recherche un événement théâtral ouvert et disponible à ce qui apparaît. Selon lui, grâce à cette ouverture, il est possible d'accéder à une forme pure, proche de celle que prônait A. Artaud. Il cite également Brecht pour illustrer son propos. En effet, l'acteur serait celui qui offre la possibilité au spectateur d'éveiller ses sens et de les produire par lui-même. Un message « pré-cuit » laisserait le spectateur passif et l'empêcherait de s'abandonner à ses ressentis et à son imaginaire.

⁷² MINET J. Serge, *Du divan à la scène. Dans quelle pièce je joue ?*, éd. Mardaga, Sprimont, 2006, p. 63.

⁷³ Expression de Jean Oury et Alexis Forestier dans « La fonction du théâtre à La Borde » Conversation à La Borde, les 3 et 4 octobre 2009 par Jean Oury et Alexis Forestier. Document non édité. En annexe.

⁷⁴ « La fonction du théâtre à La Borde » Conversation à La Borde, les 3 et 4 octobre 2009 par Jean Oury et Alexis Forestier, p. 3. Document non édité. En annexe.

Les créations de la Troupe du Possible se construisent, de la même manière, sur ces présences qui font nuance, sur ces apparitions singulières, sur l'« instant présent », dont l'intention n'existe que dans la dynamique du mouvement qui le rend. Les représentations ne sont jamais figées et à l'intérieur de la « conduite » peuvent se passer plein de choses nouvelles et originales.

Je donne un exemple. Le jour du spectacle, je ne sentais plus de jouer une des scènes (qui était une lecture du DSM). En réalité, je n'arrivais plus à ressentir ce qu'il s'était produit les premières fois où je l'avais joué, en répétition. J'avais aimé la jouer d'une certaine façon, qui était apparue spontanément, mais le même sentiment ne réapparaissait plus. J'en parle donc à Farid, le metteur en scène. Je propose de l'annuler. Il me répond que tout ce que j'ai à faire c'est de me mettre à la position convenue à ce moment-là, d'ouvrir mon DSM et de voir ce qui surgit même si c'est pour dire « Non je ne le sens pas ». J'ai compris que je ne devais pas me cloîtrer sur un ressenti, sur ce qui avait été produit mais n'était plus possible (peut-être parce qu'épuisé). Le principal étant le moment où je le joue et le senti cet instant-là. A nouveau, vous pourrez constater l'importance d'une structure pour qu'il puisse se passer des choses en son sein. Le simple fait de venir me mettre sur la croix en avant-scène au moment convenu était un accueil de possibilités.

Ce qui importe dans le processus de création c'est de faire naître dans le comédien cette sensation du « possible ». Ne pas rester dans un jeu fixé mais laisser apparaître toujours ce qui existe « ici et maintenant ». C'est le cheminement vers cette ouverture qui importe plus que de fabriquer une mise en scène bien ficelé. Un des outils utilisés au sein de la Troupe se base sur l'expérience du metteur en scène en tant que psychanalyste. L'ouverture des inconscients est sa constante quête dans ses créations. Il ne l'utilise pas comme moyen thérapeutique pour ses comédiens mais comme un outil ayant la possibilité de faire naître de la poésie. C'est dans cette quête de poésie, à puiser dans les imaginaires singuliers, que ce niche ce « pré » permettant de laisser apparaître ce qui existe mais n'est pas encore dit.

Il existe, par ailleurs, toujours une espèce de « salle de pas perdus » en fond de scène qui accueille chaque comédien à venir exprimer ses envies du moment. Cette « salle » est travaillée durant les répétitions. L'objectif n'est pas que les comédiens reproduisent chaque fois les mêmes mouvements au bon moment. En réalité, même si des mouvements leur sont donnés, c'est dans une intention de donner du contexte sur lequel il est possible de rebondir. Même en reproduisant tous un mouvement précis ou donné, à l'intérieur de celui-ci, chaque

comédien exprimera sa sensation de le vivre. La question est « quel est le vécu qui existe derrière ce mouvement ? ». Parfois, il n'y a que du vide, et c'est très bien comme ça. On attend que ça arrive. Et quand ça arrive, c'est singulier, ça émane d'une pulsion immanente, qui demandait à être libérée. C'est ce laisser-aller qui est travaillé durant les répétitions, la recherche de notre place au sein du contexte de cette « salle ». Dans un des spectacles c'était un espace de bureau de fonctionnaire, dans un autre un quai de gare. Le travail est de se laisser prendre par ce que ça peut évoquer en nous.

Parfois le mouvement du comédien sera raisonné et participera au signifiant collectif du quai de gare, parfois son sens sera ailleurs, peut-être dans ce que, lui, aimerait pouvoir faire sur ce quai, ou jaillissant des angoisses qu'il a pu y vivre, etc ... Ce qu'il se passe dans cette « salle des pas perdus » est de l'ordre d'un « théâtre spontané » tel que le présente Serge J. Minet. C'est-à-dire s'inscrivant dans la direction de l'instant du jeu sans directive particulière. Parce qu'il invite à s'entendre et à s'écouter dans l'ignorance de la raison de la rencontre, il est la voie d'accès à l'imaginaire et l'inconscient.⁷⁵ En effet, il est pris dans le flot des associations en réponse à l'instant présent.

Le laisser apparaître tel qu'exposé ici donne un certain sens au spectacle mais non un sens significatif basé sur un discours (même si celui-ci est corporel). Si le spectateur est disponible et ouvert, il atteindra ses rêveries, il touchera son inconscient, éveillera en lui de nouveaux chemins. Un spectacle de danse peut également avoir un discours figé de par des gestes caricaturant une émotion. Pour toucher ce sens « premier degré » (physique, brute, jaillissant de l'émotion pure et non de l'expression qu'on lui en donne), un encadrement, une « circulation des forces »⁷⁶, ne répondant alors pas à une logique de production, de nécessaire finalité, doit être mise en place. Ceci est tout ce qu'englobe le processus de création.

Parce que le théâtre donne lieu à tous les possibles, il est associé, d'après Patricia Attigui, à ce qui se produit dans le rêve. Il n'y a plus de vrai ou faux, on peut être « autre » sans que ce soit jugé faux (au contraire, on dit d'un acteur qu'il peut être très « juste »). On s'autorise à être autre face au monde, on « va-et-vient entre l'être et le paraître ». Pour la personne psychotique (pour qui cela est *a fortiori* vrai, mais cela est valable pour tout le monde), la dissociation est dédramatisée, ce n'est plus pathologique d'aller et venir entre deux « personnages » mais ludique et cause de plaisir.

⁷⁵ MINET J. Serge, *op.cit.*, p. 99.

⁷⁶ Expression reprise dans les propos d'Alexis Forestier, *op.cit.*

Une autre expérience, celle-ci vécue à La Borde, permet d'illustrer ces propos. J'ai participé à l' « Atelier Libélule », dirigée par une artiste extérieure à La Borde, Alexandra. Cet atelier n'avait aucun but particulier sinon la création en elle-même et la participation collective au lancement d'un projet. Suite à quelques discussions et visionnages d'images et de films (notamment sur Trisha Brown), une proposition naît de réaliser une vidéo de mouvements dansés. Les essais se font de manière spontanée, sur base de ce que les participants ont pu interpréter des vidéos. D'autres vidéos sont encore visionnées, notamment « Le moindre geste » de Deligny. Le ressenti apparu dans le groupe est utilisé pour entamer une réflexion sur le mouvement. De ces réflexions, un nouveau texte est proposé puis une autre image, puis encore des mouvements. Le tout sur le temps d'une journée. L'intérêt est de prendre le temps de comprendre les images et ce qu'elles évoquent, avant de rechercher comment les utiliser et de faire apparaître les émotions dans quelque représentation.

b. Les trois temps de la création

Mon hypothèse concernant la création en trois temps se base sur nombreuses lectures qui ont permis de mettre des mots sur mon expérience vécue. Elles ont permis de théoriser l'observation faite au sein de la Troupe. La plupart sont tirées du Docteur Oury de La Borde et de ses références. Elles développent l'hypothèse du processus de création tel qu'ici décrit (en trois temps) amenant à un théâtre plus brut. La philosophie sous-jacente à la psychothérapie institutionnelle ont beaucoup inspiré les propos suivants.

Aussi, ces derniers théorisent et analysent les idées d'A. Artaud : « Le langage clair empêche ce vide, empêche aussi la poésie d'apparaître dans la pensée. C'est pourquoi une image, une allégorie, une figure qui masque ce qu'elle voudrait révéler ont plus de signification pour l'esprit que les clartés apportées par les analyses de la parole ».⁷⁷

En effet, dans la vie quotidienne, pour atteindre ses buts, chacun d'entre nous passe par des détours. Analyser une pièce de théâtre c'est analyser les intentions qui existent sous chaque phrase dite. On analyse le « sous-texte ». Sur base de celui-ci, avec l'intention « cachée », on peut argumenter avec quelque mot que ce soit pour arriver aux fins réelles du personnage. C'est ce que nous faisons dans la vie, nous sommes toujours en train de jouer un jeu pour obtenir ce que l'on veut et de faire « comme si » pour que tout s'arrange.

⁷⁷ ARTAUD Antonin, « théâtre oriental et théâtre occidental », in *Le théâtre et son double*, éd. Gallimard, 1964, p. 108.

Ce qui nous intéresse ici c'est d'attraper au vol cet 'entre-deux', de le transmettre, d'en faire sens, de pouvoir dire aux spectateurs « vous aussi vous pouvez jouer »⁷⁸. Cet 'entre-deux' est lié à l'imaginaire inconscient de chaque être humain et dévoile sa propre poésie (tenue dans les passions, craintes, retranchements, pulsions de vie de l'homme). Souvent, elle est refoulée pour faire place à un caractère plus aux normes. Le théâtre lui laisse place.

Ce constat est tombé très clairement lors de mon expérience en psychothérapie institutionnelle. Le refoulement se cache derrière les manies des névrosés. Ce fait est d'autant plus marquant lorsque l'on rencontre des personnes psychotiques. Il y a un contraste qui fait la différence, semble-t-il, lorsque l'on appelle à l'inconscient du névrosé ou du psychotique, qui, lui s'est créé un monde idéal pour survivre sa vie.

i. Temps 1 : Découverte de la matière sensible.

La matière sensible peut apparaître si on accorde une certaine attention au temps pathique. Il révèle la façon de se sentir dans un paysage avec l'autre⁷⁹. Dans un tout premier temps existe un chaos, dans lequel des présences éclatées cherchent à faire surface. Un temps doit leur être accordé afin de pouvoir les laisser venir au corps, pour les *ressentir*. Cette matière sensible est de l'ordre de ce que Henri Maldiney appelle la φαντασμα.⁸⁰ L'intellect *possible* est composé de nos sensibilités à nos rêves, non encore actualisées en forme.

Ces sensibilités sont construites sur nos identifications, nos mimétismes. Les images permettent que l'on s'identifie et que l'on se construise à partir d'elles. C'est ce que nous enseigne Patricia Attigui.⁸¹ Elles sont nécessaires pour frayer un chemin vers nos émotions.

Telle image retiendra plus notre attention qu'une autre (c'est une question de transfert tel que défini en psychanalyse) et c'est dans le *pourquoi* celle-ci plutôt qu'une autre que se trouve cette sensibilité propre à chacun. Cette sensibilité, on peut y avoir accès dans nos mimétismes. « En imitant, on cherche à donner un équivalent à notre imaginaire »⁸².

⁷⁸ SIBONY Daniel, *Le jeu et la passe*, éd. du Seuil, Paris, 1997, p. 69, « Soyez jouables... ».

⁷⁹ OURY Jean, *Création et schizophrénie*, éd. Galilée, Paris, 1989, p. 58.

⁸⁰ MALDINEY Henri, *Penser l'homme et la folie*, 2^{ème} éd. Jérôme Million, Grenoble, 1997, p. 362. (1^{ère} édition en 1991)

⁸¹ ATTIGUI Patricia, *Jeu, transfert et psychose. De l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, éd. Dunod, Paris, 2012, p. 45.

⁸² *Idem*.

Dans ce premier temps, existe le *πασκειν*, c'est-à-dire, d'après mes lectures d'Henri Maldiney, le fait de subir (positivement)⁸³. Subir cet inconscient éclaté et ne savoir qu'en faire. Le but du processus étant de traverser ce ressenti pour pouvoir le porter vers une expression, une mise en forme. Voilà ce que signifie le verbe « créer ».

A chaque début de répétition à la Troupe du Possible, on se met en cercle et chacun à son tour on avance et on donne son prénom. Cet instant est primordial afin que chacun prenne conscience de sa propre présence (en tant qu'il s'avance et se présente aux autres) mais aussi de la présence du groupe (ainsi que des absents). C'est un moment de *recentration*.⁸⁴ Il permet d'ores et déjà de prendre conscience de soi, des autres, du lieu, de l'instant présent. C'est un premier pied dans un espace-temps « pathique », permettant de découvrir ses ressentis dans le paysage avec les autres. En effet, le pas d'avancement dans le cercle est un exemple de cet « entre-deux », dans lequel il est nécessaire de se disposer, de se rendre disponible. Il est déjà un passage de nos sensations d'être là (encore inconscientes) vers la présentation de soi « ici et maintenant ». Un travail de fabrication de son image, expression (et de tout ce que cela implique par rapport à ce qui a été décrit plus haut) est déjà mis en route.

Alexis Forestier insiste sur cette « fonction d'accueil » du processus de création théâtral.⁸⁵ Elle est là, dans le simple fait de savoir qui est présent, qui est absent, quelle est la disponibilité, la disposition du lieu par les autres. Et c'est ensuite que vont pouvoir naître des forces créatrices, dans cette dynamique d'être ici ensemble durant ce temps-ci.

ii. Temps 2 : Le passage.

Dans un deuxième temps donc l'élaboration, la fabrication de son ressenti, une fois celui-ci approché. Il est le moment de passage d'une réalité sensible vers l'intelligible, *agent* du discours. Ce passage est donc un « déplacement » : il est le *ποιειν*, le « faire », au sens de fabriquer.⁸⁶ Qu'est-ce qu'on va faire de ce ressenti ? C'est ce moment « entre-deux » que nous avons déjà évoqué. Un vide, une impasse ... angoissante. Et dans cette angoisse, il y a urgence. Urgence à cause de la nécessaire présentation que requiert le théâtre. C'est le moment d'utiliser les semblants ! En tant que spectateur, l'intérêt serait dès lors de découvrir ce moment de semblant, de le ressentir afin de s'ouvrir à ce qui se cache derrière.

⁸³ MALDINEY Henri, *op.cit.*, p. 364.

⁸⁴ OUSAMGANE Farid dans une interview informelle réalisée par moi-même, le 23 juin 2014 à Bruxelles.

⁸⁵ « La fonction du théâtre à La Borde », conversation à La Borde, *op.cit.*, p. 39.

⁸⁶ MALDINEY Henri, *idem*.

Dans leur conversation, Jean Oury et Alexis Forestier proposent l'interprétation suivante du semblant : « ce par quoi quelque chose va pouvoir bouger, se déplacer et qu'on va pouvoir passer à un autre système » ; « c'est ce qui émerge là, non pas frontalement, mais dans une sorte de laisser-être, qui permette que ça puisse se présenter comme ça ».⁸⁷

Nous rapprochons ce « semblant » du masque évoqué plus haut en citant les propos d'A. Artaud. Le semblant serait ce « masque qui cache ce qui voudrait être révélé ». Une question se pose dès lors pour A. Forestier : ce « semblant » est-il ce que cherche à dévoiler Brecht par la distanciation ?

Ce semblant permet de donner une direction significative au ressenti, il est toute la puissance du possible à exprimer. C'est ce que Henri Maldiney appelle le « transpassible »⁸⁸ C'est ce qui va permettre à l'apparition de s'exprimer et ainsi d'engendrer l'événement du spectacle. Le mouvement, la dynamique, la kinesis porteuse de sens, se situe à l'intérieur de ce temps-ci. Dans cet état « transcendantal ».

Nous citons ici encore Artaud pour qui « tout vrai sentiment est en réalité intraduisible. L'exprimer c'est le trahir. Mais le traduire c'est le dissimuler. »⁸⁹. Voilà une idée qui illustre les propos de Jacques Lacan sur le « semblant » des signifiants que les hommes utilisent dans leur langage. Toute expression est forcément semblant, dissimulation. Mais le pouvoir d'aller au travers de ce qui est dit, au-delà de la parole, permettra au spectateur (comme à l'analyste par ailleurs avec son patient), de comprendre ce qu'on lui communique à un niveau métaphysique, dans la sphère des inconscients. Traverser le dire, en effet, selon Jean Oury, c'est précisément ce que requiert la libre association.⁹⁰

La précarité de cet « entre-deux » fait naître la poésie⁹¹. Comme le propose Jean-Florence, l'art est le vecteur du sensible à l'intelligible⁹². Cette quête de poésie en soi demande de pouvoir libérer son inconscient. Et la sensation qui naît lors du passage vers le monde intelligible touche ici ou là quelques points instables du comédien, ce qui provoque le trouble. Le dénouement de ce tourment rend la réception poétique d'une certaine manière.

⁸⁷ « La fonction du théâtre à La Borde », conversation à La Borde, *op.cit.*, pp. 36 et 39.

⁸⁸ MALDINEY Henri, *op.cit.*, p. 361.

⁸⁹ ARTAUD Antonin, *op.cit.*, p. 108.

⁹⁰ OURY Jean, *op.cit.*, p. 87.

⁹¹ Conversation à La Borde, *op.cit.*, p. 28.

⁹² FLORENCE Jean, « Art et thérapie, liaison dangereuse ? », *Publications des facultés universitaires Saint Louis*, n°75, Bruxelles, 1997, pp. 91-92.

Cela rejoint l'hypothèse de la souffrance comme origine même de la naissance de tragédie⁹³. La psychanalyse, entre autres, connaît un processus particulier permettant d'atteindre l'inconscient et est, en cela et selon Farid Ousamgane, aussi un processus poétique.

Toute cette énonciation théorique peut encore être reprise sous un autre terme qui en fait un résumé simple : la *Gestaltung*. C'est un terme de l'historien de l'art et médecin, Hans Prinzhorn. La *Gestaltung* représente les faits d'expression dans lesquels le psychisme apparaît sans l'intermède de quelconque appareil intellectuel, en cela il s'oppose à la sphère des faits mesurables.⁹⁴ Il contient les mouvements expressifs ne connaissant aucune finalité particulière, la question de l'objectif est étranger à la *Gestaltung*⁹⁵.

Ces mouvements permettent de rendre concrète la vie psychique afin de pouvoir rendre la communication avec autrui intelligible. C'est en cela que la *Gestaltung* apparaît dans l'entre-deux, dans le passage. La valeur des mouvements dépend de la liberté qui leur est accordée et de la plénitude de leur accomplissement. Afin de permettre au mouvement de vivre et d'habiter l'espace extérieur dans une forme précise, son apparition dans la vie psychique doit avoir été vécue et ressentie pleinement⁹⁶. C'est pourquoi la dynamique du processus est primordiale et à travailler avec autant de vigueur que les expressions formelles qui en découlent.

H. Prinzhorn précise encore que le besoin d'expression se distingue de pulsions orientées car elle ne possède pas de forme de décharge propre et doit se servir d'autres modes d'expression pulsionnels. Les pulsions orientées sont celles du jeu, de l'imitation et sexuelles. Il imagine que le besoin d'expression serait un « fluide omniprésent »⁹⁷ incarnant les flots chaotiques de l'unité du fleuve. Son symbole serait Dionysos ou Eros. Toute vague peut emporter le mouvement né du besoin d'expression. Hans Prinzhorn étudie, quant à lui, celles qui se fondent dans les dessins, la peinture et la sculpture. Mais cette théorie, nous postulons, vaut aussi bien pour ce qui est de l'expression théâtrale.

Par la mise en forme qu'engendre la *Gestaltung*, il crée un espace dont les portes sont ouvertes à l'Autre.⁹⁸ Cette force intime véhiculée vers l'extérieur fait entrer l'individu

⁹³ NIETZSCHE Friedrich, *Naissance de la tragédie*, *op.cit.*

⁹⁴ PRINZHORN Hans, « Expressions de la folie. Dessins, peintures, sculptures d'asile », Gallimard, 1984, pour la traduction française, p. 67.

⁹⁵ PRINZHORN Hans, *idem*, p. 65.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 67.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 68.

⁹⁸ OURY Jean, « Création et schizophrénie », *op.cit.*, p. 33.

(l'artiste, en l'occurrence) en contact par la « participation réceptive », qui n'a pas besoin d'être traduite en terme de significations. Ces dernières sont « l'articulation secondaire d'un rapport mimétique préconceptuel au mouvement expressif inhérent à l'œuvre même »⁹⁹. C'est une question d'abord les sensations naissant du mouvement et non d'intellectualiser ou de conceptualiser immédiatement celles-ci, cela ne vient qu'après coup. La dimension créationniste (au sens large, comme créatrice de vie) existe parce que, précisément, le chemin qu'empreinte la *Gestaltung* n'a pas de fin¹⁰⁰.

Dans ce processus, il y a pour l'acteur aussi un certain *désir de représenter*¹⁰¹, représenter un *trauma* qui reste figé en soi. Pour Jean Florence, psychanalyste, en effet, le processus de création est un moyen, pour un sujet en déséquilibre existentiel, de transformer sa situation¹⁰². Il y a nécessité de laisser se présenter le *trauma*, comme le nomme Daniel Sibony. Mais ce *trauma* doit être mis sur scène de manière présentable. C'est entre ce *trauma* et sa présentation qu'il existe un passage, basé originellement sur un désir de l'acteur, un *besoin d'expression* (terme de Jean Florence, entendu comme la conséquence du *trauma* et étant ce *désir* qu'évoque D. Sibony). Et sa présentation est le masque, *in fine*, de toute son essence, de tout ce qu'il implique par rapport à son origine et son refoulement.

iii. Temps 3 : La transformation en matière intelligible.

Voici enfin le troisième temps dans lequel se manifeste la forme. La réception est possible et la dynamique de la pré-intention est transmise à l'intellect. La création s'ouvre au monde. Cette création mise en forme peut être appelée l' « *αεσθεσις* ».

Le mouvement de mise en place d'une structure (*Gestaltung*) génère une poésie qui demande à dépasser ses frontières et être extériorisée afin de se rendre intelligible au monde extérieur.

En effet, le jeu permet de se tenir en équilibre sur les bords, comprendre que la structure n'est qu'une étape dont les limites demandent à être transgressées. Ce n'est pas tant qu'il faille à tout prix dépasser les contraintes « matérielles », concrètes (qui tiennent à la création commune, aux horaires de la structure, au respect du lieu, ...) mais plutôt, dans cet état d'esprit poétique, avoir la possibilité ouverte, à l'intérieur de soi, de toujours renouveler

⁹⁹ FLORENCE Jean, « Art et thérapie, liaison dangereuse ? », *op.cit.*, p. 62.

¹⁰⁰ OURY Jean, *Création et schizophrénie*, *op.cit.*, p. 39.

¹⁰¹ SIBONY Daniel, *Le jeu et la passe*, *op.cit.*, p. 145.

¹⁰² *Ibid.*, p. 52.

et dépasser le cadre pour s'ouvrir à un nouvel univers. C'est également le postulat de Daniel Sibony¹⁰³. Ainsi, on passe du jeu du symptôme (*trauma*) à celui de son au-delà, on passe de l'ordre apparent (créé dans un cadre de réalité permettant de combler les vides) au chaos¹⁰⁴.

Alexis Forestier et Jean Oury insistent sur la nécessaire précarité sur laquelle se construit un spectacle¹⁰⁵. Elle est la conséquence de cet espace « entre » dont la forme qui en découle repose sur des sensations aléatoires, instables, incertaines. Son fondement n'est pas rationalisé ni traité en vue de répondre aux attentes (stéréotypes) sociétales. Ces sensations, cœur de la forme, cherchent à s'exprimer mais ne trouvent pas toujours le langage adéquat. Les conventions sociales font barrière et la traduisent en « exprimable ». L'objectif est de pouvoir mettre de côté tous nos référents, ce sur quoi nous construisons notre quotidien, nos habitudes (même corporelles), nos autolimitations (de pensée même) pour que la sensation puisse se libérer en toute pureté, sans traitement nécessaire. Même si ces référents, cette logique rationnelle nous entourent d'une sécurité, ils brisent la poésie des apparitions de présence, des sensations. C'est pourquoi le théâtre est plus captivant si une place est gardée pour la précarité.

La précarité a sans doute trouvé un nid à la Troupe du Possible également. S'il existe une structure donnée au spectacle, une conduite et, même aussi, si à l'intérieur le contenu est inscrit, personne n'a aucune idée du sens qui peut en découler. Car cela sera propre à chaque spectateur, disponible et à l'écoute de ses propres sensations. Même si ce n'est pas un but ultime, la performance existe pour que le spectateur découvre en lui de nouveaux accès à son inconscient, à sa part d'ineffable, à ses sensations corporelles. La performance *inscrit*¹⁰⁶ « quelque chose » dans un espace-temps. Libre à chacun de se laisser surprendre par ce que ça peut provoquer en lui.

Le contenu des spectacles de la Troupe ne s'appuie pas sur des scènes délimitées, avec un personnage particulier ni un texte bien précis. C'est ce néant sans lois dans lequel nage le comédien qui lui permet de faire vivre ses angoisses du vide et d'ainsi lever le voile de la précarité existentielle.

¹⁰³ SIBONY Daniel, *op.cit.*, p. 27.

¹⁰⁴ *Idem*, pp. 39 et 57.

¹⁰⁵ Conversation à La Borde, *op.cit.*, p. 28.

¹⁰⁶ *Idem*, p. 14.

2. L'espace de la création.

« (...) Le jeu commence déjà dans la quête de l'espace de jeu (...) »¹⁰⁷

a. La Troupe du Possible : une hétérotopie

L'hétérotopie est un terme utilisé par Michel Foucault¹⁰⁸ pour désigner un espace « autre », à la fois en lien avec tous les autres emplacements existants dans la société et à la fois subversif par rapport à ceux-ci. Sa caractéristique est d'être réel (il est un espace du dehors et non du dedans) mais constitue un contre-emplacement. Il est un « lieu hors de tous les lieux », bien que localisable. Au jour d'aujourd'hui, l'hétérotopie est constituée généralement d'emplacements de « déviation » : on y place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou la norme exigée (les malades, les vieillards, les criminels, ...).

Parmi ces hétérotopies, il cite le théâtre comme hétérotopie-type dans laquelle plusieurs espaces (incompatibles en soi) peuvent exister en un seul lieu. Outre cela, il impose une rupture absolue avec le temps traditionnel et fait participer, en cela, l'hétérochronie au voyage. En effet, le théâtre rend compte de la futilité et de la précarité du temps.

Prenant en compte ces considérations théoriques, la Troupe du Possible est un lieu de ce type. A la fois ancré dans la société en tant qu'ASBL ayant un emplacement localisable, elle crée aussi un espace au sein duquel le temps a une autre valeur. En tant que le processus est mis en place pour prendre le temps, justement, de voir venir, et non dans un esprit économique de production. Non seulement le temps mais aussi sa fonction et son fonctionnement ont une logique particulière, voire subversive par rapport aux autres.

Du point de vue de sa fonction, elle entre absolument dans la définition qu'en donne M. Foucault pour les hétérotopies : « créer un espace d'illusion dénonçant comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée ». L'enjeu de la troupe est de démontrer les espaces possibles et s'ils sont considérés comme illusoires, ils ne le sont pas plus que ceux que l'on crée dans la vie quotidienne. Le doute induit des remises en question de nos institutions crée la possibilité de

¹⁰⁷ SIBONY Daniel, *op. cit.*, p. 35.

¹⁰⁸ FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », *Dits et écrits*, 1984, conférence du Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, octobre 1984, pp. 46-49. Ou sur le site : <http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html>.

voir les choses autrement, sous un autre angle de vue, qui n'est pas plus ou moins illusoire que celui qui existe réellement (ou matériellement).

De par son fonctionnement également, la Troupe rejoint la définition de Foucault concernant l'hétérotopie. Celle-ci se manifeste dans un système d'ouverture et de fermeture. Vu la structure sans cesse renouvelée, l'accès est tout à fait ouvert à quiconque mais se referme sur « le reste du monde ». Encore que pour y entrer, il faut passer par les étapes de la discussion avec le metteur en scène ainsi que de la rencontre avec la troupe lors d'une répétition. Mais les circuits sont ouverts : les offres de stage sont publiées sur le net et le bouche à oreille fait très bien son affaire. Il suffit, pour Farid et Thierry Snoy, co-responsable, de faire des choix sélectifs non pas basés sur le curriculum du comédien mais sur sa manière de participer au groupe et ses motivations.

b. Aire de jeu

L'aire de jeu détermine cet « espace potentiel » par lequel on passe de notre vie intérieure au monde extérieur. Il est l'espace « test », dans lequel on peut se permettre de jouer avec différentes formes, cherchant à exprimer au mieux nos sensations.

Si l'on s'en tient à la définition de Donald Winnicott, il est un « lieu de repos »¹⁰⁹ entre le va-et-vient (union et désunion) de la réalité intérieure à la réalité extérieure. Cet espace crée ainsi un « temps » pour l'individu afin qu'il fabrique ses images. En effet, cet aire de jeu se situe dans un espace-temps entre le Rien, « sinon moi », et le domaine des objets échappant au contrôle¹¹⁰. Le jeu permettra de contrôler les représentations extérieures par rapport aux émotions.

L'essence même de l'homme le mène à la nécessité de faire exister les choses de la pensée. « Faire exister les choses » c'est jouer.¹¹¹ L'espace potentiel est cet espace-temps permettant de réaliser ce passage entre sensible et intelligible et permet ainsi le jeu de la vie.

Cela est d'autant plus vrai pour le comédien devant faire jaillir ses sensations intérieures à l'espace de représentation. Cet espace potentiel lui est très utile et il est nécessaire pour le metteur en scène de le soigner avec beaucoup d'attention. Il faut le reconnaître et le mettre en forme. C'est-à-dire qu'il faut réaliser cet espace potentiel

¹⁰⁹ WINICOTT W. Donald, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, 1971, Gallimard, 1975 pour la traduction française, p. 9.

¹¹⁰ WINICOTT W. Donald, *idem*, p. 139.

¹¹¹ *Idem*, p. 59.

psychique en un espace physique matériel afin de lui donner sa reconnaissance. Au sein de cet espace, le temps peut paraître long, c'est parce que la recherche et la reconnaissance de la vie intérieure demande du temps. Si l'on veut faire naître la créativité brute du comédien, il ne faut pas avoir peur de vivre précieusement ce temps, même si cela est contraire à la logique économique de production. Dans le cas de la création brute, l'attention est portée sur le processus plutôt que sur le résultat.

L'espace potentiel est donc à la fois psychique mais peut être transformé en espace physique. Cet espace physique sera le lieu où « ça » peut se passer, où l'on peut tester ses possibilités et les présences qui apparaissent. C'est une « aire intermédiaire d'expérience »¹¹². Là où naissent l'illusion et la créativité qui en découle. Cette dernière peut être entendue au sens large, étant universelle et inhérente au fait de vivre¹¹³.

Alors que chez l'enfant, cet espace est en construction, chez la personne psychotique, il est en plein effondrement. C'est pourquoi le jeu peut être un moyen de guérison, afin de retrouver l'« entre-deux-mondes » qui est aussi l'ère du semblant évoqué plus haut. Le processus de création est un moyen de « reconstruction de soi-même »¹¹⁴.

c. Différents espaces inscrits dans le rituel

A la troupe du possible, des espaces fixes sont inscrits dans le processus de rituel. Ils sont nécessaires pour établir une certaine continuité, source de confiance et de fiabilité. Sans eux, l'espace potentiel variable serait plus compliqué à reconnaître. En effet, l'espace potentiel dépend du vécu et des expériences et est donc différent selon les individus (ou comédiens).¹¹⁵ Cette multiplicité éparpillée doit donc pouvoir trouver son appui sur des espaces figés. Même si ceux-ci, finalement, ne sont qu'illusion. Cette illusion doit néanmoins être reconnue par la collectivité.

Les différents espaces créés par le rituel (vestiaire, coulisse, scène, public) sont, en effet, le fruit de l'imagination collective car le local est vide, en soi. Mais la continuité de cette illusion et son approbation par la collectivité amène la solidité d'un fondement sur lequel le jeu créatif peut s'appuyer.

¹¹² *Idem*, p. 9.

¹¹³ *Idem*, p. 91.

¹¹⁴ OURY Jean, « Création et schizophrénie », *op.cit.*, p. 65.

¹¹⁵ WINICOTT Donald W., *ibid.*, p. 150.

Le paradoxe de l'espace potentiel tient en cela qu'il permet à la fois à l'individu de s'assurer d'une continuité existentielle et néanmoins il nécessite des espaces fixes autour de lui. La Borde est un espace ainsi. La clinique a créé plusieurs espaces de vie fixes, dont la reconnaissance est vécue de la même manière par l'ensemble des personnes y travaillant ou y séjournant, permettant, précisément, de développer l'activité créative. A la fois, l'aire de jeu est dispersée mais elle assure à l'individu de pouvoir se « reposer » (justement, telle la définition de Winnicott) sur cet espace afin de se projeter, ensuite, dans la réalité extérieure au sein de laquelle il pourra appuyer ses créations psychiques sur des bases stables.

Farid Ousamgane, aussi, crée un « terrain » sur lequel les personnes peuvent déambuler à leur guise. Selon lui, donner une voie d'accès directe au comédien, dans un souci économique de temps, serait user d'un malheureux raccourci. En effet, cela ne permettrait pas à la personne de se chercher et de se libérer par elle-même. Or, c'est toute l'importance du processus d'épanouissement de soi et de compréhension de « ce qu'on fout là ». Pour le comédien, la prise de conscience personnelle permet des richesses plus larges que la seule application d'une technique.

Ces espaces matériels fixes, en tant qu'ils sont les fondements de l'espace potentiel, sont nécessaires pour le bon déroulement du processus. Si l'espace devait être sans cesse renouvelé, produisant des forces créatrices et un dynamisme toujours différents, l'angoisse de la création ne pourrait être chaque fois épuisée jusqu'au bout, ni vécue pleinement. Elle serait éparpillée. Or ce qui intéresse la mise en forme, c'est d'avoir une sensation travaillée dans son entièreté afin que son expression soit la plus pure possible. Ce n'est pas pour autant qu'un changement d'espace ne peut être profitable mais il doit être réfléchi et encadré. L'innovation permet aussi de faire face aux blocages créatifs trop répétés dans une routine. Ce n'est pas la question bien entendu. C'est que même l'innovation doit être proposée dans une structure capable de l'accueillir.

Les espaces créés par le rituel dans le local du Club Antonin Artaud sont les suivants. Il y a tout d'abord le vestiaire, tout au fond derrière les rideaux (de théâtre). Il y a cet espace derrière le rideau qui forme les coulisses. L'espace « chaises », que l'on place en arrivant à la répétition, constitue le « public » d'où les specta(c)teurs peuvent regarder les autres jouer. Ensuite, il y a, bien évidemment, l'espace scénique, vide, entre les rideaux et les chaises. Les passages entre ces espaces sont soulignés. Si l'on passe du public aux coulisses puis des coulisses à la scène, on ne le fait pas sans prise en compte du passage entre les espaces

différents. Cela est souvent rappelé par le metteur en scène lorsque quelqu'un passe du public au rideau, il doit en avoir conscience et doit réaliser ce passage dans la dynamique existante sur scène. De même pour le passage du rideau à la scène, cela ne se fait pas les mains dans les poches. Il faut toujours garder conscience de son corps et de l'expression (l'image) qu'il renvoie. C'est là tout le travail du comédien.

D'autres micro-espaces co-existent autour de cet espace ci-dessus décrit. Ce sont des locaux permettant aux comédiens de répéter durant les temps de répétition des scènes avant la représentation devant tout le monde.

3. Les outils de la création

Cette partie du plan sera rédigée sur base d'une expérience plus pratique. Mes expériences de comédiennes hors Troupe du Possible agrémenteront celles vécues au sein de la Troupe du Possible, puisqu'elle est le propos. Différentes lectures ont permis aussi de mieux comprendre, porter une réflexion et ainsi théoriser la pratique. Le processus de création à la Troupe du Possible sera détaillé avec nos commentaires.

a. Echauffement

Le corps du comédien est aussi son outil, il semble dès lors nécessaire qu'un échauffement préalable aux horaires de création et de répétition soit instauré. Avant de pouvoir jouer, le comédien doit pouvoir entrer en contact avec son corps, dont ses muscles, avec sa voix, connaître son intonation du jour, la laisser venir. Aussi, il doit être conscient de son état d'esprit, s'y ouvrir, laisser une place à ses humeurs pour pouvoir jouer avec. Une prise de conscience corporelle, de ses tensions, de ses possibilités, et un temps de laisser venir et couler ses pensées est indispensable. En effet, un comédien doit pouvoir jouer de ses atouts et faiblesses et donc les connaître. Avant tout, il doit s'écouter, écouter son corps, sa respiration, ... Tout ce travail est partie de l'échauffement du comédien.

La chance du comédien serait de pouvoir passer ses journées entières à cela. L'observation de la matière que représente son corps ainsi que l'observation des divagations de son esprit. Observation d'abord pour ensuite pouvoir apprendre à les maîtriser, les mettre au service de son jeu. Bien entendu, outre cela, il importe aussi que le comédien observe les éléments extérieurs à lui comme les différents comportements sociaux, le rapport à l'environnement etc. Le travail du comédien est de connaître l'humain et les sociétés qui l'entourent d'où l'importance aussi de s'intéresser à d'autres domaines que le spectacle vivant

comme d'autres arts mais aussi la sociologie, l'anthropologie, la philosophie, la psychologie, ... Le plus intéressant étant de les vivre au jour le jour, et ce grâce aux rencontres, que l'on fait en voyageant, en bougeant, même en travaillant etc.

En effet, jouer demande une mobilité de l'esprit (selon l'expression de Serge J. Minet¹¹⁶), ce qui requiert de ne pas rester figé sur les habitudes qu'il a acquises et sur les limitations imposées par quelque convention de son éducation. Les réalités quotidiennes sont imprégnées d'*habitus* qui sont tellement ancrés au jour le jour qu'elles s'intègrent non seulement dans le corps des hommes mais aussi leur façon de penser, de parler, leur attitude. Ces habitudes sociales deviennent contraignantes sans même que l'on s'en rende compte. C'est pourquoi il est nécessaire d'apprendre à connaître quelles sont les autres possibilités que les habitudes que l'on a acquises selon notre éducation, nos modèles sociaux etc.

Par exemple, à force de rester assis sur une chaise de bureau toute la journée (un des modèles les plus répandus dans le monde occidental), il semble logique que quoique l'on fasse et partout où l'on aille, c'est sur une chaise qu'il faut s'asseoir, et en outre, dans une position perçue comme « respectable », « civilisée », c'est-à-dire les jambes parallèles ou croisées. Pourtant, il existe mille possibilités pour le corps d'être bien installé et de s'asseoir, il existe même des positions bien plus confortables. Il faut jouer avec son corps pour les retrouver.

Le corps et le mental se mécanisent¹¹⁷ à force d'occupations routinières. Et d'après Serge J. Minet, et nous partageons bien entendu son raisonnement, le comédien, pour être riche (d'expressions, d'intentions, ...), doit élargir le répertoire de ses attitudes et comportement habituellement utilisés. Cette *démécanisation* peut être travaillée durant l'échauffement.¹¹⁸

Celle-ci est un des enjeux à la Troupe du Possible car elle permettra de travailler sans inhibition, sans se servir des carcans conventionnels comme appui de sécurité. Plus qu'on ne le pense, la tâche est difficile parce que sa conséquence est le vide. En effet, toutes les petites constructions (corporelles et idéologiques) que l'on s'est fabriquées comme moyen de défense sont bannies pour trouver un comédien à nu, sans appui. Il est une toile de fond, son corps est un outil d'expression malléable (car blanc, à nu, vide). Il sera malléable au gré de

¹¹⁶ MINET J. Serge, *op.cit.*, p. 113.

¹¹⁷ BOAL Augusto, *Théâtre de l'opprimé*, Petite collection Maspero, Paris, 1980.

¹¹⁸ MINET J. Serge, *op.cit.*, pp. 113 à 118.

l'imagination singulière du comédien. Ses expressions seront des formes pures émanant de ses instincts les plus primaires.

i. Présentation

Tout premier exercice de l'échauffement : la présentation, en cercle. Un pas vers le centre du cercle, jeter un coup d'œil au cercle et dire son nom. Cela a déjà été évoqué plus haut, cela permet une *recentration* sur ce qui est en train de se passer. C'est-à-dire, le fait de travailler au sein d'un groupe, savoir qui est là, que nous même nous soyons là et avec quelle disponibilité. C'est donc aussi le moyen de savoir quelle sera notre disposition du jour et celle des autres. Cela fait entrer les comédiens dans un tout dès le départ. Le fait d'observer chaque personne lorsqu'on est avancé dans le cercle, avant de dire son nom, génère déjà la recherche d'une posture corporelle, une prise conscience de la manière dont on se positionne pour se présenter. C'est un moment rendu utile à l'analyse de sa propre corporéité. On observe bien entendu les autres aussi et on s'y identifie (ou pas).

Puis, le moment « pré », juste avant de donner sa voix pour inscrire son nom dans le rituel, est un temps particulier et observable. En effet, il ne s'agit pas de balancer son nom mais tout un rituel a été instauré avant de le dire. Par conséquent, il existe ce « temps entre » durant lequel il y a à la fois, savoir qu'il faut donner son nom mais aussi envie de le retenir jusqu'à ce qu'on se sente prêt. Il y a toute une série d'informations à « digérer » avant de dire son nom. Les regards des autres, la sensation de son propre regard, sa posture, l'apprêtement de sa voix (histoire que le nom soit bien entendu), la présentation de son image.

Ces prises de conscience-là permettent d'ores et déjà de se rendre compte de nos petites inhibitions, de nos habitudes corporelles etc. L'analyse de tout cela est un premier pas vers la démécanisation.

ii. Marche

Le cercle se déconstruit et chacun marche librement dans l'espace ('de scène'). Dans un premier temps, cela permet, si le comédien est concentré, une prise de conscience de l'espace de jeu. Marcher à l'intérieur de celui-ci lui permet de le redécouvrir et le ré-apprendre à chaque répétition et de sentir sa propre présence à l'intérieur de celui-ci. Aussi, en déambulant parmi les autres, le comédien prend du recul par rapport à soi parce qu'il doit également laisser de l'espace aux autres. Un équilibre se manifeste entre chacun des

comédiens pour que l'espace puisse être utilisé tel qu'il est à disposition et avec toutes ses composantes (dont tous les comédiens).

Un premier temps est consacré à marcher « seul », centré sur soi, sans intention envers les autres comédiens. Le but est alors de trouver son positionnement, ses propres sensations à l'intérieur de l'espace, de s'y habituer, de se rendre compte de notre façon de circuler. Certains forment systématiquement des cercles, d'autres ont tendance à toujours couper l'espace en diagonales etc. Une remise en question des automatismes est déjà enclenchée à ce stade grâce au temps qui est consacré à rester seul face à l'espace, simplement. Le metteur en scène demande aussi à chacun de s'étirer comme il le sent, d'étirer ce dont il a besoin, de bailler, de laisser aller sa voix avec ses mouvements, de se relâcher. Par conséquent, le comédien se réveille et s'éveille pour plus de concentration, de vigilance, de conscience de l'état de son corps ainsi il aura une écoute et des réflexes de jeu plus vifs.

Ensuite le metteur en scène change d'exercice et propose aux comédiens d'entrer en contact, de sortir de leurs bulles et d'aller vers l'autre. Nombreux exercices existent. J'en nomme un : celui de la « marche ensemble ». Une consigne est donnée, tel que marcher le plus vite possible ou le plus lentement possible en respectant la cadence générale du groupe, afin de se remettre à la place sur laquelle on était dans le cercle de présentation. Une première forme d'écoute peut naître de cet exercice, une écoute des possibilités des autres par rapport aux siennes, de leur dispositions à eux, de comment se placer vis-à-vis de tout le groupe. Certains ne sauront s'empêcher de marcher très lentement, si c'est ce qui est demandé par le metteur en scène, malgré que la cadence du groupe soit plus rapide que la sienne. La question est pourquoi. Quel sentiment empêche le comédien de se coller au groupe et le fait stagner dans « son monde » ?

Une réponse à cela se trouve bien entendu dans son inconscient, parce qu'il ne le fait pas « exprès », les comédiens ont tendance à vouloir suivre les instructions du metteur en scène. Dans ce cas, le metteur en scène le rappelle à l'ordre pour qu'il prenne conscience de son écoute. Personne n'a de réponse toute faite sur les différents rythmes que chacun adopte. Le rythme naît singulièrement en fonction des personnes et de leur énergie au moment présent. Sur scène il n'y a pas de metteur en scène qui dicte les rythmes que doivent adopter les comédiens, ils seront obligés de s'écouter. C'est ce qui importe dans cet exercice. D'abord prendre conscience de soi, de son rythme afin de pouvoir le moduler en fonction des autres.

Le but étant d'offrir un ensemble harmonieux et de se sentir en cohésion. Cette cohésion est importante pour le travail à fournir par la suite. En effet, elle requiert l'écoute, le respect, la confiance, l'ouverture d'esprit de chacun. Ce sont des bases primordiales pour la construction de toute création. Vous noterez également le bénéfice thérapeutique de l'écoute de soi et des autres et, précisément, de cet « aire de jeu » qui existe entre soi et la conscience des autres autour.

Une fois cette base instaurée, intervient toujours un exercice plus ludique qui fait appel à la spontanéité immédiate des comédiens. Un exemple : celui de dire bonjour aux autres comédiens que l'on croise d'une certaine manière, comme « dire bonjour en étant secrètement amoureux ». En général, même s'il est requis que les comédiens jouent le jeu et gardent leur sérieux, un moment de rire peut précéder ou suivre l'exercice. Ce moment s'inscrit également dans le temps du rituel et est respecté, entendu comme un outil de création à part entière. En effet, le rire est libérateur et permet de dévoiler les malaises. Une fois dévoilés, ils peuvent être exprimés sans retenue. Et bien souvent, lors de ces petits moments spontanés, des anecdotes se manifestent et peuvent devenir une idée originale de création.

iii. Langage imaginaire

Un autre exercice de l'échauffement est celui du langage imaginaire. Les comédiens ont quinze secondes pour exprimer, dans leur propre langue, tout ce qui leur passe par la tête. Cet exercice est un lâcher prise total. Il relâche en général les tensions, corporelles ainsi que d'esprit. A partir de la marche ensemble, chacun reste statique au moment où le metteur en scène tape dans ses mains, et parle pendant quinze seconde avant de se remettre à marcher (les quinze secondes sont comptées par le metteur en scène). Cet exercice, à nouveau, permet de se situer. « Qu'est-ce que j'ai envie de dire aujourd'hui ? Quelle humeur ai-je envie d'exprimer ? Quel est mon langage, mon intonation, ... ? ».

Comme les autres, il est un outil pour se connaître et se connaître fait partie des étapes que le comédien doit franchir pour pouvoir jouer. Bien-sûr dans cet exercice la connaissance de soi ne reste pas centrée sur soi. Il y a les sensations intérieures et ensuite une image que l'on renvoie de celles-ci. C'est le cas dans cet exercice sauf que personne ne regarde. Il ne s'agit pas encore de les « montrer », seulement de les « extérioriser ». C'est un des premiers exercices qui met en confiance (par le fait que les comédiens le fassent tous ensemble au même moment) pour libérer notre imaginaire.

iv. Cercle

Généralement, après quelques exercices en marche, chacun revient à sa place initiale dans le cercle. Des exercices de concentration, d'attention, de réflexe, d'improvisation et d'écoute sont encore mis en place.

Tout d'abord, il y a les exercices que j'appelle d' « associations libres ». Voici le premier. Les comédiens sont en cercle. Une personne s'avance (à la demande du metteur en scène) vers le milieu et cherche l'inspiration. Il se dirige vers une personne pour lui lancer une phrase (quelconque). La phrase doit pouvoir attendre une réponse. Le destinataire répond du tac au tac par une phrase et le premier comédien retourne ensuite à sa place. C'est un ping pong avec deux phrases. C'est le comédien destinataire de la première phrase qui se plie ensuite au même exercice.

Cet exercice ne fait appel à aucune réflexion sur un quelconque message à faire passer ni à une réflexion rationalisée et intellectualisée. Il requiert une disponibilité totale du comédien. C'est-à-dire une ouverture de sa part envers son inconscient et toutes ses possibilités. Est attendu du comédien qu'il soit spontané, ouvert à ses intuitions et à ce qui lui vient à l'esprit en toute liberté. Il doit s'accorder le droit de *dire*. L'atmosphère générale établie jusque-là devrait le lui permettre.

Cette « situation limite »¹¹⁹ dans laquelle se retrouve le comédien (avancer dans le cercle et devoir sortir une phrase à quelqu'un) va le toucher plus profondément que s'il lui est demandé de déclamer un texte appris par cœur. L'interaction dialogique qui se produit est dès lors un enchaînement d'associations spontanées¹²⁰ de la part des comédiens. Ces associations sont libres de tout contexte, de tout fil conducteur.

On retrouve ce même principe dans le « jeu injuste », comme l'appelle Farid Ousamgane. Il s'agit d'un jeu de libre association des mots. Tour à tour au sein du cercle, les comédiens donnent un mot en lien avec celui qu'a sorti le comédien précédent. Deux règles. La première : le mot que l'on donne ne peut pas être issue d'une histoire, d'un contexte que s'est fabriqué le comédien sur base du mot précédent. Par exemple, si un comédien dit « ciseau », le suivant ne peut dire « inauguration » car cela raconte déjà une histoire (le ciseau coupe le ruban durant une inauguration). La deuxième : le mot doit néanmoins avoir un

¹¹⁹ MINET J. Serge, *op.cit.*, p. 80.

¹²⁰ *Idem*.

rapport (quelconque) avec le précédent. « ciseau » et « couper », par exemple. Dans ce type d'exercice, on laisse l'inconscient exprimer ses associations directes car il n'y a pas de temps pour la réflexion. Si l'exercice est dit injuste c'est parce que bien souvent la règle du 'non contexte' fait débat et que c'est au metteur en scène de trancher arbitrairement. Ce qui, en général, provoque le rire par le fait, précisément, de la prise de conscience générale que ce soit arbitraire et absurde.

Un exercice plus ludique, souvent en fin d'échauffement est celui du « killer ». Toujours en cercle, les bras repliés et les mains transformées en fusils, les comédiens attendent que quelqu'un crie un nom. Celui dont on crie le nom doit s'abaisser (s'il ne veut pas être tué) et ses voisins doivent tenter de tirer dessus en premier. L'éliminé sera soit le comédien dont on a prononcé le nom s'il ne s'est pas baissé assez vite, soit celui des voisins tireurs qui aura tiré en dernier. C'est un jeu de réflexe qui requiert une grande concentration. Néanmoins il prête beaucoup à rire (des réflexes inconscients des gens ou de leur manque de réflexe). Ici, il s'agit de jouer avec son inconscient corporel et ses réflexes primaires.

v. « Ma trottinette est cassée »

Sur base du même principe d'association libre, on engage cette fois tout le corps et l'esprit hors de tout dialogue. Quelques comédiens vont derrière le rideau, dans l' « espace coulisses ». L'un s'avance vers l' « espace scénique ». Il s'y habitue, s'y fond, prend l'espace, se détend. Jusqu'à ce que le metteur en scène lui donne un « état » (par exemple, « colérique » ou « farfelu »). Le comédien l'accepte, tente de le faire vivre en lui, et l'exprime en disant « Ma trottinette est cassée ».

Ce qui intéresse ici c'est le processus de *comment* le comédien va faire vivre en lui cet état. A partir de quelle émotion pourra-t-il exprimer (donc mettre en forme) ce mot du metteur en scène ? Les questions et les doutes font partie du processus ainsi que la capacité d'extérioriser les ressentis. Une fois la performance achevée, le comédien retourne derrière le rideau.

Les comédiens étant déjà passés et toujours derrière le rideau choisissent le bon moment pour retourner à l'espace public, en harmonie avec les comédiens qui passent de l'espace public à l'espace coulisse. A l'intérieur même de l'exercice, il est requis qu'il y ait une écoute des comédiens entre eux pour les moments de passage d'un espace à un autre. En

général il se fait lors de la transition pour un autre comédien vers l'espace scénique. Bref, tout un rituel d'écoute (et d'attention) au sein même du jeu d'associations libres.

Association ici aussi parce qu'à nouveau il n'y a pas un temps de réflexion, il y a l'urgence d'être sur l'espace scénique et d'avoir à s'exprimer. Donc les premiers réflexes du corps par rapport à l'état donné et les premiers mots sont utilisés de manière brute. Ainsi, les mots du metteur en scène peuvent être répétés, ils seront toujours joués d'une manière différente. Dans cet exercice on peut découvrir également les *résistances* des comédiens.

Un comédien en particulier était incapable, il avait beau essayer, se donner, répéter, il lui était impossible de lâcher prise pour se mettre en colère. Travailler ces résistances et les répéter est un moyen de prise de conscience du comédien. Travailler ces dysfonctionnements, ces retranchements est très intéressant. A la fois pour la personne, qui se découvre, qui essaie de comprendre mais aussi pour le metteur en scène. Les points *a priori* faibles peuvent devenir source d'une image (d'une expression) touchante.

Ce comédien présentait, entre autres, une scène dans laquelle il s'excusait auprès de tous les passants. Les passants le bouscullaient (à l'image des grandes villes où il y a trop peu d'espace pour tout le monde qui y court) sans même le regarder. Le but de la scène en soi n'était pas forcément qu'il finisse par s'énerver. Rien n'était attendu particulièrement de cette scène. L'idée venait d'une impro (basée sur une anecdote) dans laquelle un type n'arrétant pas de s'excuser finit par se prendre une baffe tellement il est énervant. Dans une impro, le metteur en scène lui demande de s'énerver. La consigne étant de ne s'énerver qu'avec l'expression du corps, physiquement. Bien entendu, le but n'était pas de reprendre la caricature de la personne en colère, simplement de bouger, de chercher dans le corps l'émotion.

Toujours pas de colère chez le comédien, toujours des gestes assez doux et attentionnés par rapport aux passants qui le bouscullaient. Aucune haine, rage ou autre émotion extériorisée. Pourtant, il était poussé, baffé, écrasé, ... par les passants. Ce qui se dégageait du comédien était une certaine incrédulité, même une forme de gentillesse auprès de ses bourreaux. C'est finalement ce qui a été utilisé pour la scène, c'est ce qui se dégageait du « excusez-moi » qui n'en finissait pas jusqu'à ce qu'une autre comédienne lui mette une gifle. Cette résistance du comédien a été poussée à bout jusqu'à être mise en forme, exprimée de manière finalement exacerbée dans cette scène. La poésie de cette scène émerge de cet épuisement de l'émotion du comédien dans une expression, par conséquent, très précise.

b. Concentration

Cette vertu est très bénéfique pour que le comédien puisse patiemment ressentir toutes ses émotions, aller à leur recherche, se souvenir peut être, garder conscience du fonctionnement de son corps. En effet, rester concentré permet à l'esprit de rester ouvert, en pleine conscience de ce qui arrive. Non seulement à l'extérieur de soi mais aussi à l'intérieur de soi ainsi que des effets que chaque monde provoque à l'autre.

Pour pouvoir mettre en forme et donc extérioriser ses ressentis, à nouveau, il faut ne pas perdre le fil, rester disponible et à l'écoute. Le travail de la concentration est indispensable pour le comédien. Jouer en étant ailleurs devient plus compliqué, même pour la réception par le spectateur.

Tout au long de l'échauffement, donc, des indications sont données pour que le comédien reste concentré. Il y a « rappel à l'ordre » si le comédien s'évade. De même les nombreux petits exercices ainsi inscrits en rituel permettent au comédien de toujours être encadré. L'échappatoire est rendu plus difficile. Ils sont toujours réalisés en groupe et il faut aider le groupe ! Aussi, les exercices sont donnés l'un après l'autre sans flottement, par des claquements dans les mains, il faut être attentif à l'enchaînement de ceux-ci. A l'intérieur de ceux-ci, de même il y a une certaine dynamique qui est instaurée pour que le tout s'enchaîne. Le comédien se trouve dans un état de disponibilité par urgence.

La concentration requise ici serait plutôt une forme d'« attention » à garder pour permettre une dynamique à l'intérieur de laquelle les comédiens sont pris malgré eux. Cette concentration permet plutôt une « disponibilité à la situation immédiate ». Lorsque l'on se retrouve dans une situation d'urgence malgré nous, il n'est possible de faire autrement que d'être présent et d'agir. Cela est comparable à des metteurs en scène épuisant le comédien afin qu'il se désinhibe. Le comédien fatigué se retrouve aussi dans l'urgence de laisser tomber tout ce qui le coince dans son travail afin de pouvoir en finir et aller se reposer.

C'est arrivé une fois à la Troupe du Possible. 22h30, 3 jours avant le spectacle. Tous les comédiens étaient épuisés mais il reste une dernière scène à travailler. Une scène dans laquelle chaque comédien, un à un, sort des coulisses pour dire « Je suis une étrangère à moi-même » (chacun dans la langue qu'il choisit). L'énergie est un peu molle mais le metteur en scène, sans relâche, nous demande de la refaire avec plus d'énergie et de crier même la phrase. Épuisés et sur les nerfs de faire et refaire la scène, les comédiens se sont tous lâchés

au même moment (dans l'espoir d'après enfin pouvoir rentrer chez eux, je suppose). Le metteur en scène fut très surpris de tout à coup observer le changement de dynamique flagrant. Il a applaudi, le travail était accompli. Une fois trouvée l'émotion et son expression, encore faut-il s'en souvenir, se reconcentrer pour la retrouver.

c. Appel à l'inconscient

L'appel à l'inconscient est un moyen, en psychanalyse, de trouver les origines des blocages ou résistances des personnes. Ces blocages ou résistances peuvent être exprimés par des symptômes extérieurs construits pour cacher les refoulements, ce qui pourrait nous rendre ou nous rend « malade ».

La psychanalyse permet de sorte une certaine libération du sujet, libération de ses angoisses refoulées (angoisses de vide). En cela, elle peut être un outil de création poétique. En effet, la liberté de se laisser être avec ses angoisses existentielles et ses fantasmes originels, sans les retenir par quelconque forme de névrose, fait naître une certaine poésie. La poésie naît du chaos et de ses forces créatrices. Il faut pouvoir accéder à ce chaos pour créer. Laisser vivre son inconscient et ses désirs réprimés est une façon d'accéder à son imaginaire et de remettre en question nos habitudes sociales.

Comme dit Artaud : « (...) la poésie est anarchique dans la mesure où elle remet en cause toutes les relations d'objet à objet et des formes avec leurs significations. Elle est anarchique aussi dans la mesure où son apparition est la conséquence d'un désordre qui nous rapproche du chaos. »¹²¹

L'enjeu à la troupe du possible serait de parvenir à communiquer d'inconscient à inconscient, c'est ce vers quoi tend également le processus de la psychanalyste et metteuse en scène Patricia Attigui¹²².

Le travail de recherche sur soi et de remise en question de nos symptômes se réalise dans l'échange. D'ailleurs, en psychothérapie institutionnelle, la psychanalyse est aussi utilisée car elle fait gagner un peu de liberté (d'être soi). Cette liberté-là peut être utilisée créativement telle notre que l'émet notre hypothèse.

¹²¹ ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, éd. Gallimard, 1964, p. 62.

¹²² ATTIGUI Patricia, *op.cit.*, p. 148.

i. Association libre et attention flottante

Association libre et attention flottante sont des techniques psychanalytiques permettant la communication d'inconscient à inconscient entre l'analysant et l'analysé. Chacun d'entre eux est dans un travail d'accès à l'inconscient, laissant de côté les pensées rationalisantes et théorisantes. On laisse parler les mots d'esprit, les idées qui s'associent librement. Et l'attention n'est pas figée sur quelque savoir des conventions théâtrales ni théories psychanalytiques mais se trouve dans une forme de rêverie. Il y a une prise de recul par rapport à la réalité quotidienne pour entrer dans un cadre plus métaphysique, de l'ordre du fantasmatique.

Freud définit l'association libre ainsi : « Au lieu de presser le patient de dire quelque chose de relatif à un thème déterminé, on l'incitait maintenant à s'abandonner à ses « associations libres », c'est-à-dire à communiquer tout ce qui lui venait à l'esprit lorsqu'il s'abstenait de prendre pour but une représentation consciente quelconque. Mais il devait prendre l'engagement de vraiment communiquer tout ce que sa perception intérieure lui livrait et de ne pas céder aux objections critiques qui voudraient lui faire rejeter certaines idées comme n'étant pas assez importantes, ou bien n'ayant que faire là, ou encore comme étant parfaitement dénuées de sens. »¹²³

A la Troupe du Possible, il arrive fréquemment que l'expression provienne d'un mot, d'un geste, d'une présence, d'une improvisation spontanée, d'une simple idée. Ceux-ci resteront à leur état d'émanation brute dans le sens où elles ne sont pas magnifiées par un quelconque critère esthétique. Ce mot, mouvement ou autre sera répété à l'état pur sans conceptualisation ou intellectualisation.

Un exemple qui a eu lieu lors d'une répétition « danse / mouvement ». Lancement de musique et indication de danser de manière spontanée, comme si l'on était dans sa chambre ou en soirée. Ah tiens justement ! En soirée ... Pourquoi ne pas danser comme en soirée ? Voilà que la proposition est lancée. Il n'y a pas de résultat recherché, simplement une indication donnée depuis une association libre d'idées. Cela va donner un cadre à la création. Les comédiens s'appliquent, spontanément. Certains ont plus de mal à se lâcher que d'autres

¹²³ FREUD Sigmund, « Ma vie et la psychanalyse », 1925, p. 29. Un document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, bénévole, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi, dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales", Site web : http://www.ugac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html, une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi.

et l'assistante blague en disant « Quand vous êtes ivres en soirée vous avez l'air aussi coincés ? ». « Ivres », l'improvisation part en « danse des bourrés ». Même la musique change.

A la fin de l'improvisation, le metteur en scène demande de se séparer en deux groupes pour faire une entrée par les différentes coulisses (cour et jardin, ici imaginaires car la salle de répétition n'en dispose pas) avant de recommencer l'impro. Cette contrainte est une nouvelle indication qui permettra, par l'improvisation, de trouver l'entrée en scène, d'où une remise en question de son expression (comment se mettre en mode « bourré » ?).

Justement, une des comédiennes met plus de temps à se diriger vers les coulisses pour recommencer l'exercice et reste encore sur l'espace scénique à déambuler (probablement dans ses pensées). Et voilà, son entrée à elle est trouvée. Sa présence était particulière. La scène commencera donc par un noir et sera éclairée sur la musique avec cette comédienne d'abord seule en scène. En effet, le metteur en scène lui a demandé spontanément de rester là au milieu (alors que les autres se dirigeaient vers les coulisses imaginaires), et a demandé aux autres de la rejoindre plus tard.

Cette scène ne comportait 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 l'énergie, usant de leur ressources propres afin de l'interpréter.

Sur la musique, un moment bien particulier non attendu a finalement été le gong pour les autres comédiens de rentrer sur scène. Le début de la scène était donc ainsi fixé : une personne errante au milieu de chaises (qui ont été ajoutées par après avec la « salle des pas perdus » en fond de scène, dans laquelle il y avait des chaises) et d'autres qui surgissent des coulisses... Sans consigne en plus qu'un cadre clair de début-fin et une indication de « bourrés en soirée », une danse assez brute finalement où chacun lâche prise de son corps.

Un autre exemple est celui de la « danse des genoux ». L'idée de base était de danser sans les mains, comme si les danseurs avaient une camisole, les bras étaient accrochés dans le dos. Par hasard, on commence la danse dos au public, les bras dans le dos. Le metteur en scène propose dès lors de démarrer la danse avec les mains caressant le dos, pour donner l'illusion d'un enlacement. Ensuite la danse se déchaîne et les danseurs se retrouvent confrontés aux sauts vers le sol, sans les mains et aux retombées sur les genoux (avec

protection bien sûr). Cette danse tout à fait abstraite peut néanmoins être porteuse de sens. Mais on pourrait demander à plusieurs spectateurs différents « Toi, ça te fait penser à quoi » et chacun aurait une interprétation différente selon la manière dont cela a touché son propre imaginaire.

ii. Improvisations

A côté de ce type d'improvisations plutôt « statiques », de texte, existent aussi des improvisations plus « physiques » tel que l'imitation d'animaux ou les danses spontanées. Aussi, les différentes marches ou courses sont autant de manières de décomposer les habitudes corporelles des comédiens.

Une réelle « âme d'enfant » peut être retrouvée¹²⁴. Cela fait penser au « Et si on faisait comme si ... » qui démarre ainsi l'histoire toute pleine de fantaisies loufoques, à la même sauce que les rêves. Mais gare aux autolimitations et jugements critiques que l'on peut porter sur son propre inconscient. Ici, la perfection idéalisée de la pensée est une fin à éviter !

L'interprétation que peut faire un comédien lors d'une improvisation dévoile son débat entre ses « fantômes » et la réalité qu'il se crée pour y échapper (toujours cet espace « entre »)¹²⁵. C'est la kinésie de ce mouvement « entre deux » qui rend la création intéressante, mouvementée justement parce qu'écartelée entre deux mondes (intérieur et extérieur). Cette fluidité des frontières, rappelant la fluidité dionysiaque¹²⁶, génère les contrastes, créant cette aire de passage, dont les mouvements de va-et-vient sont les mouvements vitaux. Lorsqu'il n'y a plus de contraste donc plus de mouvement, que ce soit dans la vie ou sur scène, le jeu et ainsi, la pulsion vitale, sont éteints¹²⁷. Si l'on s'attarde sur une signification précise tirée des enseignements (comme Artaud dirait « un langage clair »), on se ferme, car la signification est quelque chose qui « cerne »¹²⁸. Le sens est donc dans ce « pré » à rechercher dans l'apparition d'un certain mouvement, de la dynamique.

¹²⁴ MINET J. Serge, *op.cit.*, p. 85.

¹²⁵ *Idem*, p. 86.

¹²⁶ DIDIER-WEILL Alain, « Dionysos : la naissance de l'acteur », *op.cit.*, p. 14.

¹²⁷ LEDOUX Marc, Séminaire sur le Rorschach, le 11 juin 2014 à La Borde.

¹²⁸ OURY Jean, *op.cit.*, p. 85.

d. Rire et plaisir

Ces exercices théâtraux, échauffements, temps de pause et improvisations doivent rester une source de plaisir bien entendu. Chacun doit s'y sentir à l'aise, pouvoir assumer ses gênes et les rires qu'elles provoquent. Il n'y a d'obligation pour personne. Chacun est libre de tracer son propre chemin tout au long du processus. Il arrive par ailleurs que certains soient très en retrait durant tout le processus, boude même parfois à participer à certains exercices, mais sont brillants sur scène et très expressifs. D'autres, à l'imagination et l'expression débordante, apportent sans cesse de nouvelles idées.

L'atmosphère reste ainsi détendue et on peut remarquer que même si certains ne daignent pas participer à certains exercices, au bout d'un certain moment, ils finissent parfois par y goûter. Et surtout, y prennent plaisir comme on prend du plaisir, de manière générale, lorsque l'on joue. Cela reste un outil indispensable et absolument nécessaire. Un metteur en scène stricte et dénué de sens de l'humour, accaparé par le rendu de sa création, serait source de renfermement. Le spectacle ne serait alors que l'ébauche du fantasme du metteur en scène sans libre expression des vingt-cinq autres participants comédiens¹²⁹. Ce qui serait un réel dommage vu le potentiel de présences différentes qu'ils peuvent dégager.

Le rire provient du fait que, justement, le jeu est une « aire de l'informe où tout peut se dire »¹³⁰. Avec 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 les vivre comme des persécutions.¹³¹

4. Le rituel

Le rituel naît en fonction des gens, de leurs roulements, de l'atmosphère générale mais est toujours ancré dans son cadre (du lieu, de l'horaire, de son propre contenant, des personnes et de la production ou non d'un spectacle). Le rituel de la Troupe du Possible existe depuis ses débuts mais est modifié en fonction de nouveaux apports grâce à de nouvelles personnes. L'angoisse est partie intégrante du travail de création (telle qu'elle existe dans la vie qu'il faut se créer). En effet, les propositions innovantes sont plus qu'acceptées mais la

¹²⁹ OUSAMGANE Farid dans une interview informelle réalisée par moi-même, le 23 juin 2014 à Bruxelles.

¹³⁰ ATTIGUI Patricia, *op.cit.*, p. 40.

¹³¹ *Idem*, p. 42.

crainte face à celles-ci doit être travaillée positivement sinon il y a risque de bloquer la créativité.¹³²

En effet, le travail de création tel qu'ici présenté ne part de rien, tel est d'ailleurs l'enjeu : « se permettre de séjourner dans le rien »¹³³. Ceci dans le but de laisser la possibilité à chacun de vivre cette sensation d'angoisse, pour en tirer quelque chose. Néanmoins, pour que quelque chose puisse en être tirée il faut une toile de fond, un blanc, un vide quelque part.¹³⁴ La structure du rituel est cette « balise nécessaire »¹³⁵ à l'intérieur de laquelle on fait exister ce vide. Le rituel reste simple afin qu'à l'intérieur puissent se développer les potentialités de faire naître la complexité.¹³⁶ Ce système simple avec ses trous laisse place à la liberté des comédiens.

En effet, de par cette forme entourant le vide, ces micros rituels comme prétexte de réunion des potentialités, l'action des artistes est légitimée. Les possibilités ont droit de s'inscrire dans un espace-temps. Elles peuvent vivre quelque part.

C'est donc juste une structure, un rituel qui ne prétend à rien, il est un socle. Ce cadre de « projet ensemble », simplement créatif n'attend pas d'effet thérapeutique. Pourtant, celui-ci se situe dans les marges de la création mais sans que l'on en fasse une intention en soi. Cela rejoint la pratique analytique de guérison imaginée par Freud et Lacan : « la guérison vient par surcroît, comme latéralement et sans qu'on ait à la vouloir »¹³⁷.

La psychothérapie institutionnelle fonctionne de manière tout à fait semblable. Elle invente des mini structures, des micros rituels, des « prétextes » pour permettre à la vie (vécue ici comme une création) de s'appuyer, de trouver un support sur lequel se construire, se dynamiser. « Prétexte » justement parce que la structure met en forme ce « pré », ce qui vient avant le langage. La structure en tant que prétexte peut être définie comme une cause, une occasion pour s'autoriser à s'exprimer, à agir. C'est en cela qu'elle est un moyen rendant légitime l'action de création.

¹³² OUSAMGANE Farid, conférence aux journées d'information et de sensibilisation au métier d'artiste intervenant en milieu de soins (17 et 18 octobre 2013), organisées par la commission "art et santé" de culture & démocratie et l'hôpital psychiatrique la petite maison (ACIS).

¹³³ Henri Maldiney (« Art, folie et thérapie », p. 115) cité par FLORENCE Jean, « Art et thérapie. Liaison dangereuse ? », *op.cit.*, p. 62.

¹³⁴ OURY Jean, *op.cit.*, p. 72.

¹³⁵ OUSAMGANE Farid dans l'interview du 23 juin 2014 à Bruxelles.

¹³⁶ *Idem.*

¹³⁷ FLORENCE Jean, « Art et thérapie. Liaison dangereuse ? », *op.cit.*, p. 19.

Le rituel à la Troupe du Possible commence avec la clope en bas du bâtiment, à l'arrivée. Tout le monde s'attend un peu. Une fois qu'il est plus que l'heure, tout le monde monte vers le local et se dirige derrière le rideau dans les « coulisses » qui font fonction de vestiaire. Et chacun va s'asseoir sur les chaises dans « le public ». C'est le moment où tout le monde se dit bonjour, raconte les histoires de la veille etc. Quand tout le monde est arrivé et prêt, on se met en cercle. On prend un temps de voir qui est absent et pourquoi. Ensuite les exercices d'échauffement peuvent commencer. On termine en général par un exercice du type « Ma trottinette est cassée ».

La pause qui vient après les échauffements, tout comme l' « instant-clope » qui existe avant la répétition, est un moment permettant à chacun de se retrouver et, pourquoi pas, de discuter ce qu'il vient de se passer durant l'échauffement. A la fois cela renforce la confiance mais aussi, par conséquent, devient un moment de création. Celle-ci peut naître de la simple discussion, en tant qu'elle devient la prolongation des choses qui viennent de paraître. C'est le moment où se pose la question 'Comment va-t-on bien pouvoir mettre tout ça en forme ?'.

Ensuite vient le moment des répétitions, chacun ou chaque groupe dans son coin, éparpillés dans le bâtiment du Club, répète ses scènes. Il les retravaille, recherche plus de profondeur, teste les moyens d'expressions. Ces répétitions sont la préparation avant la dernière phase du rituel, étant la démonstration de l'avancement des recherches devant les autres comédiens, le metteur en scène et ses assistants. L'arrivée de l'heure de fin est toujours assez oppressante car on n'a jamais fini de créer et c'est toujours dans le rush que la Troupe se dit au revoir et à dans trois jours.

5. Rôle du metteur en scène

Ce n'est pas une tâche facile pour les comédiens que d'arriver à la Troupe et de lâcher prise, malgré le processus propice. Chacun vit ses moments de blocages, de difficulté à s'exprimer et à se concentrer. Mais le but immédiat n'est pas forcément ce lâcher-prise, l'important est dans la quête qui tend vers celui-ci. Les résistances des comédiens font partie intégrante de l'outil de création et de la prise de conscience de ses possibilités. Il ne faut aller que là où c'est possible. Un comédien n'est jamais forcé à exprimer quelque chose qu'il ne sent pas.

Le rôle primordial du metteur en scène est de pouvoir offrir au comédien une assurance quant à ses expressions¹³⁸. Il est nécessaire de lui construire un cadre légitimant ses actions. Patricia Attigui souligne également ce fait. Selon elle, l'expression du comédien, quelle qu'elle soit, est assurée par une mise en scène et les conventions propres au théâtre¹³⁹. La scénographie met en valeur l'expression du comédien et constitue ainsi un « espace » où le comédien peut se sentir libre de s'exprimer car il est dans un cadre fait pour ça. Les spectateurs viennent pour voir ce qui est proposé et l'acceptent comme tel. Le comédien ne peut pas se tromper.

Aussi, le metteur en scène doit ouvrir son écoute et ne pas juger les propositions, tout en n'affirmant pas les siennes comme indiscutables. En effet, si on lit les études de Winnicott en matière de psychanalyse¹⁴⁰, on peut les transposer à la création théâtrale. Cela donne le postulat suivant : le metteur en scène ne doit pas essayer d'organiser à tout prix les non-sens ou le chaos qui peut exister dans l'expression du comédien. C'est une étape nécessaire pour le comédien de nager dans sa propre confusion s'il veut tenter ensuite de la communiquer. Si quelqu'un (le metteur en scène) le fait à sa place, le comédien se retrouvera en position d'infériorité et sa confiance sera amoindrie. Le rôle du metteur en scène est d'accueillir respectueusement les troubles des comédiens et leurs luttes pour qu'ils puissent tenter de les organiser eux-mêmes. La fonction d'un thérapeute, par ailleurs, et cela vaut aussi pour le metteur en scène, est d'amener simplement le patient (le comédien) à un état où il est capable de jouer¹⁴¹. On dit d'une personne qu'elle est malade lorsqu'elle n'est plus capable de jouer ou d'utiliser l'espace intermédiaire d'expérience, cela vaut d'autant plus pour le métier d'artiste.

La question de la connaissance par l'artiste du diagnostic des personnes malades avec qui il travaille est une question récurrente au sein des établissements de santé. Nous postulons pour une réponse négative. Le diagnostic ne présume en rien du potentiel créatif d'une personne. Les rôles sont en réalité imprévisibles : il n'y a pas de thérapeute connaissant pointilleusement les diagnostics d'un côté et un artiste ignorant de l'autre. On prend le rôle que notre interlocuteur nous donne¹⁴². C'est la même idée que celle selon laquelle le

¹³⁸ OUSAMGANE Farid, interview le 23 juin 2014 à Bruxelles.

¹³⁹ ATTIGUI Patricia, « Jeu, transfert et psychose. De l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique », *op.cit.*, p. 70.

¹⁴⁰ WINICOTT W. Donald, *op.cit.*, p. 79.

¹⁴¹ *Idem*, p. 55.

¹⁴² DEBRA Anna, *Préparation psychologique et suivi des artistes*, conférences « Art et Santé », organisées par « Culture et démocratie » et l'hôpital psychiatrique « La petite maison », Chastres, 17 et 18 octobre 2013.

diagnostic se construit sur base de la simple rencontre : chacun fait le diagnostic de l'autre selon ses propres référents.

Ainsi, la conclusion des conférences d' « Art et Santé », est que l'artiste n'est pas forcément thérapeute et que ce n'est pas plus mal. Pour les patients, c'est la possibilité d'aller vers quelqu'un qui n'a pas de préjugés établis sur la maladie mentale.

Chapitre 2 : L'art brut

Le sujet du mémoire n'est pas de faire un exposé sur l'art brut. Nous ne retracerons donc que très brièvement son histoire, sa définition et ses interprétations. Cela permettra au lecteur d'entrer dans la matière avec certaines connaissances nécessaires. En effet, nous nous arrêterons particulièrement à l'étude empirique d'un théâtre brut. Pour ce faire, j'utiliserai mon expérience au sein de la Troupe du Possible. J'étudierai comment son processus amène un style particulier que l'on pourrait dénommer « brut », c'est-à-dire se rapportant à l'art brut tel que défini en première partie de ce chapitre.

1. Définition originelle

a. Jean Dubuffet

La définition précise de Jean Dubuffet a déjà été citée dans la partie première du mémoire. Nous ajouterons ici quelques explications rejoignant celle-ci.

Il semble intéressant d'ajouter à sa définition de l'art brut la citation suivante de J. Dubuffet, extraite de l'ouvrage de Michel Thévoz¹⁴³ : « Je veux dire que non seulement les mécanismes qui fonctionnent chez le fou existent aussi chez l'homme sain (ou prétendu tel) mais ils en sont dans bien des cas le prolongement et l'épanouissement (...) »¹⁴⁴

En effet, tout le processus étudié dans le cadre de ce travail n'est pas un processus « adapté » aux personnes malades, comme vous aurez pu le constater avec évidence. Il n'y a pas besoin de s'adapter, ni pour le malade aux fonctionnements des autres, ni de ceux-ci au fonctionnement des malades. La Troupe du Possible démontre dans toute sa démarche et

¹⁴³ THEVOZ Michel, *Art brut, psychose et médiumnité*, éd. de la Différence, Paris, 1990, p. 22.

¹⁴⁴ DUBUFFET Jean, « Honneur aux valeurs sauvages », dans *Prospectus et tous les écrits suivants*, p. 220. Cité dans « Les chemins de l'art brut ».

affirme même que chacun, à sa manière (et il n'y a pas de manière différente pour les fous ou non fous), est apte à puiser dans ses ressources imaginaires une créativité singulière.

La caractéristique première de l'art brut, toujours selon Jean Dubuffet, c'est qu'il est anti-institutionnel et anti-social, « autiste en dernier ressort »¹⁴⁵. Michel Thévoz insiste par ailleurs sur la position de Dubuffet, concernant l'art brut, en tant qu'elle résulte de l'état d'inculture. La création délirante détient un enjeu social qui fonde son caractère subversif.¹⁴⁶

Dès lors que l'œuvre brute émane de cette position d'inculture, elle transporte la singularité d'une création. En effet, elle n'est pas partie d'un ensemble de critères artistiques reconnus, ni d'un courant. Elle est délivrée de toute culture officielle et est en cela l'art de l'origine.¹⁴⁷

L'art brut n'a que faire des considérations esthétiques courantes, il y renonce même d'après J. Dubuffet¹⁴⁸. Ces préoccupations laissées de côté, les possibilités s'ouvrent dès lors à d'autres champs, en particulier à celui des fantasmes de l'artiste créateur. L'acte créatif permet alors de « porter l'art sur un autre terrain que celui de l'esthétique »¹⁴⁹.

Afin de s'ouvrir à de nouvelles possibilités que celles enseignées jusqu'alors, il faut effacer entièrement toutes ces dernières. Il faut apprendre à « désapprendre »¹⁵⁰. Cela rejoint l'enseignement d'Augusto Boal (« *Théâtre de l'opprimé* ») établissant un processus de « démécanisation » (terme de S. J. Minet utilisé plus haut) pour le comédien. La quête d'imperfection plutôt que celle de l'esthétique idéale offre à la fois un champ plus large de créativité mais surtout une œuvre plus vraie, plus pure de toute intention despotique extérieure à l'artiste.

D'ores et déjà, avec cette première définition, nous pouvons lier l'art brut tel qu'entendu par le créateur du terme à ce que nous avons évoqué jusqu'ici comme philosophie sous-jacente au processus de création théâtral au sein de la Troupe du Possible.

André Breton s'associe notamment à Jean Dubuffet dans ses recherches, notamment au sein de la « Compagnie de l'art brut ». Il s'intéresse aux textes de Freud sur l'inconscient et le rêve. Il considère le pouvoir de création de la folie (dont il associe les « délires » aux rêves)

¹⁴⁵ Souligne Michel Thévoz, *op.cit.*, p. 23.

¹⁴⁶ *Idem*, p. 25.

¹⁴⁷ « Les chemins de l'art brut » (2), p. 11.

¹⁴⁸ DUBUFFET Jean, prospectus et tous écrits suivants, t.1, p. 471.

¹⁴⁹ *Idem*.

¹⁵⁰ « Les chemins de l'art brut » (4), p. 15.

comme matière de l'art surréaliste. Ce dernier jaillit de l'association d'idées incontrôlées telles qu'un psychanalyste les utilise pour découvrir l'inconscient de son interlocuteur. Ceci lui sera reproché par Jean Dubuffet, pour qui l'art brut n'est pas matière à entrer dans des cases de « tendances ».

b. Hans Prinzhorn

Créateur du terme depuis 1945, Jean Dubuffet doit ses découvertes, entre autres, à Hans Prinzhorn, historien de l'art, philosophe, chanteur et médecin. Ce dernier découvrait, au début du XX^{ème} siècle, dans les œuvres créatives de ses malades, quelques traits similaires à ceux de l'art moderne. Il s'y intéressa de plus près, non seulement comme analyste du symptôme caché derrière l'œuvre mais plus particulièrement en tant qu'historien de l'art. En effet, les codes bouleversés par l'art moderne à l'époque se rapprochaient en réalité de cet art « des fous ». ¹⁵¹ En effet, les œuvres de ces derniers paraissaient, par la force des choses, puisque non académiques, libérée de quelque contrainte. Ce à quoi tendaient, précisément, l'art contemporain. Il dégagait de celles-ci une théorie des pulsions créatrices. Celles-ci ont été étudiées brièvement plus haut dans le mémoire.

Quant à la description des œuvres de ses patients, Prinzhorn découvre un rythme plus libre. La convention et le métier engendrent en effet ces automatismes culturels qui étouffent la vie authentique et spontanée. Mais les dessins qu'il découvre n'ont pas d'intentions rationnelles et sont composés de traits homogènes pulsionnels sans exceptions dues aux barrières d'une maîtrise conformiste. « On fixe, sans s'inquiéter de rien, ce qui, par libre association, entre dans le champ de la conscience » ¹⁵².

Selon lui, ces dessins représentent une métaphysique dépassant la frontière entre réel et irréel. La « levée des inhibitions » causée par une dévaluation du monde extérieur et un surinvestissement du moi serait la clé du pouvoir créateur de ces œuvres et celle qui fait la différence avec des œuvres académiques. ¹⁵³

¹⁵¹ PRINZHORN Hans, « Expressions de la folie. Dessins, peintures, sculptures d'asile », ed. Gallimard, 1984 pour la traduction française, p. VII. (éd. Springer-Verlag Berlin Heidelberg, 1922, pour l'édition allemande.)

¹⁵² PRINZHORN Hans, *idem*, p. 317.

¹⁵³ *Idem*, p. 325

2. Interprétations

Les personnes dites « normales » voient celles dites « folles » comme des personnes enfermées dans leurs délires. Mais si elles sont enfermées c'est précisément parce qu'elles n'ont pas la liberté de vivre sans être traitée en paria. En réalité, les délires qu'elles créent ne sont que l'expression du moyen qui leur reste pour vivre dans le monde, de combler leur réalité, leur vide, leur angoisse existentielle. C'est ce que font les névrosés ou normopathes lorsqu'ils remplissent leur vie d'habitudes ou d'activités leur permettant d'être actif et de ne pas avoir à affronter le vide de leur vie.

En outre, la quête de l'Idéal du schizophrène ou du mélancolique est une réponse à sa désillusion face à un environnement (au sens large : familial, social, culturel ou autre) qui cloisonne et ne le laisse pas libre de vivre la réalité de son imaginaire et de ses instincts créateurs de vie. La souffrance terrible qu'engendre l'ébranlement de la personne psychotique face au fait qu'elle n'est plus faite pour vivre dans la société contemporaine, la pousse au besoin d'expression, ses fantasmes souffrant de manière trop vive à rester cloisonnés à l'intérieur de leur esprit. Leurs pulsions sont, en effet, désinhibées parce que pressées de pouvoir s'extérioriser. L'état d'urgence de leur mal-être à vivre en marge, ainsi que l'angoisse que provoque leur dissociation rend la création des artistes psychotiques plus instinctive. Le besoin de continuité face à la peur du rien, leur incapacité à se considérer comme unité dans un paysage engendre un besoin de se rassembler. De rassembler leur esprit ainsi que leur corps. C'est ce qu'ils font en dessinant ou en dansant par exemple. Ceci n'est bien entendu possible que dans un cadre tolérant, respectueux et ouvert à leur mode de fonctionnement hors norme.

Nous tenons à préciser que nous ne parlons pas de manière générale de tous les psychotiques. Tout comme tous les névrotiques ne se considèrent pas artistes, tous les psychotiques non plus. Sauf si l'on part du postulat que tout le monde est foncièrement et potentiellement artiste, dans ce cas ils le sont tous mais toujours au même titre que les névrosés.

Les actes créatifs des artistes psychotiques naissent, généralement, moins d'une réflexion, d'un besoin de reconnaissance et de savoir, d'un moyen d'occuper l'esprit rationnellement que d'une simple nécessité pulsionnelle de création. En effet, que leur œuvres soient vues par un public ou non, ça ne change pas grand-chose. Ils la créent avant tout pour eux. Jean Florence relate d'ailleurs du fait malheureux d'un patient qui s'est suicidé après être

tombé sur l'exposition de ses œuvres dans les couloirs de l'hôpital psychiatrique.¹⁵⁴ Une des caractéristiques de l'art brut, formulé par Roger Cardinal, est d'ailleurs qu'il n'est pas réalisé dans le but d'être exposé au public mais comme un moyen d'uniformiser l'état intérieur de l'artiste.¹⁵⁵ Non plus, le savoir ne leur est pas nécessaire pour créer puisque leur monde se forme ailleurs que dans les conventions sociales formatées.

A ce stade, il importe de relater l'étude de Claude Lévi-Strauss concernant les sociétés tribales et leurs shamans (notamment dans son ouvrage « *Anthropologie structurale* »). La conclusion qu'en fait Michel Thévoz émet l'hypothèse selon laquelle notre culture occidentale classifie le schizophrène comme une personne morbide qu'il faut soigner. Or, dans d'autres cultures, celui-ci représente une personne apportant des bienfaits au groupe, les délivrant de leur maux par sa faculté symbolique et magique¹⁵⁶.

Dans d'autres cultures, la folie et les hallucinations qui y sont associées seraient un moyen de guérison non seulement pour la personne elle-même (et cela est aussi le postulat de Jean Oury : le délire est, pour la personne malade, un moyen de se guérir¹⁵⁷), mais aussi pour l'Autre. De la même manière, les utopies mises en scène au théâtre sont un moyen de guérison, à la fois pour le comédien se prêtant au jeu, comme pour le peuple. C'est également la thèse d'Alexandro Jodorowsky dans son ouvrage « *Le théâtre de la guérison* »¹⁵⁸. Folie et théâtre ont alors cela de commun que de par les fantasmes qu'ils libèrent, ils permettent d'avancer, de remettre en question, de transformer le monde (c'est aussi la thèse de Daniel Sibony dans « *Le jeu et la passe* » tel que nous l'interprétons) et l'effet thérapeutique en découle sans même qu'il ne soit réfléchi.

¹⁵⁴ FLORENCE Jean, « Art et thérapie, liaison dangereuse ? », *op.cit.*, p. 16.

¹⁵⁵ CARDINAL Roger, « Outsider art and the autistic creator », *Phil. Trans. R. Soc. B.*, 2009, 364, doi : 10.1098/rstb.2009.0325, p. 1459.

¹⁵⁶ THEVOZ Michel, *Art brut, psychose et médiumnité*, éd. de la Différence, Paris, 1990, p. 56.

¹⁵⁷ OURY Jean, « Création et schizophrénie », éd. Galilée, Paris, 1989, p. 60.

¹⁵⁸ Notamment JODOROWSKY Alexandro avec FARCET Gilles, « *Le théâtre de la guérison* », éd. Albin Michel, coll. Espaces Libres, 1995, 2001, p. 80.

3. Evolution de la définition

a. Michel Thévoz : La force créatrice de la folie

Si l'on admet l'enseignement de Freud (« Malaise dans la civilisation ») selon lequel les progrès de la civilisation sont la cause de frustrations rendant la population névrosée, d'après Michel Thévoz, une des pulsions ayant été refoulée dans ce processus est celle artistique.¹⁵⁹

En effet, il s'appuie sur les études de Mélanie Klein et d'Anton Ehrenzweig¹⁶⁰ pour affirmer que le génie créatif peut être le fait d'un adulte « qui a retrouvé la capacité de jouer à sa guise des dispositions psychotiques virtuelles dans l'enfance et refoulées dans l'âge adulte ».¹⁶¹ La structure psychique que connaît l'enfant est « pré-psychotique » et correspond à ce qu'on appelle chez l'adulte « fou » la dissociation mentale.¹⁶² Au fur et à mesure qu'il grandit néanmoins il construit son unité et apprend à faire la différence entre son monde intérieur et le monde extérieur. Cela est rendu possible par l'espace intermédiaire de jeu, l'espace potentiel qu'a étudié Donald Winnicott. Cet air intermédiaire, qui génère le jeu permettant à l'enfant de transposer ses angoisses fondamentales, libère l'activité fantasmatique de l'enfant.

En grandissant, cette activité est remplacée par les nombreuses responsabilités qu'acquiert l'adulte. Néanmoins, certains adultes gardent ou reviennent à ce stade « pré-psychotique » de l'enfant. Cela n'apparaît pas forcément comme pathologique car cette disposition peut leur être utile dans la réalisation de leurs travaux, qu'ils soient scientifiques ou artistiques. L'utilisation positive de la psychose dépend, entre autres, des aspirations sociales de l'individu, de son environnement et de ses déterminations biologiques. C'est dans ce contexte que Michel Thévoz cite, d'ailleurs, l'exemple des shaman tel qu'étudiés par Lévi-Strauss.¹⁶³

Ces propos démontrent en fin de compte que les délires et hallucinations des personnes dites folles ne sont pas que pathologiques mais peuvent aussi être source d'innovation et d'avancement. Pour cela, il faudrait bien évidemment ralentir un peu le

¹⁵⁹ THEVOZ Michel, *op.cit.*, p. 48.

¹⁶⁰ KLEIN Mélanie, « La psychanalyse des enfants », Paris, PUF, 1969 et EHRENZWEIG Anton, « L'ordre caché de l'art », Paris, Gallimard, 1974. Cités par Michel Thévoz, *op. cit.*

¹⁶¹ THEVOZ Michel, *op. cit.*, p. 53.

¹⁶² *Idem*, p. 55.

¹⁶³ *Idem*, pp. 54 à 56.

rythme et prendre le temps de les écouter plutôt que de les enfermer pour être sûr de ne pas être dérangé dans des occupations d'homme cultivé. Il ne s'agit pas de démontrer que tous les psychotiques sont des génies, il y en a parmi eux comme il y en a parmi les névrosés. Simplement, remarquez qu'il n'y a pas qu'une seule façon d'être dans le monde et de percevoir celui-ci. Il n'y a pas qu'une seule loi possible, qui devrait dominer notre conscience du quotidien et devrait être établie, par ailleurs, par un groupe de « normaux ».

Ainsi, l'art brut annonce simplement un autre état du monde, une perception différente puisée dans un inconscient sans cesse remis en question. Depuis la tendance des ateliers d'ergothérapie et d'art-thérapie (depuis les années cinquante), la production artistique dans les hôpitaux psychiatriques ne fait que croître.¹⁶⁴ Force est de constater que la quantité ne fait pas forcément la qualité. Le rapport de dominance qui peut exister dans le fait d'être « en thérapie » ne permet pas forcément à la personne de se libérer, elle peut ressentir l'observation médicale portée sur elle.

Mon expérience personnelle rapporte, en effet, que certaines personnes des plus créatives à La Borde ne participent pas forcément aux ateliers artistiques proposés. Leurs créations sont fabriquées dans leur coin et pour eux-mêmes. En effet, ces créations permettent de leur rappeler qu'ils existent, qu'ils sont une personne à part entière. Il n'est dès lors pas nécessairement question de les étaler au public, elles dégagent toute l'intimité de l'artiste.

Cela me rappelle une personne rencontrée à La Borde. Toute la journée il déambule dans le grand parc labordien. En déambulant, il exprime à voix haute toute sa poésie, ses rêveries. Les mots fusent dans tous les sens. Il n'y a aucune pause dans ses ballades. Chaque matin, il accueille avec ses petits poèmes improvisés. C'était très rafraichissant à vrai dire. Il m'a lu, mais loin des autres, bien entendu, quelques-uns de ses poèmes qu'il avait coulé dans l'encre. J'étais très impressionnée par la beauté de sa spontanéité et, d'autant plus, par ses textes magnifiques. Aussi, je le trouvais très bon interprète. Malheureusement, il ne préférerait pas participer à l'atelier théâtre parce qu'il se sentait incapable de retenir des textes. D'ailleurs, il me semblait dommage de se centrer autant sur le texte à l'atelier de théâtre. Les patients sont débordant d'imagination, pourquoi aller chercher un texte ailleurs, par ailleurs déjà maintes fois joué? En l'occurrence, la metteuse en scène avait choisi *Antigone*.

¹⁶⁴ *Idem*, p. 63.

b. Roger Cardinal : Caractéristiques

Quelques années plus tard, durant les années septante, un autre critique d'art, Roger Cardinal, professeur à l'université de Kent à Canterbury, s'intéresse à cet art dit « brut ». Selon son étude, les deux caractéristiques principales d'un art brut, qu'en anglais il désigne par « outsider art », sont l'idiosyncrasie et le dissimulé (« secretive », en anglais). Il entend par là un mode d'expression qui se développe indépendamment de la sphère publique et du marché de l'art. Il n'attend pas de public et ne prétend qu'être le reflet des aspirations de l'individu créateur construisant un monde à soi et non destiné à être présenté.¹⁶⁵

Il n'est pas pour autant amateur, l'artiste est doué d'un talent non académique dont les traits de l'expression contiennent une individualité particulière. Le sentiment particulier qui s'en dégage de manière générale est celui de l'étrangeté.¹⁶⁶

Si l'on raccroche généralement l'art brut au dysfonctionnement psychique, Roger Cardinal, lui, l'ouvre aux personnes dont le fonctionnement social n'est pas perturbé par un désordre mental, ou, en tous les cas, non qualifiées « folles ». Néanmoins on peut déduire des œuvres des créateurs d'art brut qu'ils rejettent, consciemment ou inconsciemment, la nécessité d'un public et de standards communément reconnus.¹⁶⁷

Dès lors, il note quand même deux catégories de penseurs. D'une part, ceux pour qui l'art brut est le produit de personnes psychiquement malades, ne fonctionnant pas comme la norme le voudrait. Ou encore ceux connaissant un handicap physique et ceux dont le statut social n'est pas conventionnel. Ceux-ci accordent donc une importance particulière à la biographie et au curriculum.

D'un autre côté, certains, et Roger Cardinal ainsi que nous s'alignons, considèrent que l'art brut n'est pas uniquement le fruit d'un curriculum psychiatrique exceptionnel. En effet, même si une manière de vivre non conventionnelle ou des croyances différentes contribuent à l'œuvre brut, c'est d'autant plus la représentation émouvante de la personnalité de l'artiste qui la détermine.

¹⁶⁵ CARDINAL Roger, « Outsider art and the autistic creator », *Phil. Trans. R. Soc. B*, 2009, doi : 10.1098/rstb.2009.0325, p. 1459.

¹⁶⁶ *Idem.*

¹⁶⁷ *Idem*, p. 1460.

Toujours selon R. Cardinal, l'art brut détient quelque chose de plus poignant que la « réplique mécanique des impressions visuelles » ou le « snapshot du réel »¹⁶⁸. En effet, il estime que l'art brut transgresse le mimétisme vers un au-delà plus spirituel. Bien qu'il insiste sur le fait qu'une personne psychotique (il utilise plus précisément le terme autiste) n'est pas fatalement plus créative qu'une autre. Il n'y a pas d'un côté les fous créatifs et de l'autre les normaux n'ayant aucun sens artistique. Ce n'est pas une question de maladie mais de liberté créatrice, dont le plaisir esthétique tire sa source d'une forme différente à celle communément admise. R. Cardinal dit encore que l'art « autistique » exercerait un magnétisme transcendant la simple communication d'une apparence ou d'une idée.¹⁶⁹

c. Interprétation personnelle

D'après mes observations, l'art du psychotique transcende les codes langagiers car il se situe dans un au-delà hors de portée de nos schémas classificateurs. Si la psychose est art c'est qu'elle touche les poésies particulières des individus de par le dilemme d'être confronté sans cesse à l'entre-deux. Cet entre-deux représentant la brisure de l'esprit et du corps du psychotique. Il ne sait dans quelle réalité il vit ni si lui-même est une réalité. Il ne sait de quel paysage il fait partie et se confond entre son idéal ou son symptôme et la réalité quotidienne. Ils vivent ce tourment et donc cette poésie au grand jour. Ils ne savent plus faire autrement.

C'en est tellement dérangeant, cet étalage de l'inconscient déchaîné, que les normaux refoulent de peur d'être pris pour fous, qu'il faut prescrire des médicaments pour qu'ils se taisent. Les médicaments, en effet, retranchent les visions fantasmatisques et ainsi le potentiel artistique qu'elles pourraient engendrer.

De même, le névrosé, par la conservation absolue de ses coutumes quotidiennes, nées du travail et de l'éducation civilisée, refoule son potentiel créateur et son pouvoir artistique. Il les cache soit derrière certains symptômes, si la névrose est pathologique, soit derrière ses manies et habitudes journalières. Il arrive que les symptômes du névrosé prennent le pas sur la réalité quotidienne et ouvrent ainsi la voie vers la psychose. Tout comme le psychotique peut se construire des petites habitudes ou prendre des médicaments pour refouler ses délires.

Pourtant cet « entre-deux » qui annonce l'inscription des fantaisies de l'inconscient dans le langage courant, cette cassure entre intérieur et extérieur peut être remplie par

¹⁶⁸ Nous traduisons d'après CARDINAL Roger, *op.cit.*, p. 1465.

¹⁶⁹ *Idem*, p. 1466.

l'activité, entre autres artistique, mais aussi par toutes celles qu'on s'invente pour ne pas avoir à la vivre. Seulement, le malheur des manies est qu'elles sont statiques. Or, ce qui fait vivre c'est ce qui bouge et crée sans cesse de nouvelles potentialités.

Voici donc un exposé de la manière dont se manifeste le pouvoir créateur de la folie. Nous ne sommes pas en train de dire qu'il est mieux ou moins bien que celui d'une personne non malade aspirant à quelque acte créatif. Cette dernière, ne connaissant pas cette dissociation caractéristique à la psychose, s'appuie simplement sur d'autres supports (et fonctionnements de l'imaginaire) pour faire naître sa créativité. Aussi, les techniques développées pour ce faire sont tout à fait reconnues comme capables de faire jaillir l'émoi et de faire bouger le monde. Malgré que la plupart de ces techniques soient communes de par leur circulation pédagogique, chacun peut apporter sa touche selon son caractère, ses masques et sa force sensible et imaginative. Ce n'est pas pour rien que les spectateurs peuvent avoir des préférences pour tel ou tel artiste, tous ne sont pas les mêmes.

4. Parallèle avec la « cruauté » d'Artaud¹⁷⁰

Le sentiment d'étrangeté, le magnétisme, le rejet du mimétisme mécanique, la quête du spirituel dont relate Roger Cardinal rappelle un autre discours. Celui d'Antonin Artaud. Mais jusqu'à présent nous n'avons évoqués, en réalité, que l'art brut concernant les arts plastiques tels que le dessin, la peinture et la sculpture. Les analyses de l'art brut ne reposent que sur les connaissances artistiques dans ces domaines précis. Nous n'avons pas trouvé de définition particulière pour un théâtre brut ni de travaux sur le sujet. Néanmoins, il semble que ces généralités peuvent s'appliquer plus largement au domaine du théâtre tel que nous l'avons observé tout au long de ce travail.

a. La maladie

Artaud et Dubuffet s'étaient par ailleurs rencontrés. Il semble que leur vision de l'art n'est pas si éloignée. Si Dubuffet affirme le *brut* de l'art des fous, Artaud évoque la *cruauté* nécessaire pour le théâtre. Cette cruauté, dit-il, est celle qui existe dans la peste et la maladie. Or, le brut de Dubuffet est issu du sentiment que fait naître l'artiste malade des conventions sociales. « Brut » et « cru » ne sont-ils pas deux termes différents pour désigner un même

¹⁷⁰ Analyses basées sur la lecture « Le théâtre et son double » d'ARTAUD Antonin (*op.cit.*) et plus particulièrement le chapitre « Le théâtre et la peste ».

sentiment ? Par ailleurs, Dubuffet avait hésité à utiliser les termes « art obscur » plutôt qu'« art brut ». Cette obscurité, d'où provient-elle ? L'hypothèse émise ici est qu'elle dérive de cet « arrière-pays », pour reprendre les mots du Dr François Tirtiaux, que l'on appelle l'inconscient. Cet inconscient ou cet au-delà du dire, qui se rapporte à la métaphysique.

Au théâtre, aller à la quête de cette « cruauté », c'est se rendre « malade », toucher ses tréfonds et parts obscures, pour pouvoir arracher de sa vie intérieure et profonde ce qui fait la beauté et l'unité de l'humanité. La métaphore de Jodorowsky illustre parfaitement le propos : « N'oublie jamais que le lotus sort de la vase »¹⁷¹.

La vérité n'est pas à rechercher dans la réalité quotidienne mais dans ce qu'il se passe au-delà. Puisque c'est un au-delà intangible et indicible, Artaud le désigne comme « métaphysique ». La vérité serait de l'ordre de la métaphysique. Le théâtre, pour transformer le monde, bouleverser les mœurs, remettre en question, doit procéder sur base de la connaissance de cette vérité. Les signes doivent être renversés, revisités pour démontrer qu'il n'existe pas qu'un seul langage, qu'un seul chemin pour vivre dans le monde mais que nous avons la capacité de percevoir le monde extérieur de mille façons différentes. En effet, il existe, dans l'apparence unique de LA vérité, des myriades de chemins différents.

Rappelez-vous le chaos que provoque Dionysos, l'ivresse des personnalités débridées dégageant ce sentiment de communion et d'unité. Malgré le mélange des générations, des classes et autres différences établies, chacun trouve sa place dans cette vague de rassemblement. C'est ce que le théâtre peut provoquer. Mais à cette fin, il doit trouver la pureté de son expression (pureté non au sens noble du terme mais relatif au fait d'être exempt de toute corruption extérieur, d'être authentique).

En l'occurrence, la maladie, ou la peste comme la désigne la parabole d'Artaud, génère la pureté des formes. Les mystères de la peste (ou de la maladie en général) engendrent, en l'homme, la nécessité de composer, au quotidien, avec la douleur rongant le corps mais aussi l'esprit. Au plus la douleur devient intense, au plus les richesses et la sensibilité se multiplient également, menant vers plus de liberté spirituelle. Atteindre l'obscurité en soi c'est comprendre ses tiraillements, c'est donc composer sa vie avec l'intelligence d'au moins essayer de comprendre pourquoi et comment. Ces connaissances donnent accès à un esprit plus libre dans le sens où une fois que l'on sait, on a le choix.

¹⁷¹ JODOROWSKY Alejandro avec FARCET Gilles, « Le théâtre de la guérison », éd. Albin Michel, coll. *Espaces libres*, 1995, 2001, p. 79.

b. Le besoin d'expression

Cela rappelle les différentes pulsions qu'analyse Hans Prinzhorn. Le besoin d'expression (dans tous les sens du terme, comme le simple fait de parler à quelqu'un), inhérent à tout homme, se transforme, selon lui, en besoin de composition (en effet, le langage est un ordonnancement établi par l'homme pour pouvoir communiquer donc s'exprimer). La douleur, tel qu'elle existe dans la peste qu'évoque Artaud, de la même manière, appelle à l'ordre, à composer des moyens de vivre avec. « Le jeu absolu et sombre d'un spectacle » aussi, se construit sur la connaissance de cette « douleur ».

L'art brut (pur, cru, obscur) c'est ce qui découle de ce besoin absolu d'expression qui naît de la douleur que provoque la maladie. La composition en forme des ressentis c'est un essai d'extérioriser cette douleur, de la transformer dans le monde extérieur. Cette forme est pure dans le sens où elle émane de la vérité. La vérité qui se cache derrière nos masques. Ces masques sont nos coutumes établies, notre raisonnement cartésien et économique, les activités « utiles » au bon fonctionnement social, etc. Or, le théâtre peut faire tomber ces masques pour faire découvrir ce qu'il se cache derrière. Le théâtre c'est, d'après Artaud, « la gratuité immédiate qui pousse à des actes inutiles et sans profit pour l'actualité ».

c. Le jeu comme rite initiatique

Le jeu (tout comme le délire ou la fête, ...) est proprement inutile à la société (sauf bien sûr s'il est une ressource économique) mais utile à l'humanité. Le jeu permet les passages d'un monde à un autre. Tel que le petit d'homme en a besoin, par ailleurs, pour se construire, si l'on croit à la théorie de l'espace de jeu transitionnel de D. Winnicott. Mais il n'y a pas de raison pour que les adultes rejettent cet espace intermédiaire au profit seul d'activités lucratives. Ce sont ces dernières qui customisent le corps et l'esprit de par les habitudes qu'elles engendrent. Bien entendu qu'elles ne sont pas à blâmer et ce n'est pas le propos de l'étude. Simplement, il faut en avoir conscience. Cela permet de mieux comprendre les ressorts de nos pulsions de création, produits du besoin de sortir de l'enfermement. Enfermement dans nos habitudes.

D'ailleurs le comédien aime jouer parce qu'il aime à être d'autres personnages que celui qu'il s'est construit pour affronter la vie, pour sortir de son propre personnage justement. Le comédien doit connaître les différentes couches qui existent en lui et qui composent son âme. Sans cette recherche, il ne pourra jouer différents rôles. Il doit savoir comment lui-même a

confectionné, avec les éléments qu'il a en lui, son propre personnage, pour pouvoir le déconstruire et rassembler les pièces autrement. C'est un jeu comme le légo en est un, on détruit pour reconstruire de nouvelles histoires. Ce sont des passages, des rites initiatiques sans cesse renouvelés, des expériences – épreuves, toutes réalisées dans l'espoir de pouvoir aborder la vie, comme le fait l'enfant. En effet, la déconstruction permet l'ouverture d'où l'importance de revoir la logique organisationnelle de ses schémas cloisonnant¹⁷², cela vaut tant pour les hommes que pour les institutions qu'ils construisent (les hôpitaux ou le théâtre notamment).

d. Ces théories appliquées au « théâtre de la cruauté »

Dans tout ça, qu'est-ce qui appelle le spectateur à venir voir ? Où se situe la rencontre poétique ? En quoi est-ce que cette recherche *cruelle* de vérité dans la maladie est-elle un jeu à représenter ? La poésie naît de ces passages entre les différents jeux¹⁷³. Le fait de les mettre en scène laisse la chance aux spectateurs de comprendre que l'espoir existe de transformer son monde. Par l'effet de catharsis, le spectateur vit le jaillissement de l'acteur en dehors de ses retranchements.

Antonin Artaud, par ailleurs, note que ce qui fait jaillir la poésie c'est le non passage à l'acte, c'est que tout ne soit qu'illusion. Selon lui, en effet, et c'est sans doute en cela que le théâtre est « cruauté », le fait de ne pas réaliser ses désirs inconscients (l'acteur assassin ne réalise pas réellement le meurtre de son personnage), fait la valeur poétique du sentiment. Le sentiment réalisé perdrait de sa force vitale. Lorsque l'on accomplit son désir, en effet, on éteint son fantasme. Or c'est ce fantasme qui crée la force poétique de l'expression.

e. Utilité de la psychanalyse

La psychanalyse, en tant qu'ouverture à l'inconscient, est justement celle qui découvrira les retranchements de l'individu, qui le libèrera pour qu'il atteigne sa « maladie », ses désirs refoulés. L'objectif final est de lui apprendre à ne pas les craindre, à les accepter pour qu'ils puissent nourrir son quotidien. Une fois la source de douleur découverte, la personne aura la possibilité de comprendre son fonctionnement (ou dysfonctionnement) dans la vie de tous les jours. Avec cette liberté engendrée par la simple connaissance, elle sera plus ouverte à ses propres singularités, à son imaginaire, à ses goûts, etc.

¹⁷² Séminaire du Dr Le Carpentier, 5 juin 2014 à La Borde.

¹⁷³ SIBONY Daniel, *Le jeu et la passe*, op.cit.

Il ne faut pas forcément une psychanalyse pour être créateur d'art brut mais elle est un des moyens d'aller à la quête de soi et de libérer sa « part obscur », source d'imagination inépuisable.

Jean Florence¹⁷⁴ pose côte à côte les mutations qu'a connu le théâtre (telles qu'exposées par Hans Thies Lehmann dans son ouvrage sur le théâtre postdramatique) et celles qu'a connu la psychanalyse. En effet, le théâtre contemporain (dont deux des précepteurs sont retenus en l'occurrence pour illustrer le propos : Artaud et Brecht) permet de laisser libre cours à notre imaginaire inconscient, souvent éloigné de notre réalité quotidienne, et donc de le rechercher et de pouvoir lui faire face. De la même manière, la psychanalyse défie les rêves, les névroses, les psychoses et autres fantasmes à « l'inadéquation foncière du langage à maîtriser symboliquement le réel ». La question de Jean Florence est alors : « La scène contemporaine rêverait-elle d'incarner ce réel du rêve, du cauchemar, de la jouissance indicible, infigurable, inouïe ? ».

5. Existence d'un théâtre brut. Exemple de la Troupe du Possible

Pour Farid Ousamgane, metteur en scène de la Troupe du Possible, les créations de celle-ci ne demandent pas forcément à être brut. En réalité, il n'a pas particulièrement réfléchi à la question. Si l'art brut c'est se débarrasser des conventions, travailler sans raison à l'expression de son imaginaire, alors peut-être. Il est vrai que Farid cite la philosophie d'Hegel lorsque je lui pose la question sur l'art brut : « Se délivrer du savoir pour pouvoir penser ». L'art brut existerait dès lors qu'on rende l'art au domaine public parce que l'art appartient à l'universel. En effet, selon lui, nous sommes tous potentiellement artistes mais pour pouvoir y accéder il ne faut pas avoir peur de « chipoter un peu à l'intérieur de soi », « se mettre à nu ».¹⁷⁵

Heinrich von Kleist use d'une métaphore originale qui démontre selon moi le propos. Dans son essai « *Sur le théâtre des marionnettes* », il raconte que « dans le monde organique, nous constatons que plus la réflexion est obscure et faible, plus la grâce qui en surgit est souveraine et rayonnante. »

¹⁷⁴ FLORENCE J., « Poétique théâtrale et esthétique freudienne, dans *Insistance* n°2, pp. 44-45, en ligne sur <http://www.cairn.info/revue-insistance-2006-1-page-39.htm>.

¹⁷⁵ OUSAMGANE Farid, interview informelle le 23 juin 2014 à Bruxelles.

a. Particularité du processus

Que le théâtre brut existe, cela paraît évident. Encore est-il que ce n'est pas un résultat si facile à obtenir. Des acteurs exposant leur propre obscurité demande une grande ouverture de leur part et surtout beaucoup de travail sur soi. En outre et surtout, le rôle du metteur en scène est incontournable ! Ce dernier doit développer des capacités d'écoute tout à fait particulières. Il ne s'agit pas ici de simplement mettre en scène des malades pour que le public puisse venir applaudir leur bonne action d'être venu voir un « théâtre social ».

A la troupe du possible, il ne s'agit pas de faire du social. Le metteur en scène n'est pas là pour rassurer les comédiens quant à leurs angoisses et leur dire comment les gérer. Cela ne ferait que les refouler d'autant plus. Le but est justement de les laisser, très subtilement et respectueusement, venir voir le jour. Et dans cette optique-là, il n'y a pas de « ça marche », « ça marche pas ». Si un comédien est retenu dans ses manies, c'est ce qui fera le charme de sa présence ! Il reste un comédien qui a quelque chose à dire.

J'aimerais dès à présent mettre au clair un point particulier. Ces théories sur le processus de la Troupe du Possible sont des interprétations tout à fait personnelles de ce que j'ai pu analyser ou de ce que j'ai pu entendre de l'interview avec le metteur en scène, Farid Ousamgane. En effet, en entrant à la Troupe, on ne sait pas ce qui nous attend, il n'y a aucun discours sur le fonctionnement. On est là et on ne sait pas ce qu'on fait, on n'a pas de réponses cartésiennes ou catégoriques à nos questions. C'est assez déstabilisant. Mais c'est dans ce flou que le processus de « trouver sa place » est enclenché, ce qui est important parce que cela fait écho à la question primordiale « Qu'est-ce que je fous-là ? ». Cette question c'est tout l'enjeu de la psychothérapie institutionnelle telle qu'exercée par le Dr Jean Oury, fondateur de La Borde. C'est la remise en question permanente.

S'il n'est pas question, justement, d'un processus particulier immuable, il est remis en question et suit le flot des atmosphères présentes au gré des participants. C'est justement ça que doit retenir le processus, de ne pas être « enfermateur » mais, au contraire, libérateur. Les exercices qui permettent cela sont très simples : les improvisations, les « jeux » d'association libre et les autres dont il a été question plus haut. Il n'y a pas de procédé ultra complexe à retenir.

Il n'y a pas de règles, il suffit de « sentir ». C'est aussi le devoir d'un psychanalyste : se sentir dans le paysage avec l'autre pour pouvoir communiquer d'inconscient à inconscient¹⁷⁶. Se sentir « avec » plutôt que de se sentir « à la place ». C'est une question de « sympathie » plus que d'« empathie ». C'est une question de personne à personne. D'être ouvert à ce que sont les autres, sans que le « Sur Moi » et toutes ses croyances indéniables prennent le dessus. Dans les relations humaines, il n'y a pas de règles préétablies.

C'est cette simplicité qui permet de faire jaillir toutes les complexités de chacun¹⁷⁷. Reste à noter également qu'en l'occurrence, le metteur en scène n'est pas celui qui établit le processus particulièrement, il en fait partie, il se transforme avec lui.

Le rendu scénique d'une création collective procédant de la sorte offre à voir un style, de fait, particulier. Augusto Boal donne un exemple très concret de processus permettant à un individu de maîtriser son propre corps pour le libérer et le rendre plus expressif dans une production théâtrale. Selon lui, c'est ce qui fait devenir le spectateur, un acteur¹⁷⁸. C'est-à-dire que le spectateur n'est pas laissé à sa passivité de recevoir un message mais il participe à la dialectique que propose le spectacle.

Le processus se termine par un regard général du metteur en scène tentant de « décrypter vers quoi les inconscients ont convergé ». Il laisse cela s'intégrer à ses propres modèles inconscients afin d'élaborer un concept articulant le tout¹⁷⁹.

b. Analyse des spectacles de la Troupe

Maintenant que le processus et ses desseins ont été décrits précisément, qu'en est-il de son rendu scénique ? Apporte-t-il quelque chose d'un point de vue de la réception ? Personnellement, je n'ai participé qu'à trois spectacles, j'ai pu les visionner sur vidéo et en outre, j'ai été spectatrice, dans le public, du dernier. Mes commentaires ne se baseront que sur mon expérience de spectatrice et n'engloberont que d'une manière générale l'analyse de ces trois spectacles

Encore une fois, il ne s'agit pas ici de faire l'éloge de la folie sur scène, d'interpréter comme un idéal la maladie et de la montrer dans le but de provoquer le public. La folie

¹⁷⁶ OURY Jean, *op.cit.*

¹⁷⁷ OUSAMGANE Farid, interview informelle le 23 juin 2014 à Bruxelles.

¹⁷⁸ BOAL Augusto, *Théâtre de l'opprimé*, Petite collection Maspero, Paris, 1980, p. 19. Processus repris en annexe.

¹⁷⁹ OUSAMGANE Farid, interview informelle le 23 juin 2014 à Bruxelles.

constitue, certes, une source très intéressante à l'interprétation. Dans le sens d'Artaud justement, car elle a connu la maladie et ses tiraillements. Il ne sert à rien non plus de « jouer » la maladie, d'en faire une représentation sanglante. En réalité, et c'est, selon moi, le cas à la Troupe, le thème de la folie est un prétexte, une métaphore pour marquer une idéologie qui la transcende et porter un regard au-delà sur l'humanité en général. C'est d'ailleurs l'intérêt de leur dernier spectacle « DSM 5.2. Normopathie d'une migration psychique ».

i. Pluridisciplinarité et pluralité des genres

La Troupe est, certes, fondée sur ce qu'on pourrait appeler une philosophie, qui a, par ailleurs, été explicitée jusqu'ici. Mais cette philosophie, presque ou parfois nihiliste, se targuant justement de ne pas avoir d'idéal et de ne pas être une tendance, ne promeut pas de ligne de conduite. C'est une philosophie des philosophies. Dans le sens où elle est une structure accueillant les divers modes de pensée et tendant à démontrer les innombrables voies possibles. Une philosophie de la sans cesse remise en question. Cela transparait dans les spectacles. Ce sont des spectacles de bouleversements lors desquels on voit les comédiens tomber, se relever, se chercher, se trouver, souffler, rire et même jouer ! Le rythme est plutôt effréné et est le reflet de l'état d'urgence, source de la création.

Aussi, on remarque qu'il n'y a pas *une* façon de jouer propre à une technique particulière. C'est ce qui fait la richesse et la sensibilité du spectacle. Le spectateur n'en ressort pas convaincu par un procédé, un état d'esprit, une idéologie. Mais on offre à lui un moment de réflexion et d'ouverture à ses sens. Il a la possibilité de transformer son monde sans que ce ne lui soit imposé.

Si on ne peut analyser les spectacles de la Troupe sous l'angle d'un procédé particulier (brechtien, stanislavskien ou autre), c'est qu'il n'existe pas. Par nature, l'art brut ne fait pas appel à ce qui relève d'une méthode. On y découvre pas non plus d'histoire ni de personnages. La « fable », au sens Brechtien, est entièrement oubliée. Aussi, il n'existe pas de message subliminal, de chose à comprendre, ni de demande d'empathie de la part du spectateur. Il suffit simplement de se laisser porter par le style patchwork à la forme toute comme sortie d'un rêve.

A nouveau, ce théâtre ne se veut pas ni réaliste ou naturaliste, ni épique ou absolument métaphysique, non plus surréaliste. On n'y retrouve pas une tendance particulière. A la limite,

pour que le lecteur puisse se faire une idée, le style esthétique-philosophique du spectacle se rapproche le plus du dadaïsme, dans le sens où les conventions sont bousculées. Mais ce n'est pas du dadaïsme dans son absolu et comme fin en soi. Il n'y a pas non plus de rejet du code, seulement une remise en question. Et encore, si cela se ressent dans le processus, c'est moins visible pour le spectateur. Sur scène, il y a des improvisations, des moments non calculés, issus de la façon de procéder mais cela n'a rien de bouleversant pour le spectateur. S'il est bousculé, c'est plutôt par rapport à ce que le spectacle *raconte* (par son langage imaginaire) que par l'absolu rejet de la convention.

ii. Utopies

C'est un théâtre de l'image. Même s'il y a du texte, il est incarné dans la mouvance, dans une dynamique. Souvent, le texte est absurde, l'alignement des mots ne prétend pas à quelque signification absolue. Son type patchwork rend quasiment impossible la classification de ces créations car elles sont un mélange à la fois des disciplines mais aussi des genres.

En effet, on passe du mouvement de masse à la danse, mêlée au théâtre au sens stricte et suivi par de la jonglerie dans un décor parfois cinématographique. On pourrait croire que chaque comédien revisite ses rêves sur scène. Ce sont des personnages étranges, des textes farfelus, des mouvements brutaux, des danses saccadées, une scénographie sobre, des brises de fumée, une musique déconcertante, ...

Ce sont nombres d'effets surprise, jaillissants de nulle part, à l'instar du processus ayant démarré dans le chaos, laissant les présences apparaître. Le spectateur peut clairement se rendre compte des temps de passage, des entre-deux et de leur précarité. La Troupe du Possible joue comme sur un fil et le spectateur peut ressentir ces temps de crise.

iii. Présences

Dans une critique du spectacle « Le Monde du Rien » que Jean Florence a adressé à la Troupe, il se souvient de la fragilité, à la fois lot et condition, du jeu des comédiens allant au-delà de la présentation de soi mais s'inscrivant dans une réalisation collective.

Je pense que ce qui compte avant tout c'est de sentir ces présences singulières de chaque comédien jaillir ensemble dans l'harmonie de la mise en scène. On remarque cela très particulièrement dans les spectacles de la Troupe. C'est une belle démonstration du fait que chacun peut « vivre ensemble » malgré le mélange des univers psychiques.

Ce qui importe alors n'est pas ce que le comédien tente de représenter mais la simple puissance que sa présence dégage dans le jeu. C'est-à-dire la force qu'il va envoyer pour faire comprendre son émoi, quelle que soit son action. En effet, « (...) l'influence d'un homme sur un autre n'est pas simplement dans le sens des paroles qu'il dit, mais quelque chose d'autre, sa présence. »¹⁸⁰. Ce n'est pas la signification dégagee du langage du comédien qui compose sa présence mais son « émotion archaïque fondamentale »¹⁸¹.

iv. Ouvertures

Le fait d'être un théâtre apolitique (au sens social), à l'inverse des spectacles du type brechtien, permet au spectateur de se laisser emporter sans avoir à se poser de questions. Cet emportement, lui permettant peut-être de se raccrocher à ses rêveries à lui, va pouvoir remettre en question le spectateur vis-à-vis de ses propres fermetures. En effet, on ne peut imposer à quelqu'un la réflexion ; l'ouverture doit venir de la personne-même. La transformation n'est possible qu'à condition de volonté. Ce n'est pas *LE* metteur en scène qui décide d'expliquer aux spectateurs comment il faut réfléchir, chacun doit user de ses propres ressources. Par le jeu libre des comédiens, la Troupe donne simplement envie aux spectateurs, d'eux aussi être libres de rêver.

Se basant sur l'interprétation du théâtre brechtien comme engagé et politique, requérant une réflexion plutôt que l'identification, Daniel Sibony émet plusieurs critiques.¹⁸² Selon lui, le processus est un jeu ouvert dont le cadre (l'image qu'il renvoi) permet l'identification. Or, il est vrai qu'à travers cela « l'acte théâtral est une *recharge d'altérité* ». L'identification se fait et se défait. Elle est donc vécue, mise à jour et analysée. Du coup, si le spectateur est coupé, au gré du choix discrétionnaire du metteur en scène, il est simplement soumis au nouveau cadre dans lequel le metteur en scène veut le faire entrer. Dans la vie aussi, on peut dire à quelqu'un de prendre du recul mais ça ne changera rien. Qui peut imposer une réalité qu'il faut vivre ?

Mais ces critiques se basent sur une certaine interprétation de Brecht. En effet, on peut également émettre l'hypothèse que l'effet de distanciation est utilisé à d'autres fins. Il pourrait se rapprocher d'un « théâtre métaphysique » au sens d'Artaud. Les démarches des deux

¹⁸⁰ MANONI Octave, « La psychanalyse et la science », in *L'Objet en psychanalyse*, Paris, Denoël, 1986, p. 214, cité par ATTIGUI Patricia, *op.cit.*, p. 29.

¹⁸¹ PRADIER Jean-Marie, « Théâtre et civilisation. Symptôme du bien / mal être », dans *Théâtre à la folie*, deuxièmes rencontres, 1990, 2^{ème} journée, vendredi 18 mai 1990, Conférences animées par le Bataclown, p. 35.

¹⁸² SIBONY Daniel, « Le jeu et la passe », *op.cit.*, p. 126 et s.

metteurs en scène tendent, en effet, vers une recherche spirituelle mais chacune par des voies différentes. Tous deux luttent, fondamentalement, contre le théâtre bourgeois psychologisant du XIX^{ème} siècle.¹⁸³

Les spectacles de la Troupe du Possible envoient un mélange étrange entre cette légèreté du rêve et du rire de par son ironie, et la gravité de ses propos. Il n'existe pas de cassure entre les deux, la particularité est qu'il sont entremêlés. Le sérieux des spectacles est issu du fil conducteur commun aux travaux de la Troupe : la quête de soi et de ses possibilités. Mais pour s'ouvrir à ceux-ci, il faut ouvrir ses parts obscures et fouiller la maladie du désir d'être unique (d'être Un). Ces quêtes étaient déjà celles de l'origine : les tragédies grecques représentaient la souffrance de l'homme. La mimesis, plus métaphysique que réaliste, provoque la catharsis chez le spectateur. Elle ne naît pas du sentiment empathique pour un personnage mais de ce que cette mimesis lui renvoi personnellement. L'enjeu est de laisser découvrir comment les images touchent le spectateur en tant qu'il fait partie intégrante du processus spectaculaire plutôt que de l'absorber entièrement dans le vécu d'un personnage.

v. Inquiétante étrangeté

C'est de cette complexité grotesque entre légèreté et gravité que naît le sentiment d'*unheimlich* (d'« inquiétante étrangeté »). Cette sensation, sortie d'un article de Freud de 1919, « *Das Unheimliche* », est apparentée, dans celui-ci¹⁸⁴, à celle de l'effroi et de l'angoisse. L'inquiétante étrangeté peut naître des comportements habituels et familiers. C'est, précisément, ces routines que l'on se forge, qui analysées avec un peu de recul, peuvent finalement paraître absurde.

La Troupe du Possible a créé un spectacle, « Métaphysique de la Bourgeoisie » dans lequel elle met en avant les rituels, gestes stéréotypés et comportements des fonctionnaires de bureau. Dans la vie courante, cela semble normal parce que routinier, habituel mais placé en dehors de son contexte, ces gestes quotidiens paraissent étranges, voire inquiétants.

¹⁸³ NÄGELE Rainer, « L'autre scène : entre(nt) Brecht et Artaud », *Revue de littérature comparée*, 2004/2 n°310, p. 148.

¹⁸⁴ Selon la traduction de BONAPARTE Marie MARTY E., « L'inquiétante étrangeté », 1933, p. 7, document produit dans le cadre de: "Les classiques e s sciences sociales", Une bibliothèque numérique fondée et dirigée par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi, sur le site : http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.pdf

Selon Rainer NÄGELE, Artaud et Brecht, également, chassent ces « fantômes » de la fausse réalité (entendue : celle de la vie matérielle) pour laisser apparaître la réalité qui se cache derrière. Ce fantôme est révélateur de l'état entre-deux, entre le ressenti et la forme qu'il prend, entre le corps et l'esprit. Rainer Nägele fait le parallèle avec l'étude des pulsions corporelles par Freud. Ces dernières sont déjà les représentantes des pulsions nées mais pas encore exprimées. Ces pulsions flottent encore dans la « Gestaltung » cherchant à être libérées.¹⁸⁵ De la même manière, le fantôme (le semblant, la poésie, le lieu de passage, le mot d'esprit, la pulsion mise en forme) représente ce « double » qu'Artaud découvre dans le théâtre.

vi. Non-sens

L'art brut, d'après Roger Cardinal, entraîne le spectateur dans un voyage fantastique, tel un voyage dans un autre pays, avec un langage différent. Ce langage est celui de l'Autre (l'étranger à nous-même). Il imagine ce voyage comme une séduction exotique produisant un plaisir certes insensé mais intense¹⁸⁶.

C'est l'insensé qui cultive cette étrangeté inquiétante, qui existe également dans les spectacles de la Troupe du Possible. Marc Klein explique dès lors que c'est au comédien de travailler à transformer l'inquiétant en jubilatoire. Le fil sur lequel titube le comédien, Marc Klein le perçoit comme ce qui permet à la signifiante de rester ouverte aux interprétations et de « suspendre la violence de l'interprétation ». C'est pourquoi, un espace vide doit être réservé, aux fins de permettre à chaque regard de se faire son propre film.¹⁸⁷

Toute est portée à signification mais la traduction en concepts objectivant, nécessaire à la communication, n'est qu'une « articulation secondaire d'un rapport mimétique immédiat et préconceptuel, au mouvement expressif inhérent à l'œuvre elle-même »¹⁸⁸. C'est la décomposition de la signification jusqu'à retrouver le mouvement primaire à l'expression qui a tout son intérêt devant les spectacles de théâtre brut que propose la Troupe du Possible.

Si la coupure que propose Brecht afin de casser l'état empathique du spectateur s'intéresse au moyen de traverser le discours pour toucher l'inconscient, alors on peut le rapprocher des

¹⁸⁵ NÄGELE Rainer, « L'autre scène : entre(nt) Brecht et Artaud », *Revue de littérature comparée*, 2004/2 n°310, p. 152.

¹⁸⁶ CARDINAL Roger, *op.cit.*, p. 1466.

¹⁸⁷ KLEIN Marc, « Le jeu d'acteur », in *Théâtre à la folie*, deuxièmes rencontres, 1990, 1^{ère} journée, jeudi 17 mai, Conférences animées par le Bataclown, p. 7.

¹⁸⁸ FLORENCE Jean, « Art et thérapie. Liaison dangereuse ? », *op.cit.*, 62.

objectifs d'Artaud, ou, plus particulièrement, au théâtre brut tel qu'exposé ici. Jean Oury rapporte par ailleurs que l'art d'un discours est de ne pas tout dire et souligne l'importance des interruptions. Selon lui, le sens n'arrive qu'après-coup, lorsqu'une phrase reste en suspens.¹⁸⁹ D'où, encore, toute l'importance de l'espace vide. Cet espace est mis en avant dans les mises en scène de Farid Ousamgane. Notamment dans la salle des pas perdus et les « entre-deux » que l'on peut ressentir entre ou dans les scènes. Ils ne sont pas blancs mais composés d'éléments spontanés.

L'œuvre en général, comme l'exprime D. Winnicott, se situe entre l'observateur et la créativité de l'artiste¹⁹⁰. En effet, l'œuvre finale est créée dans ce que le spectateur interprète de ce qu'il peut ressentir par rapport au spectacle. Alexis Forestier affirme en effet que le rôle d'interprétant revient, en outre, au spectateur qui donnera le sens de l'histoire à ce que les comédiens inscrivent dans le temps de la représentation¹⁹¹. Ceci est rendu possible si la mise en scène échappe à toute intentionnalité et ne propose pas de message déjà mâché au spectateur.

Notez que « Non-sens » n'est pas un terme voulant démontrer l'absence absolue de signification. Simplement, celle-ci est à rechercher ailleurs que dans une forme précise et dans un univers logique et rationnel. Le terme « sens » est ainsi entendu différemment que dans le langage courant. C'est un non-sens si l'on se situe à un niveau rationnel de conscience. Mais dans l'intraduisible, dans l'indicible, un sens existe aussi. C'est le rythme que propose le mouvement pré-intentionnel, surgissant purement des émotions du comédien, qui peut donner du sens mais ce dernier n'est pas objectivable et déterminé absolument. Au contraire, il est relatif aux spectateurs qui l'entendent.

D'ailleurs, Marc Klein dit encore que « l'expression de la personne s'arrête là où le spectateur projette sur lui en terme de représentation ». Le travail de l'acteur est de résister à « l'empire de la sémantique universelle ». ¹⁹² De s'abandonner au non-sens et au chaos précisément pour que le spectateur ait accès, plutôt qu'à un message prémâché pour lui, à un voyage fantasmatique, comme le propose Roger Cardinal au sujet de l'Art Brut.

¹⁸⁹ OURY Jean, « Création et schizophrénie », *op.cit.*, p. 86.

¹⁹⁰ WINNICOTT W. Donald, « Jeu et réalité. L'espace potentiel », *op.cit.*, p. 97.

¹⁹¹ « La fonction du théâtre à La Borde » Conversation à La Borde, les 3 et 4 octobre 2009 par Jean Oury et Alexis Forestier, p.14. Document non édité. En annexe.

¹⁹² KLEIN Marc, « Le jeu d'acteur », in *Théâtre à la folie*, deuxièmes rencontres, 1990, 1^{ère} journée, jeudi 17 mai, Conférences animées par le Bataclown, pp. 3-4.

Ce qui révélera la vérité, ce n'est pas le déchiffrement rationnel de quelque morale mais l'interprétation particulière. « L'interprétation déchaîne la vérité » affirme Oury d'après les discours de Lacan. L'interprétation ce n'est pas interpréter une chose finie mais tout le processus qui en découle.¹⁹³

Finalement, tout l'enjeu du travail de la Troupe du Possible c'est de permettre aux acteurs et au public de communiquer d'inconscient à inconscient. Farid Ousamgane, en dévoilant l'inconscient des acteurs et usant du sien pour ficeler le tout, permet aux spectateurs de participer à une rêverie dans laquelle il peut s'intégrer par le biais d'un langage nouveau, différent de celui du quotidien.

Conclusion

Si la folie n'est pas déraison mais « expérience jubilatoire du dire », juste dire, sans raison, alors nous sommes tous capables d'Art Brut. Le travail serait précisément de transformer l'inquiétant du quotidien en une forme d'expression esthétique, au sens de « représentable ». La poésie du spectacle découlerait tout naturellement de cette transformation. Il suffit de se créer l'espace et le temps adéquat pour laisser exprimer les sensations étranges qui se présentent à nous.

Si l'inconscient collectif accorde un tel pouvoir créateur à la folie c'est encore un moyen de refouler le sien et laisser à la folie ce qui est à la folie. Mais les choses ne sont pas si simples et catégoriques, les boîtes de rangement ont des surfaces franchissables. Il suffit de frapper fort et si parfois ça fait mal, avec un peu d'adresse et de travail rigoureux, chacun peut se frayer un chemin vers un autre monde, un autre langage. Chacun, s'il « chipote un peu en lui » peut trouver l'artiste qui y séjourne. Les personnes malades, dont le chemin a été houleux, sont parfois plus proches de cet « arrière-monde ». Ils ont, en effet, dû se fouiller pour chercher à sortir de la solitude que provoque la douleur d'être différent.

Il n'y a pas de génie de la folie mais l'artiste et le fou sont rapprochés parce que l'art est un outil d'épanouissement de soi, nécessaire, précisément, à la personne enfermée dans ses délires. Mais celle-ci n'a pas toujours les outils pour gérer ses délires. Or, l'épreuve artistique permet de structurer sa pensée.

¹⁹³ OURY Jean, « Création et schizophrénie », *op.cit.*, p. 39.

La Troupe du Possible est une structure accueillant la folie existante en chaque personne afin qu'elle puisse être exprimée dans un espace fait pour ça. En cela, elle est une hétérotopie ouverte aux personnes de milieux sociaux et culturels différents, avec des fonctionnements psychiques différents, par ailleurs, sans que ces différences ne soient marquées.

En traversant la maladie, notamment par le travail artistique théâtral, il est possible de rendre celle-ci positive. Au plus on s'approche de notre maladie, au plus les inhibitions se dévoilent et la création peut être singulière et projetée dans un art plus brut. Celui-ci serait alors l'antagoniste de l'art académique conventionnel. Alors que l'artiste « brut » part du fond vers la forme, l'artiste « académique » part de la forme vers le fond.

Si la connaissance est importante dans l'art brut, ce n'est pas la même que celle utilisée pour l'art conventionnel. La connaissance, ici, est celle de soi (et de ses représentations mentales) et non des connaissances établies par quelque réalité extérieure. Ce que partagent finalement l'homme de théâtre et le psychanalyste est le désir de comprendre le monde au moyen de l'imaginaire « spéculaire, spéculatif et spectaculaire »¹⁹⁴.

En réalité, d'après Donald Winnicott, ce qui est naturel est le jeu. La psychanalyse est une forme sophistiquée de jeu pour ceux devenus incapables de jouer. La psychothérapie psychanalytique s'est ainsi constituée comme une forme spécialisée de jeu mise au service de la communication avec soi-même et les autres.¹⁹⁵

Aujourd'hui, mêler psychanalyse et jeu permet d'obtenir une performance tout à fait brute de sens dont l'imaginaire inconscient reste intact. Au sein du processus, il faut accorder de l'attention à créer un espace et un temps qui permettent d'accueillir les différentes structures inconscientes des comédiens participants. Cet 'espace-temps' sous forme de rituel est travaillé afin de rester ouvert à toute possibilité émergente.

Tout au long du travail, vous aurez remarqué le parallèle établi entre le jeu théâtral et le jeu de la vie. Ils se complètent l'un l'autre. L'art brut est le reflet de cette vie psychique inhérente à l'être humain et en lutte avec le monde extérieur, mis en forme dans une représentation théâtrale. La question de savoir si dans l'esthétique artistique brute, il faille

¹⁹⁴ FLORENCE Jean, « Poétique théâtrale et esthétique freudienne », dans *Insistance*, 2006/1 n°2, p. 46, en ligne sur <http://www.cairn.info/revue-insistance-2006-1-page-39.htm>

¹⁹⁵ WINICOTT W. Donald, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, op.cit., p. 60.

faire une différence entre la normalité et la pathologie, entre la présence d'une personne non décrétée malade et une personne malade, n'est plus pertinente après l'analyse du processus et de sa structure. Le théâtre brut n'est pas réservé aux malades et est ouvert à toute personne au talent de laisser libre cours à son imaginaire.

Outre cela, l'artiste, metteur en scène en l'occurrence, n'a pas besoin d'un statut de thérapeute ou de médecin à démontrer mais doit néanmoins se rendre compte de son rôle important en tant qu'il entremêle nombreuses personnalités libérées. Il doit être à l'écoute, disponible et ouvert. En tant qu'artiste, il doit avoir la capacité de mettre en forme la multiplicité des imaginaires sans entrer particulièrement dans chacun d'entre eux et y imposer sa propre organisation. A nouveau, il s'agit d'être un artiste ouvert à l'univers de l'autre tout en ayant la connaissance des moyens possibles de mettre en scène ces imaginaires.

Cette multiplicité à rétablir en Unité est celle qui existe lors de la fête et du sentiment de communion qui en découle. En cela, le théâtre brut retrouve ses origines. Dans la « levée des inhibitions »¹⁹⁶, il est possible de fabriquer un acte créatif collectif pur de toute convention extérieur. Si la mise en scène est souvent considérée comme apollinienne (en complément du chaos dionysiaque) et donc nécessaire à une expression esthétique, elle doit être entendue non comme tendant à la perfection d'un Idéal, mais comme simple mise en forme permettant de faire vivre les émotions dans la réalité extérieur.

Cette mise en forme représente, en réalité, le masque du personnage, démonstration par excellence de l'acte de jouer. L'enjeu pour le spectateur étant de pouvoir le faire tomber pour découvrir la vérité cachée derrière. Jean Florence évoque par ailleurs la fonction de la caricature, à la fois masque, mais aussi et surtout, révélatrice de ce qui, dans le normal, demeure caché.¹⁹⁷

L'expression artistique brute est finalement un long voyage suivant la voie de l'imaginaire inconscient. Il passe par les doutes, remises en question, obstacles (de ses propres retranchements ainsi que de ceux des autres), quêtes de nouveaux chemins et creux. Les différents temps de la création : découverte de sa sensibilité, recherche de mise en forme et expression intelligible, doivent chacun être respectés et étudiés en profondeur. C'est ce qui fera la pureté et la précision de l'expression poétique. La poésie naît de ce passage entre

¹⁹⁶ Expression propre à Hans Prinzhorn, *op.cit.*, p. 325.

¹⁹⁷ FLORENCE Jean, « Art et thérapie : liaison dangereuse ? », *op.cit.*, p. 125.

monde sensible et monde intelligible. En effet, elle se situe sur cette corde tendue dans le vide et apparaît dans les moments de tiraillements du comédien tentant d'exprimer ses émotions.

Cette quête et le résultat qui en découle est, tel que nous l'avons étudié, proche du « Théâtre de la cruauté » d'Antonin Artaud. Ce dernier pense que le théâtre devrait être le reflet de la peste, représentant la maladie en général. En effet, elle est un état dans lequel chacun de nous, sous la pression de l'environnement, est poussé à des actes gratuits, sans intention, uniquement motivés par la terreur. Le théâtre de la cruauté révèle, de la même manière, des images sans messages, des mouvements sans intentions, des actes purement créatifs puisés dans nos profondeurs intimes. Lui de même, s'imagine un théâtre dans lequel le masque se révèle et est mis en évidence pour exacerber celui qu'on use dans nos quotidiens.

Nous concluons donc à un processus, tel que décrit tout au long de ce mémoire, comprenant le rituel l'entourant et sa propre mise en forme, permettant aux comédiens, ainsi d'ailleurs qu'au metteur en scène, une voie directe vers l'imaginaire inconscient. Le rôle de tout le processus est de pouvoir le conscientiser et fabriquer petit à petit, au fil des répétitions, l'image qu'on veut lui donner. L'espace et le temps sont consacrés aux fantasmes des participants et à leur réalisation formelle.

Des lieux, hétérotopiques, tel que La Borde ou la Troupe du Possible, sont des exemples-types mettant toute leur énergie à garder un cadre bien défini matériellement mais toujours disponible à quelque nouveauté de par, justement, sa stabilité instaurée par la collectivité. Cette responsabilité collective chère aux deux structures observées permet justement la confiance dans le cadre et ainsi la confiance de se laisser aller et d'oser rencontrer ses propres potentialités.

Malgré que l'accent soit mis sur la structure du processus, son contenu n'en est pas moins primordial. Il doit contenir les outils permettant au comédien la prise de conscience de son moi intérieur, ainsi que de ses comportements corporels. Les échauffements détiennent la qualité de mettre à jour ceux-ci dans un premier temps. Le deuxième étant celui de la *déformation* des habitudes afin de trouver de nouveaux langages. La créativité est mise à l'épreuve dans ces intervalles entre la prise de conscience, la déconstruction des mécanismes et la reconstruction de mouvements neufs.

L'enjeu du processus est d'atteindre de nouveaux modes de pensée ainsi qu'un mode de communication autre, dont la compréhension se situe dans la précarité sur laquelle les

formes réelles (matérielles), les images se construisent. Le théâtre brut est celui d'un autre mode de pensée, d'une autre réalité, issue d'un univers au-delà de la réalité quotidienne. Il fait appelle à la réalité onirique. Alexandro Jodorowsky confirme l'idée que la réalité n'est pas rationnelle. Selon lui, « les comportements humains sont en général motivés par des forces inconscientes, quelles que puissent en être ensuite les rationalisations »¹⁹⁸. Ce que le théâtre brut veut représenter, c'est la valeur de ces forces inconscientes et la valeur du jeu dans la vie de tous les jours.

¹⁹⁸ JODOROWSKY ALEXANDRO, *Le théâtre de la guérison, op.cit.*, p. 50.

Bibliographie

1.Monographies

Aristote, S.d, *Les Politiques*, Les Grands Philosophes, Paris: Flammarion, 500 p.

ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, France : Editions Gallimard,1964, 246 p.

ATTIGUI Patricia, *Jeu, transfert et psychose : De l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique* Paris : DUNOD, 2012, 230 p.

BIET Christian et Christophe TRIAU, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Folio Essais, France : Editions Gallimard, 2006, 1050 p.

BOAL Augusto, *Théâtre de l'opprimé*, Paris : François Maspero, 1980, 209 p.

BRECHT Bertold, *Petit organon pour le théâtre* , Paris : L'Arche Editeur, 2013, 88 p.

DUBUFFET Jean, *Art Brut préféré aux arts culturels*, Paris : Galerie René Drouin, 1949.

FLORENCE Jean, *Art et thérapie: Liaison dangereuse?* , Bruxelles: Facultés Universitaires Saint-Louis, 1997,167 p.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique* , Paris : Editions Gallimard, 1972, 583 p.

FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Paris: Petite Bibliothèque Payot, S.d, 443 p.

JODOROWSKY Alexandro avec Gilles FARCET, *Le théâtre de la guérison* , Espace libres, Paris: Albin Michel, 1995, 235 p.

LEHMANN Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris: L'Arche Editeurs, 2002, 307 p.

LEVI-STRAUSS Claude , *Anthropologie structurale* , Paris : Librairie Plon, 1973, 450 p.

MALDINEY Henri, *Penser l'homme et la folie*, Collection Krisis, Grenoble: Editions Jérôme Millon, 1997,425 p.

MINET J.Serge, *Du divan à la scène. Dans quelle pièce je joue?* , Sprimont : Editions Mardaga,2006.

NIETZSCHE Friedrich, *La naissance et la tragédie* , Paris : Editions Gallimard, 1977.

OURY jean et ROULOT Danielle, "Schizophrénie et institution", *Dialogues à la Borde*, France : Editions Herman,2008.

OURY Jean, *Création et schizophrénie*, Paris : Editions Galilée,1989.

PRINZHORN Hans , *Expressions de la folie: Dessins, peintures, sculptures d'asile*, Paris : Editions Gallimard,1984, 410 p.

SIBONY Daniel, *Le corps et sa danse*, Essais, Paris : Editions du seuil, 1995.

SIBONY Daniel, *Le jeu et la passe*, Paris : Editions du Seuil, 1997.

THEVOZ Michel, *Art brut, psychose et médiumnité*, Les Essais. Paris : Editions de la Différence, 1990, 190 p.

WINNICOTT Donald Woods, *Jeu et réalité* , Paris : Editions Gallimard, 1971,212 p.

2. Articles

CARDINAL Roger, "Outsider art and the autistic creator", *Philosophical transactions of the royal society* , 2009, 364, p.1459

CHATELAIN Robin, "Psychose et création : l'exemple de Salvador Dali", *La Clinique Lacanienne* , 2009, n°15, pp. 149-166, En ligne <adresse> ,consulté le

DIDIER-WEILL Alain, "Dionysos naissance de l'acteur", *Insistance*, 2006, n°2, pp.11-26, En ligne < adresse >, Consulté le

DUBUFFET Jean, "Honneur aux valeurs sauvages", *Prospectus et tous les écrits suivants*, S.d, p.220.

FREUD Sigmund, "Cinq leçons de psychanalyse", *Les classiques des sciences sociales*,1909, p.24, En ligne.

FREUD Sigmund, "Ma vie et la psychanalyse", *les classiques des sciences sociales*, 1925, 186 p.

FREUD Sigmund, "Remémoration, repetition et perlaboration ", *Libres cahier de la psychanalyse* , 2004, n°9, pp. 13-22, En ligne.

FOUCAULT Michel, "Des espaces autres ", *Dits et écrits*. conference du Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, octobre 1984, pp.46-49 En ligne.

MC AULEY Gay, "Towards an ethnography of rehearsal", *New theatre Quarterly*, 1998, n°53, p.77.

NÄGELE Rainer, "L'autre scène : entre(nt) Brecht et Artaud", *Revue de littérature comparée*, 2004,

n°310, p.148.

OURY Jean, "Psychanalyse, psychiatrie et psychothérapie institutionnelles", *VST-Vie sociale et traitements*, 2007, n°9, pp.110-115, En ligne.

3. Mémoire et thèse

TOUSSAINT Marguerite, "Le dynamisme et les bienfaits de la démarche de création artistique : Le théâtre "libérateur" sans objectifs thérapeutiques l'expérience de la "Troupe du Possible """, Mémoire universitaire, Louvain-la-Neuve : Université catholique de Louvain, 2010, 143p.

HAN Sidonie, "Folie et déraison dans l'espace théâtral contemporain", Thèse universitaire, Paris: Université Sorbonne nouvelle, 2012.

4. Conversations, interviews et multimédias

BARRERE Igor, DESPRAUGES Pierre et LALOU Etienne , *La Borde ou le droit à la folie* , émissions, 1977, En ligne.

Dr LE CARPENTIER, Séminaire, La Borde, 5 juin 2014.

CHAUVET Bertrand, "Le théâtre grec et la folie ", Théâtre à la folie. *Deuxièmes rencontres*, Saint-Jean-de-Braye : Editions Centre communal de promotion de la santé, 1991p.74-75.

FOUCAULT Michel, "la folie et la fête ", dans *l'usage de la parole : les langages de la folie*. (émission radio France 3 nationale), dans *La Nuit réveillée de Gérard Fromanger* (émission diffusée sur France culture 2012), 1963, En ligne sur youtube.

KLEIN Marc, "Le jeu d'acteur", *Théâtre à la folie* , deuxièmes rencontres, Conférence animées par le Bataclown, Saint Jean De-Braye ,17 mai 1990.

LEDOUX Marc, *Séminaire le Rorschach*, La Borde , 11juin 2014.

LACAN Jacques, *D'un discours qui ne serait pas du semblant*, "conférences", retranscription, 1970-1971, en ligne.

LEDOUX Marc, *Séminaire sur le Szondi*, La Borde, 25 juin 2014.

OURY Jean, "Psychanalyse, psychiatrie et psychotérapie institutionnelles", *Vie sociale et traitements*, 2007, n°95, p.110-125, En ligne < <http://www.cairn.info/revue-vie-sociale-et-traitements-2007-3-page-110.htm>>

OURY Jean et FORESTIER Alexis, *La fonction du théâtre à la Borde*, Conversation, La Borde, 3 et 4

octobre 2009.

OUSAMGANE Farid, Conférence aux journées d'information et de sensibilisation au métier d'artiste intervenant en milieu de soin, Commission "art et santé" de culture & démocratie et l'hôpital psychiatrique la petite maison, Chastres, 17 et 18 octobre 2013.

OUSAMGAME Farid, interview, Bruxelles, 23 juin 2014.

PRADIER Jean-Marie, "Théâtre et civilisation. Symptôme du bien/ mal être ", *Théâtre à la folie*, Conférence animées par le Bataclown, Saint Jean De-Braye, 19 mai 1990.

5. Divers

Clinique de la Borde, Repères (livret d'accueil), Cour Cherverny, Mars 2013.

Jean Dubuffet et l'art brut, "Les chemins de l'art brut", Feuillet, Fonderie du Mans.

La Troupe du Possible, DSM 5.2. Normopathie d'une migration psychique, Théâtre –Poème, Bruxelles, 27 juin 2014.

6. Sites internet

La troupe du possible, www.latroupedupossible.be.

TIRTIAUX F-E, <http://www.francoisemmanuel.be>