



UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES

ULB

Faculté de Lettres, Traduction et Communication

# **Pour un théâtre thérapeutique soi-niant : La Troupe du Possible 2018-2019**

COEN Bérangère

Mémoire présenté sous la direction de Karel Vanhaesebrouck en vue de l'obtention du diplôme de master en arts du spectacle vivant, à finalité appliquée.

Année académique 2018-2019

Coen Bérange

Master en arts du spectacle vivant à finalité appliquée

Mémoire présenté en 2019

Pour un théâtre thérapeutique soi-niant : La Troupe du Possible 2018-2019

Ce mémoire s'intéresse aux effets thérapeutiques du théâtre, à ses pouvoirs face à une certaine souffrance psychique, à son utilité générale. A partir du constat selon lequel les institutions de soins ne mettent pas facilement en œuvre une ambiance propice à faire un théâtre véritablement libérateur, la question des finalités de l'œuvre s'impose. Que veut dire que les effets thérapeutiques du théâtre viennent « par surcroît » ? Est-ce dire que la thérapie par le théâtre doit se dissimuler pour être efficace ? Quelle sorte d'ambiance permet ou ne permet pas de faire advenir ces effets bénéfiques ? Nous répondrons à ces questions à partir d'une expérience immersive d'un an dans la Troupe du Possible, une troupe de théâtre née dans une clinique psychiatrique il y a dix-sept ans, en découvrant l'ouverture que cette communauté offre à la symbolique du possible.

Mots-clés : Libération, enfermement, psychanalyse, souffrance psychique, folie, art-thérapie, communauté, jeu, création, théâtre, espace potentiel, symbolique, possible.

Je tiens à remercier le promoteur de ce travail pour les discussions et la confiance accordées, et toutes les personnes qui ont soutenu mes questionnements, mes recherches, au cours de ces deux années vivantes. Je remercie toutes les filles et les enseignants de la promotion 2017-2019 du master, pour leur collégialité. Je remercie ma famille, notamment ma mère, ma grand-mère et mes sœurs pour leurs encouragements. Je remercie mes amis pour la richesse qu'ils m'apportent. Je remercie surtout toute la Troupe du Possible, pour son accueil chaleureux, aimable et inspirant.

## Table des matières

I.	Contextualisation de la recherche .....	5
I.1.	Itinéraire d'une problématique : <i>catharsis</i> et enfermement .....	5
I.2.	Etat de l'art : sujet général .....	14
I.2.1.	Folie et théâtre en marge .....	14
I.2.2.	Psychanalyse, art et thérapie .....	19
I.3.	Rencontre du terrain : sujet particulier.....	26
I.4.	Outils pour une étude de cas .....	28
I.4.1.	Communauté, transfert, efficacité symbolique .....	28
I.4.2.	Espace potentiel, jeu et création.....	32
I.5.	Méthodologie .....	35
II.	Etude de la Troupe du Possible .....	38
II.1.	Fondements .....	38
II.1.1	Histoire et identité : la rupture institutionnelle .....	38
II.1.2.	Conditions nécessaires : espace-temps et personnalités .....	42
II.1.3.	Les principes et valeurs .....	48
II.2.	Communauté, expérience et création symbolique .....	52
II.2.1.	Enthousiasme et intégration.....	54
II.2.2.	Engagement, création et décentrement .....	75
II.2.3.	Voyage et atterrissage.....	84
II.3.	Bilan intermédiaire : tout le monde doit se tromper .....	90
III.	Conclusion : la symbolique du possible .....	95
	Bibliographie.....	1
	Annexes.....	5

*Ce n'est pas parce que les choses sont difficiles que nous n'osons pas,*

*C'est parce que nous n'osons pas qu'elles sont difficiles.*

*Sénèque*



« L'art trouble et la science rassure », disait Georges Perec. C'est pourquoi l'on n'entre pas dans un hôpital avec les mêmes attentes que dans un théâtre. Les deux institutions ne visent pas le même but, et semblent parfois ne pas parler la même langue. Pourtant, la santé, qui est définie par l'OMS comme un « état de bien-être physique, mental et social », est liée à la question du bonheur, qui intéresse tout le monde, toutes les disciplines et institutions. Le bonheur est une question interdisciplinaire, sous-jacente à tous projets, comme les questions de la chance, du bien-être, de l'éthique, de la justice. L'art, comme la médecine, sont des réponses à ces questions existentielles, des réponses qui prennent souvent l'allure de solutions. Or si ces deux grands domaines du monde social ne parlent pas la même langue, il est difficile d'imaginer comment ils peuvent s'entendre sur cette question. Le présent travail s'intéresse à ce dialogue de sourds.

Néanmoins, c'est une posture et une question anthropologiques qui sont au cœur de cette étude. C'est pourquoi il ne faudra pas s'étonner que le « je » qui vous écrit, ici, y apparaisse. Je suis tombée amoureuse du théâtre il y a longtemps, et je me demande ce qu'il est et ce qu'il fait, pour moi-même et pour les autres. Je m'intéresse à ses causes et ses effets, que je relie à la grande thématique de la souffrance, le mal-être, la maladie, la dépression. Face à une personne dépressive, qui ne sait plus réfléchir pour sortir de ses ruminations, la présence d'une autre peut faire la différence, mais il faut aussi de l'activité, pour retrouver l'élan vital. Le théâtre questionne la présence et l'activité humaines, dans une culture nihiliste, qui tend parfois à abandonner la recherche du sens (de la direction comme de la sensation) du vivre-ensemble.

Notre sujet est lié à une question d'ambiance, car la présence et l'activité font l'ambiance. « S'occuper de la vie quotidienne, c'est sérieux, sinon, on est dans l'imposture. L'importance de l'ambiance se manifeste même dans le domaine de la neurophysiologie » (Jean Oury, 2003, p. 161). Quelle ambiance est propice à déployer le potentiel de présence et d'activité d'une personne, particulièrement quand celle-ci se trouve en souffrance, en difficulté, en crise, plus ou moins « enfermée en elle-même »?

Le théâtre, comme la psychanalyse, sont des pratiques qui libèrent par les fictions qu'elles produisent. Elles sont peut-être analogues au point que l'on peut dire de l'une qu'elle est un jeu et de l'autre qu'il est une cure. Elles tendent toutes deux à nous réconcilier avec notre *daimon*, ce désir moteur de notre existence, et cette réconciliation pourrait être perçue comme le repère du bonheur, ou du moins d'un certain bien-être. « Freud, de manière extrêmement condensée, a proposé comme visée au traitement de rendre au sujet sa liberté d'aimer et d'œuvrer » (Florence, 1997, p. 80). Cela implique que cette capacité, liée à la créativité, puisse s'être perdue quelque part en chemin.

Il s'agit, dans ce mémoire, de chercher à comprendre et rendre compte du fonctionnement au quotidien d'une communauté artistique, La Troupe du Possible, pour cerner ce qu'elle est et ce qu'elle fait, dans la vie bruxelloise. Mais cette étude de terrain est arrimée à un questionnement et un vécu de longue date sur les vertus du théâtre, les premiers jalons d'une passion, par lesquels il faudra faire un détour avant d'entrer dans le vif du sujet.

Les ateliers artistiques qui se font dans les prisons et hôpitaux psychiatriques contiennent le « risque » de réactiver la créativité des personnes qui y participent. C'est pourquoi ces institutions encadrent les ateliers de manière à ce que ce risque soit sécurisé, les personnes qui arrivent dans ces institutions étant souvent considérées comme dangereuses. Cette sécurisation est une contrainte qui empêche que le théâtre déploie ses possibilités, dans la mesure où cette ambiance tend à en faire une occupation divertissante surveillée, plutôt qu'une pratique artistique prenant appui sur un certain lâcher prise. Les milieux d'enfermement, sécuritaires, ne sont pas vraiment propices à la thérapie procurée par la pratique théâtrale. Toutefois, dans chaque atelier de théâtre, certaines fulgurances peuvent ouvrir le sujet à une connaissance de soi, plus ou moins surprenante. Ce sont des moments qu'il est possible de qualifier, au choix, de « psychanalytique », « cathartique » ou « théâtraux ».

À partir du constat que la thérapie par le théâtre a besoin d'une certaine ambiance pour advenir, et que les prisons et hôpitaux n'offrent pas facilement cette ambiance, une question épistémologique s'impose : la thérapie par le théâtre doit-elle

se dissimuler pour être efficace ? Un atelier de théâtre dit « thérapeutique » ne perd-il pas quelque chose de son élan créatif ?

La pièce *Toc Toc* écrite par Laurent Baffie en 2005 laisse à penser qu'une thérapie de groupe qui se fait « à l'insu » des participants est peut-être plus efficace qu'une thérapie organisée dans la tradition d'une relation de soignant à patient. En effet, cette comédie nous donne à voir la fable suivante : un médecin de grande renommée donne rendez-vous à plusieurs patients atteints de différents troubles obsessionnels du comportement, au même moment, dans son cabinet. Quand ils arrivent, la secrétaire leur dit que le médecin est en retard. Ce retard laisse le temps aux patients de se rencontrer dans la salle d'attente, passant tous l'un après l'autre à l'aveu de leurs pathologies, en même temps que du désir d'en sortir ou de mieux faire avec. Ils commencent à chercher ensemble comment dépasser les peurs liées à leur TOC. Le médecin n'arrive jamais et les patients ressortent du cabinet en colère contre ce dernier, mais avec de nouveaux amis. La chute se trouve dans le fait que le médecin fait partie des patients. Sa secrétaire est complice de cette mise en scène, qu'ils renouvellent chaque jour avec de nouveaux groupes.

Le théâtre serait-il une manière de se faire aider, à son insu ? Est-il d'autant plus thérapeutique qu'il ne prétend pas l'être ?

Il faudra, comme il a été annoncé, faire un détour par un historique réflexif qui fait partie du chemin qui a mené à cette question, à la communauté de la Troupe du Possible et à la vision de cette communauté comme porteuse d'une réponse à cette question. Après un résumé théorique permettant de me placer dans le champ des sciences et leurs méthodes, je ferai une analyse d'inspiration ethnographique de la troupe, centrée sur sa pratique que j'ai découverte cette année, avant de tirer les conclusions de ses effets sur les participants, y compris moi-même. « À travers quelque chose qui apparemment est collectif, doit être mise en question quelquefois d'une façon fulgurante ou simplement passagère la question de la “ singularité ” de tout un chacun » (Oury, 2003, p.158).



## I. Contextualisation de la recherche

Avant l'arrivée dans la communauté de la Troupe du Possible, une longue préparation a été opérée. Elle se nourrit d'expérience de théâtre, mais aussi d'intérêts philosophiques pour cette pratique, et d'une année de première master centrée sur la recherche d'un terrain propice à certaines observations. Cette première partie de contextualisation donne un panorama des interrogations qui me traversent et de leur évolution, liées à des disciplines des sciences humaines comme l'ethnographie et la psychanalyse. Cette partie tente de fixer des enseignements et mettre en lumière certains préjugés, pour mieux cerner les questions auxquelles cette recherche peut répondre, et l'urgence d'y répondre.

### I.1. Itinéraire d'une problématique : *catharsis* et enfermement

Je fais du théâtre amateur depuis mes treize ans, c'est-à-dire depuis dix ans. Mes expériences répétées de création théâtrale, avec des metteurs en scène différents, m'ont accompagnée tout au long de mon adolescence et certainement aidée à développer une confiance en moi et des capacités relationnelles, tout en nourrissant ma passion pour cet art. Il faut ajouter l'influence du domaine médical sur ma vision des choses, car de nombreux membres de ma famille sont médecins ou exercent une activité paramédicale. J'ai aussi été confrontée assez jeune à la souffrance physique, psychique et morale de certains proches.

Mon travail de fin de baccalauréat en philosophie portait déjà sur la question des effets du théâtre sur le bien-être et la santé. Intitulé « Catharsis théâtrale : dévoilement, exploration et cure de l'inconscient », ce travail interrogeait la large et énigmatique notion de *catharsis*, ses interprétations et évolutions, partant de l'intuition d'une analogie entre le théâtre et la psychanalyse, passant par un dialogue entre Platon et Aristote sur les dangers et l'efficacité du théâtre pour la cité. Les

grandes lignes de cette recherche se retrouvent dans ce travail de master. C'est pourquoi il faut ici les résumer :

- 1) « Le théâtre a eu et a encore pour objet d'être le miroir de la nature » (Shakespeare, 2002, p. 121).
- 2) L'identification est le ressort de la *catharsis*.
- 3) « L'identification [...] est le narcissisme au travail » (Florence, 1998, p. 153), mais aussi, « l'identification opère le transfert de ses exigences personnelles sur d'autres personnes pour les muer en exigences collectives, moteur de la métamorphose sociale » (Florence, 1998, p. 287).
- 4) La scène est un lieu propice voire destiné au transfert.
- 5) La *catharsis*, « purgation ou libération », s'apparente à un processus de transformation de la peine en plaisir.
- 6) Ce processus est *pharmakos*, à la fois poison et remède. Il existe une *catharsis* cancéreuse, celle d'un théâtre qui ne participe pas des idées, pur divertissement.
- 7) Il existe un plaisir minimum à l'activité de penser, de représenter : le plaisir de mise en forme.
- 8) Entre l'Antiquité et aujourd'hui, l'inconscient a remplacé le destin, en ce qui concerne l'explication des motivations du comportement d'une personne.
- 9) « Pour paraphraser Winnicott, je dirais que la scène permet de faire l'épreuve dans le présent de cette chose passée qui n'avait pas encore trouvé de lieu psychique chez le patient, précisément parce qu'il n'était pas là pour que cela ait lieu en lui » (Attigi, 2016, p. 98).
- 10) L'anthropologie sous-jacente est celle de la néoténie : l'homme est un être prématuré ou immature, qui garde des caractéristiques juvéniles toute sa vie.

C'était il y a deux ans. La conclusion de ce travail était remplie d'espoirs sur les pouvoirs du théâtre, que je défendais comme s'il était le dernier bastion des possibles bifurcations de l'identité personnelle et collective.

Je soutenais à ce moment-là l'importance de la poésie dans le théâtre, affirmant qu'un théâtre sans poésie n'était pas du théâtre et ne pouvait être cathartique. Ma conception de la catharsis et de l'identification était fortement influencée par une

expérience personnelle d'interprétation et déclamation d'un sonnet de Shakespeare. La puissance de ce verbe qui me traversait avait été pour moi si forte que je considérais le texte comme un des piliers de la catharsis théâtrale. Mon goût pour la littérature et la poésie correspondait à ma vision du langage théâtral, le réduisant en quelque sorte à une dimension écrite (pour être dite).

Ce préjugé selon lequel il faudrait du texte au théâtre était solidifié par toutes ces expériences de théâtre amateur, où le principal travail demandé était d'apprendre par cœur un texte écrit, qui serait mis en scène plus ou moins en même temps que cet apprentissage. Ce préjugé a fortement été battu en brèche depuis deux ans, par une ouverture sur la diversité du langage théâtral et poétique, loin d'être limité à la lettre ou la chose écrite. La pratique de la mise en scène n'est pas seulement une traduction du texte à la scène, ou si elle l'est, cette traduction est une transformation. L'art de l'acteur était pour moi celui de déclamer un texte en incarnant ses personnages (ceux que porte en lui le texte), alors qu'il peut être simplement défini comme celui d'incarner quelque chose. Les mots, la déclamation et l'éloquence ne sont finalement pas des éléments essentiels au théâtre et peuvent même être des obstacles à son exercice.

A la fin de mon baccalauréat en philosophie, le promoteur de mon travail m'envoie un article sur Lessing et son désir de « philosophie pratique ». L'idée est simple et rejoint mes intuitions profondes : l'enthousiasme est la base du travail philosophique, les sentiments sont la matière première de nos rationalisations, et le philosophe ne peut que tenter de clarifier, rétrospectivement, des « sensations obscures et vivaces qu'il a eues pendant son accès d'enthousiasme » (Coulombeau, 2003, p. 185).

J'arrive en master convaincue que le théâtre permet de « libérer » les personnes et avec une envie toujours plus forte de mieux comprendre pourquoi et comment. Je souhaite trouver un terrain qui me permettra de retrouver dans le concret tout ce que j'avais présenté dans mon travail. Je veux observer la *catharsis* en action, sur les autres, voir des personnes libérées grâce au théâtre. Alors je me tourne vers l'étude des ateliers artistiques en milieux d'enfermement, dans les prisons et hôpitaux

psychiatriques. Je souhaite que mon mémoire soit l'occasion d'analyser la puissance cathartique du théâtre sur des personnes physiquement mises à l'index. Mais le terrain est difficile d'accès. C'est pourquoi je passe toute ma première année à m'informer sur ces pratiques dans ces milieux, de plusieurs manières, et fantasme de plus en plus sur ce que j'espère être mon futur terrain d'enquête. Je verse dans le stéréotype du mauvais gardien et du pauvre détenu, ou du pauvre malade et du mauvais soignant.

La difficulté de faire des ateliers dans ces milieux implique la difficulté d'en trouver comme cas d'étude. Mais plus je lis et m'informe, plus je m'accroche à ce sujet. « Ne soyons pas hypocrites, nous avons les prisons que nous méritons. La prison est tout simplement le reflet de notre société [...] ce miroir nous renvoie un visage défiguré de nous-même. Il faudrait avoir un jour le courage de le regarder en face ». <sup>1</sup> J'obtiens deux rendez-vous avec des artistes intervenants en prison, qui me mettent face aux véritables difficultés de leur pratique.

La première personne avec qui je m'entretiens est Paul Biot, ancien responsable et co-fondateur du Centre de Théâtre Action de Bruxelles. Il est le premier à me faire comprendre qu'on ne peut pas arriver en prison avec la prétention d'en libérer les personnes grâce au théâtre. Parce qu'elles sont vraiment enfermées et que vous êtes libres. Il n'a pas réitéré l'expérience de mener un atelier de théâtre en prison à cause de « l'antinomie trop forte » selon lui entre le lieu d'enfermement et l'espace théâtral qui se veut un lieu inconditionnel de liberté : « Comment je fais pour justifier mon travail au sein d'un système que je condamne moi-même ? Mais surtout comment puis-je assumer de venir passer quelques heures en prison, avec des gens privés de toute liberté, avant de retourner paisiblement à ma vie dehors, auprès de ma famille, de mes amis ? » <sup>2</sup> C'est une des plus grandes sources de découragement, pour les artistes intervenants dans ces milieux. Notre discussion évolue ensuite autour de questions sur les droits culturels et le ré-enchantement du travail social.

---

<sup>1</sup> Citation d'Edouard Delruelle, sur la quatrième de couverture de la publication de Culture & Démocratie, *Caverne et Démocratie. Sur la prison le travail social et les pratiques artistiques*, Bruxelles, 2013.

<sup>2</sup> Entretien avec Paul Biot, en 2018, dans un café près de son domicile.

Le second entretien est avec Coraline Clément <sup>3</sup>, comédienne qui prépare un projet de théâtre à la prison de Lantin, avec le rappeur Pierre Etienne dit l'Enfant Pavé. Cette rencontre me fait prendre conscience que le travail que j'imaginai ne serait pas faisable dans le temps qu'il me restait. Je comprends que je ne pourrais faire partie d'un atelier théâtre de ce genre ni en tant que chercheuse cachée derrière son bloc note, ni en tant que participante à part entière. Pour trouver la place intermédiaire adéquate, il me fallait plus de temps. Et le projet de Caroline était sur le point de se concrétiser. Cette discussion me révèle beaucoup de choses, notamment à quel point la « perspective d'évasion » est importante. Elle me met face à un problème, qui va plus loin que « l'antinomie de Paul » : l'art en prison permet souvent à l'institution et à la société de se donner bonne conscience. C'est-à-dire que les artistes sont instrumentalisés afin qu'ils puissent déclarer publiquement : « regardez comme nous traitons bien les individus ici, nous leur permettons de créer ». C'est ce qui est difficile à supporter pour nombreux artistes intervenants en milieux d'enfermement : ils s'inscrivent dans un système qu'ils dénoncent par ailleurs, et avec lequel ils doivent composer. Mais cette question du système doit pouvoir être mise de côté, au profit d'un dialogue avec ceux qui encadrent ces institutions (gardiens ou soignants), afin que l'art puisse passer les murs, au profit des personnes qui y sont enfermées. Il peut être tentant de voir l'art qui entre dans l'enceinte de l'institution comme une sorte de bombe à retardement. Mais l'artiste ne peut pas faire autrement que de faire taire le petit terroriste en lui, quand il soumet son projet au directeur des lieux.

Le film « César doit mourir » des frères Taviani traite de la problématique de théâtre en prison en montrant l'évolution d'une mise en scène avec des détenus du début à la fin. L'un des acteurs dit : « Depuis que j'ai connu l'art, cette cellule est devenue une prison ». <sup>4</sup> Le théâtre stimule, réveille, met en mouvement quelque chose qui semble profondément endormi dans les lieux d'arrêt. Persuadée que le théâtre permet d'offrir un espace de liberté, « pour respirer », je me rends compte qu'il peut aussi étouffer. Au festival d'Avignon Off 2018, je vois une pièce jouée par sept

---

<sup>3</sup> Entretien avec Coraline Clément, en 2018, à l'ASBL du Bocal, rue Van Eyck.

<sup>4</sup> [http://www.allocine.fr/film/fichefilm\\_gen\\_cfilm=201826.html](http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=201826.html), consulté le 15/04/2019. Niveau de fiabilité : élevé.

détenus du centre pénitentiaire de Pontet-Avignon, mise en scène d'*Antigone* par le directeur du festival, Olivier Py, à la Manufacture. Dans un dispositif quadri-frontal avec un scène surélevée, les acteurs dominent le public. La scénographie, dans les tons gris, se contente de leur présence en habits ordinaires, de leurs voix d'hommes à l'accent du sud, d'une toile de fond représentant des ruines de guerres, et une lumière blafarde constante. Le texte antique, qui traite l'injustice de manière incomparable, résonne profondément avec le réel ; l'émotion suscitée est liée à nos représentations de la prison. Les acteurs se sont approprié le texte, mais ce dernier a vieilli et donne un aspect verbeux à la pièce. Ils incarnent les personnages avec talent, mais semblent condamnés à jouer leurs propres rôles traversés de nobles mots.<sup>5</sup> Il y a une *standing ovation*. Le public acclame la prestation, comme si la désolation du décor avait un effet miroir. Les spectateurs applaudissent tellement fort que leurs bravos crient plutôt « on vous aime quand même ! ». Les saluts terminés, les acteurs repartent en marge, en compagnie de leurs surveillants. La presse <sup>6</sup> ne manque pas de relever le geste d'Olivier Py, qui « fait sortir de prison » pour son festival, et de l'institution qui a autorisé cette sortie, permettant aux détenus de jouer devant un large public. La critique élogieuse d'Armelle Héliot se termine par une note doublement mystique<sup>7</sup>, suggérant que le spectacle rappelle les origines du théâtre, encore qu'« ici, pas de masques ». Ainsi ai-je assisté à une « libération ».

Ma première année de master est ainsi marquée par une imprégnation indirecte d'un terrain inaccessible. Je me rends compte que mon sujet n'est pas compatible avec une observation directe, mais je découvre des informations qui renforcent mon intérêt pour la problématique des vertus du théâtre, notamment thérapeutiques. Par exemple, une étude montre que dans les prisons des pays anglo-saxons et scandinaves, où l'art

---

<sup>5</sup> A noter qu'il y a peu, être traversé par les mots et les idées d'un grand auteur me semblait être le ressort principal de la *catharsis*. Ici, en spectatrice, je suis marquée par les corps étriés des hommes en scène. La parole prime sur le mouvement des corps.

<sup>6</sup> Je m'appuie ici sur une critique du *Figaro*, publiée le 23/07/2018, accessible à l'adresse <http://www.lefigaro.fr/theatre/2018/07/19/03003-20180719ARTFIG00272-festival-d-avignon-olivier-py-fait-sortir-de-prison-des-detenus-pour-defendre-antigone.php>, consultée le 19/04/2019.

Niveau de fiabilité : élevé.

<sup>7</sup> Référence au mythe des origines grecques du théâtre, et au mythe de l'authenticité, tous deux vus en cours.

a une place importante, « les programmes proposés aux détenus [...] contribuent à réduire les taux habituels de récidive de 50 ou 60 % à un taux plancher de 30 % ». <sup>8</sup> Voilà une étude qui parvient à chiffrer la libération qualitative que je cherche à observer. Elle s'appuie sur des questionnaires remplis par des détenus. Il peut être intéressant de pointer ici la « différence ontologique entre les ethnographies anglo-saxonnes et françaises » : la première présuppose une « transparence du sujet à lui-même », alors que la deuxième se fonde, au contraire, sur une certaine opacité (Winkin, 1997). Cela laisse à penser que les anglais croient que la personne ne se ment pas et se connaît elle-même, là où les français tendent à supposer un flou du sujet envers lui-même, qui appelle à être éclairé.

Au cours de cette première année d'études théâtrales, je me confronte en théorie à deux paradoxes. D'une part, celui du système carcéral dans son entièreté, qui prétend réhabiliter tout en réprimant, resocialiser en isolant, réinsérer en excluant, même s'il est évident que cela ne fonctionne pas. En effet, aux dires mêmes d'un directeur de prison, celle-ci « ne diminue pas le taux de criminalité, elle provoque la récidive, elle fabrique des délinquants ». <sup>9</sup> En comparaison, l'hôpital peut être vu comme une fabrique de malades. D'autre part, il y a le « paradoxe de l'aide contrainte » (Puech, 2013), qui se pose pour les injonctions de soins et questionne tous les travailleurs sociaux : vouloir aider l'autre malgré lui ne sert à rien ; il est très difficile d'aider une personne qui n'y consent pas, et cela risque bien souvent de renforcer sa torpeur ou aggraver son état de détresse. Ce paradoxe affirme la violence (symbolique, dirait Bourdieu) dont peut faire preuve la volonté d'aider l'autre, même la plus sincère. Il met en lumière que l'aide est un échange, un partage, bien plus qu'un processus unilatéral et non-réciproque. Il invite le soignant, thérapeute ou éducateur à questionner le pouvoir que son statut lui confère, sa prétention à savoir ce qui est bon pour l'autre, sa condescendance potentielle, son possible syndrome du sauveur.

---

<sup>8</sup> Culture & Démocratie, *Neuf essentiels sur la prison et l'action culturelle en milieu carcéral*, 2015, p. 148, présentation de l'étude de Rosemary Mc Hugh, *Art in custody. Guilty until proven innocent. Strengthening the case by demonstrating the value of prison arts interventions*, Belfast, Queen's University, 2011

<sup>9</sup> Culture & Démocratie, *Caverne et Démocratie. Sur la prison le travail social et les pratiques artistiques*, Bruxelles, 2013, p. 74

Comme le don chez Marcel Mauss, l'aide s'inscrit dans un cycle (donner, recevoir, rendre), au-delà d'une relation contractuelle. Aux problèmes de l'aide contrainte répond celui de la non-assistance à personne en danger. Il y a là un nœud de contradictions humaines liées au souci de l'autre, qui pourrait être saisi comme le « problème de l'envie d'aide-mer ».

Après avoir convaincu l'institution de l'importance d'un atelier artistique, il faut encore persuader les participants, patients, détenus. Comme nous venons de le voir avec le problème de l'aide contrainte (contre-productive), la meilleure motivation à donner est celle qui passe par la confiance (la confiance de l'artiste envers sa pratique, la confiance de l'institution envers l'artiste et sa pratique et envers les participants eux-mêmes). Cette confiance est liée au respect et doit toujours être négociée entre ces trois instances (institution, artiste, participant), pour s'installer et perdurer. D'où la nécessité pour l'artiste d'être ouvert à la collaboration. L'art est le liant qui permet ce dialogue et aussi le porteur du risque d'envenimer les relations. Il est toujours un peu entre les deux, car il est considéré comme quelque chose qui « fait du bien, quoi que risqué ». Un artiste « mandaté pour faire du bien » dans les institutions fermées est tenu à des résultats, donc obligé de donner preuve de l'efficacité et l'utilité de ce qu'il fait, avant même de le faire. C'est là le cœur du problème. Car paradoxalement, cette obligation biaise l'exercice de la pratique et empêche souvent ses vertus d'advenir. Cela engendre beaucoup de pression sur l'artiste, responsable d'une thérapie. Car il n'est pas facile de prévoir comment guérir le mal (par le mal), et que les attentes sont là, créées, par l'institution, les participants et leurs proches, la société, qui voient dans la figure de l'artiste, le chaman qui pourra les sauver.

Le cadre institutionnel des pratiques artistiques conditionne leur exercice sans toujours comprendre le chemin tortueux par lequel passent les participants, avant d'atteindre la réalisation d'une œuvre et, peut-être, quelque chose comme un mieux-être. Tant qu'elles restent dans l'enceinte des institutions carcérales ou psychiatriques, ces pratiques semblent manquer de la liberté nécessaire au déploiement de toutes leurs ressources. C'est pourquoi il fallait examiner les facteurs structurels et institutionnels



qui font la difficulté de ces pratiques dans ces milieux. Mais la manière de mener cette recherche sur le terrain rejoignait toutes les difficultés de la manière de faire de l'art dans ces milieux fermés. Il me fallait plus de temps pour passer outre. Je redirige alors ma recherche vers celle d'un terrain accessible, vers des associations qui constituent des alternatives aux milieux d'enfermement auxquels je m'étais intéressée jusqu'alors.

Des ASBL bruxelloises comme le Code (Centre Original de l'Expression), l'Appétit des Indigestes, le Club Antonin Artaud et la Troupe du Possible s'inscrivent dans la mouvance de l'antipsychiatrie, et apparaissent comme des terrains fertiles pour approfondir ma recherche. Par exemple, le Code, centre psycho-socio-thérapeutique, « permet d'ouvrir une porte sur le monde extérieur et de quitter son enfermement personnel. L'objectif du Code est de permettre une réappropriation du champ social afin que chaque personne qui le fréquente se sente et (re)devienne un “ habitant de la cité ” ». <sup>10</sup>

Mes hypothèses restent liées aux vertus du théâtre contre les dégâts de l'enfermement. Cependant, ce dernier n'est plus seulement institutionnel et matériel, mais s'ouvre sur l'enfermement mental, corporel, personnel. Le théâtre permettrait d'ouvrir un espace et un temps extra-quotidiens, de sortir de l'isolement, avant d'atteindre le mutisme, de s'exprimer, de se souvenir que l'erreur est humaine, d'entrer dans un jeu de regard différent, stimuler l'imaginaire, explorer un espace de jeu et fantaisies... Surtout il serait une manière d'*ex-ister*, grâce à la réalisation d'un spectacle devant un public. Cette dernière condition est prépondérante. Le spectacle est l'*alpha* et l'*omega* de la pratique théâtrale. Sans lui, le théâtre n'est ni un lieu ni une œuvre, ni un mode d'existence propice au transfert. Sans spectacle, le théâtre ne peut être l'adresse de quelque chose à voir.

---

<sup>10</sup> <http://www.equipe.be/-Le-Code-.html>, consulté le 07/09/2018. Niveau de fiabilité : élevé

## 1.2. Etat de l'art : sujet général

La Troupe du Possible est une troupe de théâtre qui est née dans une clinique psychiatrique. Avant d'analyser son quotidien, il faut d'abord clarifier nos représentations des traitements des troubles mentaux et psychiques, et de la folie en général, qui influencent et motivent le sujet d'étude. Il s'agit aussi de clarifier certaines contradictions, entre les pratiques artistiques et thérapeutiques, pour cerner les enjeux qui entourent la communauté étudiée.

### 1.2.1. Folie et théâtre en marge

Dans *l'Histoire de la folie à l'âge classique*, Foucault relie emprisonnement et hospitalisation, en présentant ce moment du XVII<sup>ème</sup> siècle où toutes les déviances se voient cloitrées aux marges de la société, dans des institutions faites pour accueillir les porteurs de l'errance, de la pauvreté, la démence, la folie, tous ces maux que la Renaissance laissait encore à la rue sinon aux bourreaux, et que l'Âge classique englobe dans l'asile, qui les nommera bientôt « maladies ». Un dialogue entre Montaigne et Descartes donne alors à voir une sorte de rupture dans la considération de la folie comme un potentiel en chacun de nous. Il semble important de le rapporter, tant l'esprit cartésien fonde notre subjectivité et avec elle notre science. Dans l'extrait suivant, Foucault cite d'abord Montaigne deux fois, avant de rendre à Descartes ce qui est à Descartes :

« La raison m'a instruit que de condamner aussi résolument une chose pour fausse et impossible, c'est se donner l'avantage d'avoir dans la tête les bornes et les limites de la volonté de Dieu et de la puissance de notre mère Nature et n'y a pourtant pas de plus notable folie au monde que de les ramener à la mesure de notre capacité et suffisance. » Parmi toutes les autres formes de l'illusion, la folie trace un des chemins du doute les plus fréquentés encore par le XVI<sup>ème</sup> siècle. On n'est pas toujours sûr de ne pas rêver, jamais certain de n'être pas fou : « Que ne nous souvient-il combien nous sentons de contradiction en notre jugement même ? » Or, cette certitude, Descartes l'a acquise et la tient solidement : la folie ne peut plus le concerner. Ce serait extravagance de supposer qu'on est extravagant ; comme expérience de pensée, la folie s'implique elle-même, et partant s'exclut du projet. Ainsi le péril de la folie a disparu de l'exercice même de la Raison. [...] La Non-Raison du XVI<sup>ème</sup> siècle formait une sorte de péril ouvert dont les menaces pouvaient toujours, en droit au moins, compromettre les rapports de la subjectivité et de la vérité. Le cheminement du doute cartésien semble témoigner qu'au

XVII<sup>e</sup> le danger se trouve conjuré et que la folie est placée hors du domaine d'appartenance où le sujet détient ses droits à la vérité : ce domaine qui, pour la pensée classique, est la raison elle-même. Désormais, la folie est exilée. Si *l'homme* peut toujours être fou, la *pensée*, comme exercice de la souveraineté d'un sujet qui se met en devoir de percevoir le vrai, ne peut pas être insensée. Une ligne de partage est tracée qui va bientôt rendre impossible l'expérience si familière à la Renaissance d'une Raison déraisonnable ou d'une raisonnable Déraison. Entre Montaigne et Descartes, un événement s'est passé : quelque chose qui concerne l'avènement d'un *ratio*. Mais il s'en faut que l'histoire d'une *ratio* comme celle du monde occidental s'épuise dans le progrès d'un « rationalisme » ; elle est faite pour une part aussi grande, même si elle est plus secrète, de ce mouvement par lequel la Déraison s'est enfoncée dans notre sol, pour y disparaître, sans doute, mais y prendre racine. (Foucault, 1972, pp. 69-70)

Voilà qui dit déjà beaucoup de choses sur nos représentations de la folie, qui n'est plus ce « péril ouvert » avec lequel la Renaissance cohabitait bon gré mal gré. Cette cohabitation trouvait d'ailleurs une illustration dans le tableau de Jérôme Bosch, *la Nef des fous*, « étrange bateau ivre » (Foucault, 1972, p.22), qui a bel et bien existé. Les dits-fous glissèrent donc, en quelques sortes, du bateau à l'asile, dans lequel leur errance collective pouvait être à la fois cachée, limitée et contrôlée. À forcer le trait, le péril est, avec la folie à l'âge classique, exilé et enfermé, à la marge de notre monde commun désormais tout empli de saine rationalité. Or « là où croît le péril... croît aussi ce qui sauve. »<sup>11</sup> Il serait possible de voir, dans la création des établissements d'internement, l'avènement d'une folie définitivement extériorisée, si nous n'étions pas guidés par Foucault jusqu'à la considération que c'est dans notre sol, ou plutôt sous notre tapis occidental, que nous avons enfoui la folie, pour édifier la Raison dans l'espace public.

Descartes semble en effet un bon coupable à désigner, pour comprendre ce fait que nous avons fait de la folie l'étrangère ultime de nos modes de pensées. Notre esprit scientifique, fondé sur le refoulement de notre possibilité d'être fous, ne pouvait que se rendre malade. Il reste à relier toute cela à l'idée phare du livre d'Antonio Damasio, *L'erreur de Descartes*, qui serait d'avoir créé une raison opposée aux émotions. Notre intelligence scientifique semble encore aujourd'hui bien souvent torturée par le besoin de se définir comme exempte d'émotions, d'affection et de folie. Tout le récent débat sur l'intelligence émotionnelle<sup>12</sup> est occupé à rattraper cette erreur, qui continue de

---

<sup>11</sup> Selon les mots du poète Hölderlin, titre d'un livre de Hubert Reeves publié en 2013.

<sup>12</sup> Cf. le best-seller éponyme de l'américain Daniel Goleman, publié en 1995.

dicter de nombreuses lois à un système en marche, bien difficile à ralentir, un système fondé sur un homme qui se perçoit comme « maître et possesseur de la nature ».

L'idée du « grand renfermement »<sup>13</sup> n'est pas étrangère à notre vision d'une société qui définit toutes déviances comme (ennemies) extérieures. Le film de Jorge Leon, *Mitra*, s'inspire de l'histoire de Mitra Kadivar, une psychanalyste iranienne internée dans son pays pour des raisons assez obscures, peut-être pour sa volonté d'ouvrir un centre pour toxicomanes dans sa maison. Ce documentaire, entre fiction et performance, met dans la bouche de Mitra les mots suivants : « Je connais bien la solitude, mais je n'ai jamais connu solitude aussi désolée que d'être accusée de folie. Être défini comme fou, c'est être sorti de la communauté des humains ». Un autre personnage, une femme internée dans l'hôpital psychiatrique filmé, affirme très émue : « On n'a pas une maladie, on est la maladie, 24h/24, 7jours/7 pour toute la vie ». La maladie colle à la peau de la personne qui la porte. Une fois qualifiée de folle, ou atteinte d'une maladie mentale, la personne est désignée comme inhumaine. C'est pourquoi la question de la folie nous concerne tous : la définir c'est définir la normalité de l'humanité.

Les liens entre l'art et la folie sont nombreux et tissés de nos représentations romantiques. Que l'on pense à Van Gogh, Nietzsche ou Artaud, il y a des figures qui ont contribué à la construction d'un mythe du fou génial. Dans *l'Écriture et la Différence*, Derrida écrit un chapitre intitulé « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », où il met en lien le théâtre idéal d'Artaud et la fin du logocentrisme au théâtre. Artaud s'attachait à cerner la singularité du langage théâtral, à une époque où ce dernier est encore soumis à la dictature de la littérature. Derrida présente le théâtre de la cruauté, ce théâtre idéal qu'imaginait Artaud : une pure présence, plus proche de la vie que de sa répétition, qui rend le théâtre mortifère. « Artaud a voulu effacer la répétition en général ». (Derrida, p. 362) Il voulait un théâtre qui soit répétition, par son geste d'expérimenter la nécessité cruelle de la lucidité. « C'est la conscience qui donne à l'exercice de tout acte de vie sa couleur de sang, sa nuance cruelle, puisqu'il est entendu que la vie c'est toujours la mort de quelqu'un » (Artaud

---

<sup>13</sup> Titre du second chapitre de *l'Histoire de la folie à l'Âge classique*.

dans Derrida, p. 356). Artaud avait une définition de la vie plus large que la vie individuelle, et c'est en cette vie qu'il voulait puiser la source du langage théâtral, une vie qui devrait s'exposer dans sa présence inimitable et irréprésentable, qui ne devrait donc pas être comprise d'une certaine manière par qui que ce soit. « Le théâtre de la cruauté n'est pas seulement un spectacle sans spectateurs, c'est une parole sans auditeurs » (Derrida, 1967, p. 360). Avec la redécouverte des textes d'Artaud, entre autres, une vague de « théâtre corporel de contestation »<sup>14</sup> déferle sur le monde, revendiquant la libération du langage théâtral du textocentrisme et de la rationalité. C'est pourquoi Artaud est aussi aux racines du *Performance Art*, qui affirme (au théâtre et ailleurs) le risque vital, *hic et nunc*.

Grotowski fait partie de cette vague de contestation, qui cherche le langage proprement théâtral. En effet, le théâtre pauvre s'oppose à tout ce qui n'est pas essentiel au théâtre, dont l'essence est la communauté. L'entraînement du comédien consisterait à se défaire de tous ses codes, serait la déconstruction de sa formation de comédien jusqu'à devenir présence pure et retrouver sa spiritualité intérieure. Ce comédien pourrait alors impacter directement le corps des spectateurs. Avec Grotowski, la scénographie doit être pauvre aussi : rien ne doit détourner l'attention du spectateur des corps des acteurs. La scénographie et le corps ne sont plus des représentations, mais sont plus ou moins liturgiques. Le spectacle pauvre est cultuel plutôt que culturel. Le théâtre cherche clairement à retrouver, avec Artaud et Grotowski, son rapport au domaine du sacré, une scène cérémonielle que les siècles classiques et romantiques semblent avoir recouvert d'une couche de verni.

Augusto Boal et son théâtre de l'opprimé s'opposent aussi à plusieurs siècles de dramaturgie logocentrique. Ils assurent retrouver l'essence du théâtre dans l'action, la poétique d'une libération, de laquelle nous nous sentons proches. Voilà comment il résume l'histoire du théâtre et sa position par rapport aux dramaturgies aristotélicienne et brechtienne :

---

<sup>14</sup> Cf. le cours d'Histoire du Spectacle en Belgique, du 31 octobre 2018, intitulé « Un théâtre corporel de contestation », qui commence par le « retour d'Artaud », et duquel je tire les informations suivantes sur Grotowski.

La poétique d'Aristote est celle de l'oppression. Le monde est connu, parfait ou perfectible, on impose ses valeurs aux spectateurs. Eux délèguent passivement leur pouvoir aux personnages pour qu'ils agissent et pensent à leur place. Les spectateurs se purgent ainsi de leur défaut tragique, autrement dit de quelque chose qui est capable de transformer la société. Catharsis de l'élan révolutionnaire! L'action dramatique remplace l'action réelle. La poétique de Brecht est celle des avant gardes éclairées: on y montre un monde transformable et la transformation commence au théâtre même. Le spectateur ne délègue pas ses pouvoirs pour qu'on pense à sa place, même s'il continue à les délèguer pour qu'on joue à sa place. L'expérience est révélatrice au niveau de la conscience mais pas obligatoirement au niveau de l'action. L'action dramatique éclaire l'action réelle. Le spectacle prépare à agir. La poétique de l'opprimé est d'abord celle d'une libération: le spectateur ne délègue aucun pouvoir pour qu'on agisse ou pense à sa place. Il se libère, agit et pense pour lui-même. Le théâtre est action. Ce théâtre n'est peut-être pas révolutionnaire, mais rassurez-vous: **c'est une répétition de la révolution.** (Rousseau, 1980, p. 120)

L'action théâtrale est libératrice en elle-même ; à chaque répétition, l'acteur s'exerce à la révolution à partir de son sentiment d'oppression. Sur la scène, il trouve non seulement un espace d'expression de ce sentiment, mais aussi et surtout un espace qui l'invite à agir ce sentiment, à en faire quelque chose. L'oppression est un sentiment ou un état de fait qui peut être facilement rapproché de l'enfermement et de la maladie. Face à la maladie, c'est toujours la question de la justice qui revient : « pourquoi lui ? », « pourquoi moi ? » Mais la maladie est toujours injuste. Cette injustice peut être reliée à la cruauté de la vie que souhaite retrouver Artaud dans son théâtre idéal. C'est la cruauté crue de la difficulté et l'absurdité d'une vie, qui ne tient qu'au fil du désir, tendu au-dessus d'un océan de souffrance et de morts. La dépression guette celui qui ne peut arrêter de se demander « pourquoi ». Et pour stopper ce questionnement enfermement, l'action est seul salut. Le théâtre est libération parce qu'il se veut action. Il est libération, car action et réaction vont de pair.

Après avoir abordé les nouveautés théâtrales qu'apportent Artaud, Grotowski et Boal en Europe, nous retrouvons les tenants d'un théâtre connu aujourd'hui sous le nom de « postdramatique » :

Pour Hans-Thies Lehmann, l'acteur postdramatique « n'est plus le représentant d'un rôle (actor) mais le performer qui offre sa présence sur scène à la contemplation. », il se situe entre le personnage et la performance. À la suite de Chekhov, Oïda, Brook et Barba, de nombreux metteurs en scène et comédiens insistent sur la nécessaire précision de l'action physique, afin de créer l'effet de présence. [...] « Exercice et spectacle ne sont plus séparés par une frontière

distincte... [le comédien] éprouve son corps, ses membres, ses muscles, devant nous ». La dramaturgie advient au fil des exercices du comédien et du travail du corps, dans sa présence.<sup>15</sup>

Cette présence et cet effet de présence recherchés, notamment par l'exercice de la précision du geste, réduisent l'écart jadis dénoncé entre la répétition et la représentation. Contre la perte d'élan créatif que peut constituer la répétition, où l'action théâtrale perd la force de la nouveauté à force d'être revue, les praticiens semblent avoir réagis comme suit : ne nous entraînons plus à offrir au public un spectacle parfaitement prévu et construit, mais exerçons-nous à la rencontre qui nous est offerte avec ce public. Et l'exercice de la rencontre, comme celui de la révolution, réclame une attention au temps présent. La formation de l'acteur passe de l'apprentissage de l'incarnation d'un personnage à l'apprentissage de la « présence à soi » et à ses partenaires de jeu.

### 1.2.2. Psychanalyse, art et thérapie

Il s'agit, pour une grande part de ce mémoire, d'interroger les préjugés liés à cette idée que l'art est thérapeutique, c'est-à-dire qu'il fait du bien. Cette idée, toute contenue dans le trait d'union de l'art-thérapie, est en effet source de « beaucoup d'enthousiasme »<sup>16</sup>, qui crée lui-même beaucoup de problèmes, de pressions, d'attentes, de désespoir parfois. En effet, un artiste travaillant, par exemple, dans une structure de musicothérapie doit faire face aux attentes, voire exigences de résultats, que la personne « à soigner » ou ses proches projettent sur l'artiste et son activité salutaire. Dans son parcours, un artiste qui croit aux pouvoirs thérapeutiques de sa pratique peut sentir la « blessure narcissique »<sup>17</sup> que lui inflige cette croyance, quand il ne parvient pas à son but d'aider une autre personne. Nous aimerions tous, finalement, être thérapeute, c'est-à-dire celui qui parvient à faire du bien à l'autre, le

---

<sup>15</sup> Cf. la présentation des enjeux du colloque, « Jeu et non-jeu dans le théâtre contemporain de langue allemande », à l'Université de Toulouse, le 7 mai 2010

<sup>16</sup> Cf. Enregistrement de la rencontre-débat, *Artiste intervenant en milieu de soins et art-thérapeute, quelle cohabitation?*, Décembre 2009, Culture et Démocratie.

<sup>17</sup> Même référence.

soulager d'un poids. Mais le meilleur thérapeute est peut-être celui qui ne prétend pas l'être, qui n'a pas besoin de ce masque pour savoir que sa pratique fait du bien. C'est la source d'une sorte de conflit de pratiques et d'interprétations entre deux « écoles », celle des « artistes intervenant en milieux de soin » et celle des « art-thérapeutes ». Il n'est pas besoin de dire qu'une pratique est thérapeutique pour qu'elle le soit. Que gagne un artiste à se dire thérapeute, si ce n'est une forme de légitimité dans le domaine de la santé ? Pour certains, il s'agit simplement de snobisme (Bibrowski, 2002).

Le problème semble lié à la question de la définition de l'art, souvent résumé par son caractère désintéressé, c'est-à-dire sans autres finalités que lui-même. Or cette définition pose problème pour une pratique qui ne se fait pas « pour rien », qui est utile pour de multiples raisons et peut viser des objectifs concrets de soins. Cette définition puriste de l'art indique que l'artiste est condamné à être le bon samaritain de la société, porteur d'une générosité gratuite, qui n'est admise nulle part ailleurs. L'artiste est le chômeur charitable de la société, le seul travailleur dit « intermittent » qui, donc, travaille tout le temps. Il est peu probable que les artistes eux-mêmes définissent leur pratique comme étant « sans finalités ». Ce caractère désintéressé semble parfois justifier le recours à tous les intérêts possibles. Si l'art ne sert à rien, alors il sert à tout.

Il semble qu'il faudrait ne pas viser de résultat thérapeutique pour l'atteindre ; il faudrait faire en sorte que l'artiste ne soit pas tenu à des résultats, et c'est cela qui donnerait des résultats.<sup>18</sup> C'est sûrement un des paradoxes de l'art : il est utile quand il est inutile. A plus forte raison, il est utile, parce qu'il est inutile.<sup>19</sup> C'est aussi en cela qu'il opère une résistance à l'idéologie dominante néolibérale, qui favorise dans tous les domaines la visée d'un certain profit, lié à un certain progrès. Les ASBL jouent un rôle prépondérant dans cette résistance au capitalisme financier. Elles sont le symbole d'un circuit économique alternatif et donc d'une autre vie possible qui prendrait en compte toutes les dimensions de l'économie au sens large. La définition

---

<sup>18</sup> Conclusion de Jean Florence au débat précité.

<sup>19</sup> « C'est véritablement utile puisque c'est joli », dit le *Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry.



juridique d'une ASBL est « un groupement de personnes physiques ou morales qui poursuivent un but désintéressé ». Ce dernier oxymore nous rappelle, si nous l'avions oublié, que la notion d'intérêt ou de bénéfice est, pour notre société, de prime abord liée à un profit financier ou du moins matériel.

Pour celui qui s'intéresse à l'impact émotionnel de ses activités, il est important de voir qu'une relation de soin n'est pas toujours nécessairement basée sur la visée de la guérison. Pour la psychanalyse,

« l'élimination des symptômes de souffrance n'est pas recherchée comme but particulier mais, à la condition d'une conduite rigoureuse de l'analyse, elle se donne pour ainsi dire, comme bénéfice annexe (Nebengewinn). L'analyste respecte la singularité du patient, ne cherche pas à le remodeler selon ses idéaux personnels -à lui médecin – et se réjouit s'il peut s'épargner des conseils et éveiller en revanche l'initiative de l'analysé » (Freud, cité dans Florence, 1997, p. 24.)

Dans cette citation, une note de bas de page accolée au terme « Nebengewinn » renseigne ceci : « expression que Lacan a largement diffusée dans l'expression « la guérison vient par surcroit ». Littéralement, le terme « Nebengewinn » signifie un à-côté, un petit profit. » (Florence, 1997, p. 24). De nombreux artistes ont recours à cette expression.<sup>20</sup> Mais dire que les effets thérapeutiques de l'art viennent par surcroit porte en soi une grande affirmation : ils n'en sont pas le but visé et c'est parce qu'ils n'en sont pas le but visé qu'ils viennent.

Un atelier théâtre ne perd-il donc pas quelque chose à se dire thérapeutique ? Dans les hôpitaux psychiatriques, la séance d'art-thérapie qui attend du théâtre des résultats prévus et prévisibles de soins, n'est-elle pas vouée à être une occupation divertissante ? « Un atelier ping-pong qui fonctionne bien gagne-t-il quelque chose à être de la “ping-pong thérapie” ? » (Bibrowski, 2002, p.57). Ce problème définitionnel ne se pose pas quand on parle de « pratique socioartistique », comme le disent les néerlandophones. Mais les mêmes problèmes humains doivent se poser quand la pratique se forme autour d'une certaine volonté d'aider des personnes en souffrance.

---

<sup>20</sup> Farid Ousamgane, comme Frédérique Lecomte.

Il faut maintenant découvrir ce qu'implique l'institutionnalisation assez récente de l'art-thérapie en France.

L'AFRATAPEM est l'école d'art-thérapie de Tours (Association Française de Recherches et Applications des Techniques Artistiques en Pédagogie et Médecine), qui a contribué à fournir les bases scientifiques à l'art-thérapie, pour lui permettre d'être reconnue comme discipline paramédicale à part entière. A la première page du dossier de « repères pour le métier d'art-thérapeute »<sup>21</sup>, cette école définit l'art-thérapie comme « l'utilisation et l'évaluation des effets de l'esthétique par la pratique artistique dans l'objectif de valoriser les potentialités et la partie saine de la personne en souffrance. » Il faudrait ici demander comment il est possible de discerner la « partie saine » de la partie « malsaine » d'une personne, et comment il est possible de valoriser le potentiel d'une personne ainsi coupée en deux. A la page 11 de ce dossier de repères pour ce métier rémunéré, une distinction est faite entre animation et art-thérapie : « à noter qu'il existe encore des confusions entre l'atelier d'Art dont l'objectif est l'apprentissage d'une technique artistique et l'atelier d'art-thérapie à vocation thérapeutique ». Il n'est pas étonnant que ces définitions hérissent les poils de nombreux artistes intervenant en milieu de soin, car leur vocation est basée sur la conviction que c'est l'art lui-même, ou l'apprentissage d'une pratique artistique, qui est thérapeutique. De plus, d'expérience, beaucoup savent que c'est souvent en cherchant pas les effets qu'ils adviennent. En effet, la rencontre autour d'une création se fait autrement que dans une relation de soin.

Dans ses efforts pour se définir, l'art-thérapie moderne se distingue de son aînée traditionnelle par un certain éloignement de la psychothérapie :

L'art-thérapie moderne est fondée sur les travaux tourangeaux (Afratapem) initiés dans les années 70. Elle considère l'Art comme un processeur et exploite le potentiel artistique dans une visée thérapeutique et humanitaire. Elle va mettre à profit les effets produits par une démarche artistique, ainsi que les effets relationnels induits. L'art-thérapie moderne s'appuie sur les capacités préservées (partie saine) de la personne sur le plan physique, mental ou social. L'art-thérapie traditionnelle est une forme de psychothérapie à médiation artistique. Elle est fondée sur les travaux parisiens (hôpital Sainte Anne) dès 1960. Dans ce cas, L'Art est un

---

<sup>21</sup> Dossier de repères du métier d'art-thérapeute, donné par l'AFRATAPEM, accessible à l'adresse <http://art-therapie-tours.net/wp-content/uploads/2016/11/Rep%C3%A8re-M%C3%A9tier-Art-th%C3%A9rapie.pdf> consultée le 20/03/2019. Niveau de fiabilité : élevé.

outil, un média, qui permet d'aider la personne à s'exprimer dans un cadre psychothérapeutique. Elle est centrée sur l'expression symbolique de la souffrance.<sup>22</sup>

L'art-thérapie moderne serait donc sortie du cadre psychothérapeutique, psychologisant, centré sur l'expression du mal-être. En fait, dans cette discipline, soit l'accent est mis sur la thérapie, soit il est mis sur l'art. Le premier cas implique une certaine prévision des résultats, dans l'autre, il s'agit d'assumer le risque de l'échec. La dramathérapie ou théâtrothérapie, est une discipline qui utilise le théâtre dans un but thérapeutique, et reste donc centrée sur cette expression symbolique de la souffrance. Mais nous n'avons pas eu l'occasion de vérifier en pratique comment se déroulait une thérapie dans ce cadre.

Jean-Pierre Klein, un des fondateurs de l'art-thérapie, en donne une définition au dictionnaire Robert, où l'expression de « partie saine » a disparu : « Art-thérapie : accompagnement thérapeutique de personnes mises en position de création de telle sorte que leur parcours d'œuvre en œuvre fasse processus de transformation d'elles-mêmes » (Klein, 2012, p. 75). Dans ce processus de transformation de soi à travers l'art, il n'est plus question du fait que la personne se transforme pour un meilleur ou pour un pire. Elle se transforme, simplement, accompagnée d'un garant thérapeutique, qui doit pouvoir assumer que cette transformation n'opère pas toujours le mieux-être escompté. « L'art-thérapeute est un organisateur de voyage en symbolique » (Klein, 2012, p. 75), un voyage duquel personne peut-être n'est revenu. Une question demeure : l'art-thérapeute prend-il aussi le bateau ou reste-il sur les rives ?

Pour Jean Oury, l'un des fondateurs de la « psychothérapie institutionnelle » qui se fait à la clinique de La Borde, notamment, l'ambiance est très importante. Cette forme de psychothérapie présuppose une institution malade, c'est-à-dire qu'elle affirme qu'avant de soigner les malades, il faut soigner l'hôpital. Elle met en avant l'importance de diminuer la distinction entre les rôles, statuts et fonctions, par exemple en proposant que les soignants comme les malades portent des tenues ordinaires. Cette idée qu'il faut d'abord soigner l'institution qui soigne se retrouve

---

<sup>22</sup> Même référence en ligne, p. 4.

dans notre titre, qui n'est pas qu'un jeu de mot bizarre. Il dénote une interrogation sur la pertinence, pour le théâtre, de prétendre à la thérapie. Car il y dans le *care*, dans l'idée de prendre soin ou faire attention à l'autre, une dimension d'oubli de soi, qui ne paraît pas toujours compatible avec le port de la blouse blanche. Mais Jean Oury va plus loin :

le terme « soignant » est ridicule et dangereux, car dans une ambiance adéquate, le potentiel soignant est diffus. Il y a des schizophrènes qui sont d'une efficacité, par moments, infiniment plus grande que le médecin, le psychologue ou l'ensemble du personnel [...] la « fonction soignante » est collective, soutenue par des rapports de complémentarité (Oury, 2003, p. 167).

L'ambiance d'un atelier d'art-thérapie devrait être marqué par ces rapports de complémentarité.

Dans son article sur les préjugés de l'art-thérapie, Yves Bibrowski présente les deux notions qui guident cette pratique en milieu de soin, et qu'il relie à deux directions du regard dans le temps. Il s'agit de l'expression et la création, quand « exprimer insiste sur un passé à extirper, tandis que créer accentue un futur riche de tous les possibles non encore explorés » (Bibrowski, 2002). La création porte donc en elle l'idée de nouveauté. « La pratique artistique n'est pas thérapeutique et ce n'est que par un amalgame que la visée d'expression commune à ces deux pratiques [art et thérapie] fait penser que l'art fait du bien » (Bibrowski, 2002). Il y aurait donc un amalgame entre l'art et la thérapie, fondé sur l'idée que les deux pratiques visent à l'expression. Mais l'auteur de cet article va plus loin, car il semble que le problème soit surtout dans l'idée que l'expression est toujours bonne, doit toujours être favorisée, comme si garder quelque chose en soi était d'office de l'ordre du secret à dévoiler. Le comédien peut évidemment craquer, poussé (parfois à bout) à créer de lui-même des virtualités incarnées. Mais ce fait qu'il peut craquer n'est pas en soi contraire à l'idée d'un art thérapeutique. Car aussi bien l'art que la thérapie « font du bien » dans la mesure où ils permettent de passer par des phases d'angoisse, de perte. L'idée qu'il y a nécessairement une phase dépressive dans la formation du comédien professionnel est d'ailleurs assez répandue. Le comédien ne crée pas que dans la joie et la bonne humeur. Il puise au fond de sa souffrance et de ses morts,

autant que dans sa vie et ses plaisirs. Ses parties saine et malsaine<sup>23</sup>, pour autant qu'elles soient distinctes, dialoguent et négocient le meilleur rôle à jouer, pour la situation.

L'idée que c'est dans l'activité que l'homme trouve le salut n'est pas neuve. L'ergothérapie, « thérapie par l'œuvre », a bien compris que *faire* était souvent une voix plus directe que *dire*, pour soigner. Elle est intimement liée aux activités artistiques puisqu'elle cherche à (re)mettre en mouvement quelqu'un qui en éprouve la difficulté, et implique souvent une adaptation de son environnement. Mais toutes les activités qui peuvent soulager ou défouler une personne ne sont pas faites que d'agrément et de plaisir, au contraire. Par exemple, le ménage peut être un exutoire, permettant de « ranger à l'intérieur ». Le sport est l'exemple ultime de défoulement, et il est intéressant de noter sa filiation avec le jeu (venant du vieux français *desport*, « amusement », d'après Le Littré), alors que le bien qu'il procure est subordonné à un effort intense qui fait mal. Le défoulement est peut-être simplement « l'envers du refoulement et, logiquement, un destin de pulsions autrement plus souhaitable » (Florence, 1997, p. 81).

Considérer les personnes par ce qu'elles « font », non pas par ce qu'elles « sont », semble la base d'une discipline qui réfléchit et utilise les effets de l'œuvre d'art. Il s'agit d'une pensée dynamique, qui cherche à définir les choses dans leur tendance plutôt que dans leur état.<sup>24</sup> Cette logique n'est pas toujours compatible avec la logique des institutions de soins, où le diagnostic est un préalable nécessaire au traitement, et où les statuts sont prépondérants.

S'il y a quelque chose de thérapeutique dans ces séances [...], ce ne peut être que par un effet non expressément cherché. Tout se passe comme si c'était le *travail* lui-même, rendu possible au sein d'une telle rencontre, qui était le « thérapeute » - obstiné mais discret. La métamorphose des formes n'est pas sans effet sur la métamorphose de celui qui s'y livre en toute liberté. Mais il a fallu que les « thérapeutes » en titre, cèdent la place aux artistes. (Florence, 1997, p. 75)

---

<sup>23</sup> Cf. la « partie saine » de la personne sur laquelle prétend s'appuyer l'art-thérapie moderne.

<sup>24</sup> Je tiens cette distinction entre « l'état » et la « tendance » du livre de Bergson, *L'évolution Créatrice*.

### 1.3. Rencontre du terrain : sujet particulier

Sur le site internet de La Troupe du Possible, je découvre sa philosophie : « La troupe accueille tout le monde y compris des personnes ayant été ou étant en psychiatrie ». <sup>25</sup> En septembre 2018, un premier mail est envoyé à l'adresse de contact. Je présente ma situation et mes questions sur la *catharsis* et le théâtre en milieu d'enfermement, fais preuve d'un certain enthousiasme quant au projet de l'asbl, qui m'apparaît comme une « solution aux problématiques qui me tiennent à cœur », et suggère une éventuelle demande de stage.

Farid Ousamgane<sup>26</sup>, directeur de la Troupe du Possible, m'appelle sur mon téléphone portable dans l'heure qui suit et nous convenons d'un rendez-vous, au bar de la Maison du Peuple, au Parvis de Saint-Gilles. J'apprendrai plus tard que c'est un passage obligé pour tous ceux qui souhaitent faire partie de la troupe, ce rendez-vous pouvant aussi se dérouler au Belga, place Flagey.

Lors de ce rendez-vous, je comprends qu'il me faudra être membre à part entière de la troupe, pour y effectuer un stage en tant qu'assistante à la mise en scène. Relativement prise au dépourvu, j'accepte donc l'aventure d'être comédienne dans la Troupe du Possible cette année. « De toutes façons, ça me fera du bien », dis-je, sûre de moi. Je ressors de ce premier contact avec un sentiment mêlé de la joie pragmatique d'avoir trouvé un stage qui me plaira sûrement, et d'inquiétude quant à la validité de ce stage aux yeux de l'université. En effet, j'avais reçu des informations contradictoires à propos des critères définissant les stages acceptables. Ce stage serait créatif, dans une asbl dont je serais déjà membre, risquerait d'être un « stage de comédien », et ne « devrait pas se limiter à être un terrain d'enquête pour mon mémoire ». Ces avertissements me rendirent assez prudente face à mon engagement dans cette association, d'autant plus que je me rendais compte que j'y jouais la réussite de mes études. Cependant, ce premier rendez-vous avec Farid me rassure, car nous tombons assez vite d'accord sur le fait qu'il est un peu bizarre de devoir, d'avance, «

---

<sup>25</sup> <http://latroupedupossible.be/?page=philosophie&lang=Fr> consulté le 07/09/2018. Niveau de fiabilité : élevé.

<sup>26</sup> « Farid » dans la suite du présent écrit.

mettre des mots sur quelque chose qui n'existe pas encore ». Ce quelque chose, c'est ma place dans la troupe.

Après quelques séances au Club Antonin Artaud, il restait à remplir mes conventions de stage. Les deux dirigeants de la troupe, Farid Ousamgane et Laura Mas Sauri<sup>27</sup>, me donnent rendez-vous au Pantin, place Flagey, et nous convenons des tâches et missions qui pourraient faire de mon année dans la troupe un stage universitaire valable. Globalement, sur le papier, beaucoup d'activités prévues sont celles que je peux remplir grâce à mon ordinateur. Un certain stress technocratique m'avait sûrement poussé à proposer ce genre de service, mais je savais aussi que ma participation allait être intense, dans le jeu, pendant les séances.

À la fin de cette épreuve administrative, qui impliquait aussi une communication par mails, je les « remercie grandement de m'accepter dans l'organisation de cette troupe du tout possible ». Je ne me rendais pas encore compte à ce moment-là de tout ce qu'il y avait à faire, malgré les mises en garde de Farid et Laura, selon lesquels je ne devais pas m'inquiéter, car il y aurait bien des choses que je pourrais faire pour les aider, il y aurait, de toutes façons, des problèmes. Je ne me rendais pas compte non plus à quel point ce n'était pas moi qui choisirais, mais bien les circonstances qui feraient que je me trouverais plus utile à un endroit plutôt qu'un autre. Certaines missions inscrites sur les conventions furent vite abandonnées, au vu du rythme effréné qui s'est imposé pour mener à bien mes engagements annuels. Mais d'autres missions se sont ajoutées, au moment où elles devaient s'ajouter, qui sont surtout des expériences sociales et artistiques. J'ai notamment appris beaucoup sur mes relations avec les enfants. Mais au début de l'année, j'ai assez vite dû revoir mes priorités et réorganiser mes travaux personnels. Je ne me rendais pas compte avant cette année à quel point le travail artistique pouvait être fatiguant et éprouvant, surtout quand il s'agit de créer avec un groupe d'une trentaine de personnes. Je ne me rendais pas compte non plus à quel point cette expérience me changerait. J'appris à mieux connaître mes goûts, cette année plus que jamais, suivant la leçon de Bourdieu, selon laquelle « le goût, c'est le dégoût du goût des autres ». Cependant, il ne sera pas

---

<sup>27</sup> « Laura » dans la suite du présent écrit.

question dans ce travail de « classes social », quoi que s'il fallait en dire un mot, il serait clair que la troupe est faite d'une mixité telle qu'elle permet de suspendre les facilités avec lesquels, en général, nous catégorisons ce(ux) que nous voyons. C'est d'ailleurs sa particularité.

## 1.4. Outils pour une étude de cas

Il s'agit ici de présenter les concepts clés qui permettront une analyse non seulement « de l'extérieur » du projet de la Troupe du Possible, mais aussi de l'expérience vécue cette année en tant que membre actif de ce projet. Ils sont assez larges mais permettront de mieux comprendre l'angle d'observation utilisé cette année.

### 1.4.1. Communauté, transfert, efficacité symbolique

Une communauté est définie de diverses manières. « No matter what kind of community a community is, it is always a claim, a fiction, inscribed through symbols, ceremony, food, or a set of practices. It is almost always a site of disengagement and struggle as well as attachment and belonging » (Brett, cité dans Harris, 2018, p. 2). Cette définition est pertinente pour plusieurs raisons : elle met l'accent sur l'identité de la communauté, outre les conditions matérielles qui conditionnent son existence, en appuyant sur son caractère symbolique. En effet, une communauté n'est pas seulement un groupe de personnes qui partagent un espace-temps et une pratique. Nous retiendrons pour notre analyse l'idée que la communauté est un cri, une fiction, inscrite à travers des symboles, des rituels, de la nourriture, et des pratiques.

L'efficacité symbolique est un concept proche de celui de la *catharsis*, et qui a l'avantage de mettre en lumière le poids de la croyance dans la définition de la magie. Nous faisons ici une analogie entre l'art et la magie, qui nous semble faire partie du sens commun dans nos sociétés laïques. Il suffit de penser à l'expression



fréquemment utilisée « la magie de l'art ». L'artiste peut être vu comme un sorcier, possédant la maîtrise de la magie. Voyons alors ce que nous apprend Lévi-Strauss :

« L'efficacité de la magie, c'est l'efficacité du mot quand il est pris dans l'organisation d'un discours concret qui met en relation un malade, un guérisseur, et un groupe référé à un même univers de croyance ». L'efficacité de la magie implique la croyance en la magie. « Celle-ci, écrit Lévi-Strauss, se présente sous trois aspects complémentaires : il y a d'abord, la croyance du sorcier dans l'efficacité de ses techniques, ensuite, celle du malade qu'il soigne, ou de la victime qu'il persécute, dans le pouvoir du sorcier lui-même, enfin, la confiance et les exigences de l'opinion collective, qui forment à chaque instant un champ de gravitation au sein duquel se définissent et se situent les relations entre le sorcier et ceux qu'il ensorcelle ». L'expression de « champ de gravitation » me paraît très suggestive et indique une exigence structurale indispensable, pour conceptualiser l'efficacité de toute pratique thérapeutique fondée sur le langage et les représentations symboliques (Florence, 1997, p. 63).

C'est ce champ de gravitation, ce halo de croyances en la magie de l'art, qu'il faudrait étudier pour en comprendre les effets « magiques », car l'efficacité de la magie de l'art implique la croyance en la magie de l'art. La notion d'efficacité symbolique nous met face à l'idée du placebo : que le remède fonctionne ou pas, l'important est d'y croire, car son efficacité réside toute entière dans la croyance à son efficacité, qui n'a pas été réfutée. Une communauté artistique est aussi définie par ses croyances, qui circulent et se bousculent au gré des relations et pratiques. Les effets de la pratique elle-même, finalement, ne se mesurent qu'à l'aune de ces relations et de cette croyance coconstruite, qui puisent dans les racines de la communauté, dans son cri fondateur. Analyser une communauté artistique afin d'en comprendre les effets implique d'analyser ce champ de gravitation, où s'équilibre sa croyance, sa pratique, son efficacité thérapeutique, qui circulent entre l'artiste, les participants à l'atelier et l'opinion collective sur la pratique elle-même. La confiance et les exigences de l'opinion collective envers l'artiste et son pouvoir sont liées à des croyances qui se répondent, partant d'opinions et représentations, parfois ancestrales. Ces confiances, croyances et exigences sont liées à des conceptions de la maladie et des rapports aux malades, conceptions auxquelles la psychanalyse a apporté des nouveautés.

Saisie dans un tel champ de gravitation qui prendra plus tard le nom de « transfert », la maladie change de signe : de négative, elle devient positive. Entendons par là qu'au lieu d'être un mal à combattre et à supprimer au plus tôt, la maladie devient une sorte de partenaire indispensable. Le symptôme dit Freud, « se mêle à la conversation ». [...] Le symptôme a un message à délivrer, il implique de la mémoire et il est porteur, sous son masque de souffrance, d'amours et de haines, de rencontres traumatiques, de désirs contradictoires. Dire que le symptôme « parle » veut dire qu'il comporte *une adresse* à qui pourrait l'entendre. Accueilli non plus

seulement comme l'indice d'une perturbation organique, mais comme le vecteur d'une étrangeté virtuellement déchiffrable – tels les hiéroglyphes dont un Champollion un beau jour délivra la parole enclose dans leurs figurations -, le symptôme s'ouvre, avec Breuer et Freud, à un *destin de symbolisation*. Cette ouverture symbolique demeure le noyau sensible et toujours surprenant de la découverte psychanalytique : découverte qui n'est, au fond, qu'une redécouverte, puisque toute l'histoire de l'anthropologie et des médecines traditionnelles atteste de la conception de la maladie comme lieu d'investissement de signes et de forces, comme symbolique. [...] Ce n'est pas la même chose que d'affirmer qu'une œuvre (ou un symptôme) « exprime » des tendances ou des conflits, des processus dégénérateurs, ou des lésions cérébrales, des déficits psychotiques ou des mécanismes de défense névrotiques, ou de faire taire tous ces savoirs constitués et plus ou moins respectables en se laissant prendre à la relation qu'instaure la rencontre de cette œuvre. Dans un premier cas, l'expression artistique est prise comme le signe accidentel d'une réalité déjà connue, dans l'autre, l'expression est un espace potentiel de symbolisation à déployer. Cela signifie que l'œuvre ouvre à du sens non encore constitué, qui pourra se développer à l'infini, si tant est qu'un champ gravitationnel (ou transférentiel) offre sa disponibilité. (Florence, 1997, p. 113)

Cette dernière condition est celle que remplissent certaines communautés artistiques, soucieuses d'ouvrir à du sens non déjà donné, en offrant un espace de rencontre autour d'une œuvre. En effet, les personnes qui se retrouvent autour de la création d'une œuvre artistique y trouvent une cohérence à la fois individuelle et collective, sans laquelle leur présence ne serait assez motivée pour être rigoureuse. Cette cohérence est la symbolique de la communauté, à laquelle chacun de ses membres doit pouvoir prendre part à son rythme et à partir de ce qu'il est. Cette symbolique fait que la maladie, dans ce champ transférentiel, devient partenaire indispensable de la création.

La théorie des communautés de pratique peut aider à mieux définir le champ transférentiel de la croyance en l'art-thérapie, qui permet une efficacité symbolique. Cette théorie définit les communautés de pratique comme suit : « groups of people who share a concern, a set of problems, or a passion about a topic, and who deepen their knowledge and expertise in this area by interacting on an ongoing basis » (Dameron et Josserand, 2007, p. 131). Comparée à la définition de la communauté vue ci-dessus, cette définition ajoute deux dimensions à la communauté : des problèmes partagés et de l'interaction continue. Elle met l'accent sur la fréquence des relations et sur l'approfondissement d'un savoir. La communauté produit un « répertoire partagé » (Dameron et Josserand, 2007, p. 140) comme un puits de solutions inventées aux problèmes qu'elle rencontre. Ce concept primordial dans la

théorie de Wenger sera utilisé pour comprendre la particularité du langage produit dans la Troupe du Possible, entre théâtre et danse.

Le concept de communauté de pratique artistique invite aussi à considérer la non-linéarité du processus artistique ou la non-prévisibilité de son évolution : “Communities may stay at certain stages and not evolve to another level; communities may move ‘backward and forward’ between the stages; communities may ‘rest’ for extended periods at one stage and suddenly evolve quickly to another stage.” (Dameron et Josserand, 2007, p. 133). Une communauté artistique, dans son chemin jusqu’à la création d’une œuvre, dispense ce savoir que nous n’avançons que par essais et erreurs, que trois pas en avant peuvent être suivis de cinq en arrière et que, de toutes façons, il y aura des problèmes. Bref, la vie n’est pas un long fleuve tranquille, mais les communautés artistiques semblent apprendre à naviguer sur la houle comme si c’était la terre ferme. « Rater encore, rater mieux », selon le mot de Beckett. Ce dernier nous mène à penser que l’art, s’il est indéfinissable, peut être le dénominateur commun des pratiques qui apprennent à l’homme la résilience. Celle-ci n’est pas une acceptation de la fatalité, mais justement la possibilité de sa conjuration par l’action toujours renouvelée. La résilience qu’apprend l’art, c’est que chaque chute peut être l’occasion d’un rebond, que chaque fragilité peut devenir une force. Néanmoins, les artistes, généralement, assument que ce chemin ne soit ni facile, ni sûr.

La communauté artistique étudiée dans ce mémoire est une troupe, une troupe faite d’une trentaine de personnes venant de divers horizons, réunies autour de la création d’un spectacle de théâtre-danse par an. La pratique s’appuie sur un répertoire partagé de symboles et rituels, mais aussi de lieux, personnes et histoires, qui façonnent son efficacité symbolique. Une troupe, dans le langage courant, évoque aussi une dimension militaire : une troupe, c’est un groupe de soldats, plus ou moins à l’avant-garde.

#### I.4.2. Espace potentiel, jeu et création

C'est le jeu enfantin qui ouvre la voie à la compréhension de la fonction universelle du fantasme dans les œuvres humaines, parce qu'il occupe l'espace justement nommé « potentiel » ou « transitionnel » par D. H. Winnicott, entre réalité psychique et réalité matérielle, entre monde privé et monde social, entre inconscient et culture » (Florence, 1997, p. 123).

Cet espace potentiel, créé par le jeu, est un espace intermédiaire entre les espaces intérieur et extérieur, un tiers-espace entre un monde privé, que l'on peut rapprocher du monde des émotions, et le monde commun, plus proche de la raison. Ce tiers-espace est l'espace du fantasme, marqué par la mémoire de l'espace particulier créé par la relation du nourrisson à sa mère : la « bonne mère » apporte à l'enfant ce dont il a besoin, avant même ou dès qu'il en manifeste le besoin. Cet affairement de la mère à répondre aux appels marque ce moment de la vie où l'enfant est mégalomane : on lui apporte tout ce dont il a besoin, tout ce qu'il imagine ou avant même qu'il l'imagine, sans attendre. Et c'est ce qui sera plus ou moins compliqué par la suite : faire comprendre à l'enfant qu'il ne peut avoir tout ce qu'il désire, alors que tout lui a d'abord été donné. Le principe de plaisir, chez Freud, est lié à cette problématique, dans le sens où il met l'accent autant sur le besoin que sur la difficulté de la « différence » du plaisir. Cette « différence » implique, en quelque sortes, une soumission du plaisir à quelque chose de plus grand, tel qu'une œuvre. Si le jeu permet la (re)création de cet espace potentiel, il reconnecte chaque personne à la question de son désir, le pousse à l'exploration de cette « autre scène »<sup>28</sup> qu'est l'inconscient. Cet espace (re)créé par le jeu théâtral serait-il l'espace où naissent les utopies ? Il est en tous cas, bien réel, celui de l'illusion et de l'imagination, mais aussi celui du rêve.

La scène, espace de traduction et de métamorphose, rendant visible l'essence même d'un impossible à dire, donne une forme à ce qui était resté impensable. Mais la scène fait plus que cela encore, de par son effet cathartique elle devient dans un saisissement premier *l'appareil à rêver les rêves* dont le patient, privé au début, devient peu à peu l'herméneute passionné. (Attigi, 2010, p. 33).

---

<sup>28</sup> Expression de Freud pour qualifier l'inconscient.

L'improvisation et la répétition théâtrales reconnectent l'individu à ce tiers-espace *a priori* invisible, où son imagination rencontre des symboles, et où de cette rencontre peut naître du sens nouveau. Une scène vide est un espace qui appelle à lui tous les possibles. C'est un espace qui, par son existence même, potentialise les élans de création humains et donc invite chacun à s'y jeter. Une fois que le pas est sauté, la personne devient un acteur en scène. C'est ainsi que la scène amène chacun à (re)devenir interprète de lui-même, du monde, de ses rêves. C'est un espace de réflexion (un miroir), qui permet à tout un chacun de se reposer la question « qui suis-je ? », « qui veux-je être ? », et surtout « qui puis-je être ? » C'est un espace qui offre de nouvelles réponses à ces réflexions par l'action de jouer. Mais il faut oser s'y jeter. Une grande partie du travail de l'artiste souhaitant aider les autres par sa pratique consiste alors à favoriser une ambiance qui permette à tout un chacun d'oser passer ce cap, qui fait d'une personne un acteur, ce cap qui peut être désigné par le passage des coulisses à la scène.

L'art et le jeu, et peut-être l'analyse, se déroulent comme un drame, dont la scène est fournie par le jeu du symbole. Il y a du langage et cette animation signifiante des choses potentialise l'épreuve que l'homme fait de la vie, de la souffrance, de la solitude, de la mort. *Le sujet ne préexiste pas à sa création* : c'est la mise en œuvre, l'activité qui « produit » rétroactivement l'acteur et lui donne, temporairement ou durablement, une identification. L'œuvre « produit » l'artiste. Si le jeu ou l'art sont une sublimation des pulsions, cela reste une très méta-psychologique hypothèse. Ils sont la mise en scène des opérations fondamentales qu'autorise le pouvoir de symboliser lequel n'est point inné mais rencontré dans le rapport à l'Autre, présent/absent, et à tous les doubles que les « objets » sont susceptibles d'offrir au moi en quête d'un support imaginaire (objets quelconques, jouets, image du corps, corps d'autrui...). L'enfant ne joue pas seulement ou (d'abord ?) pour s'amuser, le jeu est sa manière, absorbante, concentrée, sérieuse, de « penser » avec son corps et âme, ce qui lui arrive. Et ce qui lui arrive n'est pas toujours drôle... (Florence, 1997, p. 129).

Le jeu est donc une manière de (se) penser, qui se manifeste facilement dans l'enfance, une manière d'exercer son pouvoir de symboliser (jouer et interpréter), une manière de mettre en scène son existence au quotidien, ou une manière qu'a le quotidien de mettre en scène notre existence. Car l'enfant ne fait pas plus le jeu que le jeu ne fait l'enfant. L'acteur professionnel sait que la scène le transforme autant qu'il la transforme. Néanmoins, l'acteur est cet être dont l'espace potentiel semble toujours prêt à se manifester. Par la création de formes, par son art, il évoque (ou invoque) quelque chose d'abstrait ou absent qui « parle » directement à un groupe social

donné.<sup>29</sup> Sa formation consiste à créer des signes, images ou énoncés, spontanément signifiants pour d'autres que lui-même, grâce à tout son appareil physiologique (son corps, sa voix, son regard...). « S'adjoit, en partenaire solidaire de la pulsion ludique, la pulsion à interpréter » (Florence, p.53). C'est pourquoi la création de forme implique une création de sens, et inversement. L'acteur expérimente encore et encore sa capacité de créer du sens et des formes, dans le langage et le mouvement. Il exerce par là même le plaisir inhérent à l'activité de penser et de représenter, le plaisir d'une imagination stimulée, le plaisir de « mise en forme et en sens ». Ce n'est pas plus un travail d'expression que d'impression. Le plaisir que l'acteur prend à jouer sur scène n'est pas étranger au plaisir que prend le spectateur à l'y regarder s'agiter.

« Peut-être qu'on est limités à l'ordre symbolique des choses » (Lecomte, 2015 p. 286). La création symbolique semble en effet parfois le seul support qu'ait l'humanité pour faire face à la cruauté de la vie, pour se rendre capable de passer outre le sentiment de fardeau de l'existence, qui peut peser très lourd. Le symbolique, c'est ce qui panse nos blessures, nous permet de supporter nos cicatrices et d'en faire autre chose que les signes de notre déchéance. Le symbolique, c'est ce qui peut transformer la souffrance et la mort et leur donner un sens ouvert. Il a par la même une efficacité de remède. Mais il doit être pris dans un « champ transférentiel » adéquat pour que ce sens créé reste ouvert et mobile.

Dans nos sociétés de spectacles où les symboles nous assaillent<sup>30</sup>, il semble plus que jamais important d'exercer notre capacité à les trier et à en créer de nouveaux. La communauté artistique est un lieu de création symbolique par excellence, qui apparaît très précieux, au regard de tout ce que nous venons de présenter. Étudier comment fonctionne une communauté artistique revient à étudier comment se crée une symbolique pratique, qui permet de mieux être et mieux vivre, au sein de notre société. C'est l'hypothèse principale du présent écrit. Mais cette hypothèse risque d'être confirmée d'avance étant donné mon enthousiasme de base pour

---

<sup>29</sup> Cf. la définition de « symbole » de Google : « Être, objet ou fait perceptible, identifiable, qui, par sa forme ou sa nature, évoque spontanément (dans un groupe social donné) quelque chose d'abstrait ou d'absent ».

<sup>30</sup> Dont environ 3000 stimuli publicitaires par jour pour l'européen moyen.

l'expérimenter. La vérification de cette hypothèse est faite d'interactions personnelles et d'affections. C'est pourquoi l'analyse de la communauté s'attachera principalement à décrire ce qui s'y fait, avec un point de vue personnel qui fait ressortir l'efficacité symbolique de la pratique théâtrale.

Il s'agit aussi de passer du « pourquoi » au « comment ». Les questions sortent de l'abstraction avec la découverte du terrain : En quoi consiste le projet de la Troupe du Possible ? Comment cette communauté est-elle organisée pour fonctionner au quotidien ? Quelles sont les relations et la dynamique mise en place ? Qu'est-ce que jouer dans la Troupe du Possible ? Comment s'y déroule le processus créatif ?

### 1.5. Méthodologie

Il faudra faire attention à ne pas faire rentrer le terrain dans les cadres pour qu'ils confirment les théories et concepts exposés ci-dessus, mais développer des intuitions et les confronter au réel. L'accent sera donc mis sur la pratique elle-même, et sur les contradictions que le terrain révèle, sachant que ce terrain est surtout fait de relations dynamiques et de matière symbolique attachées à la pratique.

Pour explorer ces relations, un certain point de vue chronologique est nécessaire, car elles ont évolué dans le temps et cette évolution est une des dimensions les plus intéressantes de la recherche. La temporalité est une des dimensions essentielles de l'analyse. Cependant, le récit diachronique de l'expérience observée et vécue au cours de cette année sera aussi mêlé d'une perspective synchronique récurrente. Il y aura donc dans ce récit, une certaine linéarité, mais s'attachant à ce qui revient autant qu'à ce qui change, de séance en séance, de répétition en répétition.

Le va et vient constant entre la pensée expérientielle et conceptuelle, entre l'exploration et la compréhension, entre le rêve et la raison, est ce qui fait la spécificité de la recherche en pratique artistique, c'est-à-dire que la démarche a un « caractère plus spiralé que linéaire ». (Gosselin, 2006, p. 29) La recherche en art s'apparente à l'art. Il semblait évident qu'il fallait faire l'expérience de créer pour comprendre la

création. C'est pourquoi il est finalement question d'une immersion dans ce projet, pour cerner son fonctionnement de l'intérieur. Il faudra porter une attention particulière au passage de l'*outsider* à l'*insider*, c'est-à-dire à la démarche d'initiation et d'adhésion au projet, en y cernant les freins et les élans.

La métaphore de l'élastique m'aide à comprendre comment mener ma recherche : une fois attachée à ce projet et aux personnes qui le portent, je dois gérer la tension mise en jeu par mon travail, c'est-à-dire ne pas trop m'attacher ni trop me distancier, sous peine de casser l'élastique, sous peine de ne pas pouvoir utiliser ce terrain pour ma recherche, mais aussi de léser les personnes qui m'y accueillent. Cette métaphore rejoint tous les problèmes que pose l'observation participante comme méthode, qui consiste à trouver un équilibre entre deux casquettes, celle de l'observateur-chercheur distant et du participant-artiste engagé dans l'action. Les chercheurs qui mettent l'accent sur la participation intense dans leur terrain de recherche utilisent l'expression « participation observante » (Soulé, 2007). Mais les deux expressions restent un « oxymoron [...] “ c'est à peu près aussi évident que de déguster une glace brûlante ” » (Sada, cité dans Winkin, 1997).

Cette démarche, finalement, consiste en une sorte de compromis opportun, afin de mener à son terme à la fois l'expérience humaine et créatrice et le travail scientifique. C'est une démarche qui est aussi « l'émancipation » de l'ethnographe, « dont une grande part du travail consiste à trouver sa place ». (Soulé, 2007, p. 129). « Trouver sa voix, c'est à mon sens le défi que pose actuellement au praticien la recherche en pratique artistique » (Gosselin, 2006, p.30), à moins que ce ne soit le praticien qui le pose à la recherche. Ce défi est lié au fait que le chercheur-praticien est poussé à « prendre le risque d'être affecté » (Ferilli, 2014) par ce qu'il découvre dans la création collective. Bien plus, il ne peut pas ne pas prendre ce risque, qui peut être plutôt une chance. Au fait d'être affecté par la communauté et la pratique étudiées, répond le fait de l'affecter en retour. Ces jeux de transferts et contagions sont peut-être ce qu'il y a de plus intéressants, dans l'étude d'une communauté artistique.

« L'ethnographie est définie et façonnée par les relations humaines, elle est construction d'une fiction rationnelle et non-recherche objective de connaissance »



(Soulé, 2007, p.132). Ce nouvel oxymore d'une « fiction rationnelle » semble mieux convenir à la méthode réellement utilisée pour la recherche. Les notes de terrain prises après chaque séance rendent compte d'une expérience communautaire, sur laquelle il est bien difficile de plaquer quelque grille d'analyse préalablement constituée. Il faut surtout reconnaître celle qui est à la base, dans nos préjugés, et qui a influencé notre premier regard sur la communauté artistique qu'est la Troupe du Possible. Cette grille d'analyse d'abord inconsciente, que j'ai esquissée dans tout ce qui précède, m'a menée à croire et à m'intéresser à l'efficacité symbolique de la pratique théâtrale comme thérapie et m'a également mené à cette communauté artistique particulière. En arrivant dans la Troupe du Possible, j'avais sûrement en tête d'aller à la rencontre de quelques fous, mais le fait est que j'y ai surtout trouvé des amis.

Enfin, l'ethnographie est « à la merci du moment » (Becker, 2002, p. 323). En tant que méthode empirico-inductive, elle cherche à extirper du présent une donnée qui permettrait de décrire et développer une compréhension d'un phénomène. Il doit y avoir un côté autobiographique, introspectif, affectif, quelque chose du Je pour un travail qui traite du jeu théâtral et de son œuvre autour duquel gravitent des personnes, des croyances, des valeurs et pratiques. De plus, je me suis personnellement impliquée comme stagiaire, ce qui a lié mon expérience à de nombreux enjeux qui ne peuvent être absents de ce travail. L'analyse de la communauté artistique qu'est la Troupe du Possible sera toutefois centrée sur l'expérience créative, relatée de manière rétrospective, à partir de quelques notes et beaucoup de paroles, qui ont jalonné le parcours symbolique de cette année. Des notes étaient prises après chaque séance au début d'année, mais une partie est perdue, avec un sac à dos volé dans une gare. Faire beaucoup de trajets en train, de mon domicile namurois à Bruxelles, m'a d'ailleurs valu le surnom de « la voyageuse » dans la troupe. A partir de février environ, l'immersion totale me fait décrocher de mon carnet de notes, que je ne prends plus que par à-coups très irréguliers. Plusieurs discussions plus ou moins informelles ont nourri et influencé l'écriture du présent mémoire.

## II. Etude de la Troupe du Possible

La troupe a treize spectacles à son actif. Elle se constitue en ASBL en 2002, l'année où Farid est engagé pour animer un atelier théâtre à la clinique Fond-Roy. Entre 2005 et 2007, elle vit une période difficile, car elle prend son autonomie et affirme sa spécificité, en dehors de la clinique. « Ca a été dur, très dur. Parce qu'on squattait par-ci, par-là » (Ousamgane, 2019). Le processus créatif, la construction de spectacles cristallisent la volonté de jouer, de créer, de faire du neuf, des patients comédiens et de leurs fondateurs. Il y a des idéaux, des modes de vies en jeu, une autre manière d'aborder la souffrance psychique. C'est pourquoi, il faut d'abord présenter les principes qui orientent le projet et l'activité de la troupe, des principes qui marquent son identité de manière durable, liés à un évènement, qui est une libération tout autant qu'une rupture.

### II.1. Fondements

#### II.1.1 Histoire et identité : la rupture institutionnelle

La Troupe du Possible est née en 2002 dans un hôpital psychiatrique, la clinique Fond'Roy. Ses concepteurs, Thierry Snoy et Farid Ousamgane eurent l'idée de sortir du cadre du simple atelier de théâtre. En effet, cette structure se révélait assez frustrante pour les animateurs comme pour les patients. L'impression prévalait de faire plutôt de la thérapie occupationnelle que du théâtre, du fait de ne jamais déboucher sur un vrai spectacle. L'appellation Troupe du Possible proposée par les participants eux-mêmes a entraîné une évolution radicale : les dits patients ne se voyaient plus comme objets des soins dispensés par l'institution. Ils accédaient – fût-ce pour un temps – à la position de comédiens, ils devenaient dès lors créateurs et acteurs de leur propre projet. [...] Dans l'acte du jeu théâtral, les patients sortaient d'un statut figé où ils risquent souvent de rester enfermés.<sup>31</sup>

Deux spectacles ont ensuite été créés dans l'institution psychiatrique, avec certains soignants. Le clivage entre soignants et soignés se trouvait par là-même atténué.

---

<sup>31</sup> <http://latroupedupossible.be/?page=about&lang=Fr>, consulté le 10/05/2019. Niveau de fiabilité : élevé.

En 2005, une première représentation en dehors de l'institution est donnée au Théâtre de Poche, dont le directeur, Roland Mahauden, est ami de Farid et du projet. La troupe expose sa création aux yeux de tous, dans une institution artistique bruxelloise engagée. Si la qualité de la création est indéniable, saluée du côté du Théâtre de Poche, comme de la Clinique Fond-Roy,

C'est là que le projet a divisé les dirigeants de l'institution. Certains pensaient qu'il ne fallait pas exposer les patients à l'extérieur... C'est alors que la troupe a préféré quitter la matrice institutionnelle, afin de mener son projet à bien. Hors de l'institution psychiatrique officielle, il lui semblait plus bénéfique pour les personnes d'aller jusqu'au bout de la médiation théâtrale. Sans visée thérapeutique directe, mais par surcroît en quelque sorte, par la simple dynamique de jouer ensemble.<sup>32</sup>

Nous retrouvons l'idée des effets thérapeutiques « par surcroît », qui viennent sans être expressément voulus et qui sont peut-être plus importants que ceux qui peuvent advenir dans un lieu qui les recherche absolument. Cette rupture avec la clinique est un moment difficile de l'histoire de la troupe, qui marque profondément son identité. Qui a quitté l'autre, finalement ? La nécessité de l'émancipation s'est imposée à la troupe, quand une partie de la direction de la clinique a formulé ce jugement selon lequel les patients devaient être soustraits au paysage artistique bruxellois, sous-entendant alors qu'ils n'y avaient pas leur place. C'était simplement dire que les créations de la troupe devaient rester dans l'enceinte de l'institution de soin, qu'elles ne pouvaient s'intégrer à la société et y porter de la valeur. C'était dénier la puissance créatrice des membres du groupe. C'était imposer l'invisibilité, sous prétexte de protéger.

Le premier spectacle au Théâtre de Poche, c'est la « libération » des membres de la Troupe, qu'une partie du personnel soignant n'a pas supporté. Pourquoi ? La peur du jugement des autres ? Il aurait alors fallu rappeler à la direction de la clinique que la vie est faite du regard et du jugement des autres, et que ce n'est pas en se rendant aveugle et sourd aux critiques que l'on apprend à désamorcer leur négativité. Dans ce refus (symptomatique) de la clinique de laisser ses patients jouer dehors, se loge une critique récurrente et assez complexe pour nous interroger : c'est celle qui insiste sur

---

<sup>32</sup> Même référence, site de la Troupe du Possible.

une tendance artistique à mettre scène la misère et la souffrance sous une forme brute, tendance souvent accusée d'une sorte de marketing malsain. Cela présuppose la conception d'un public voyeur plutôt qu'empathique, un public avide de larmes et de cruauté existentielle plutôt que bienveillant et simplement curieux. Comme toujours, la vérité est sûrement entre les deux. Faut-il cacher la souffrance, parce qu'en scène elle s'expose à la moquerie ? Ne serait-ce pas refuser une grande part de l'humour et « l'ironie de la catastrophe »<sup>33</sup> ? N'est-ce pas refuser la légèreté au poids de l'existence, de l'acteur comme du spectateur ?

Ce moment de rupture institutionnelle fait de la Troupe du Possible un exemple concret des difficultés rencontrées par la pratique artistique en milieu de soin, c'est-à-dire qu'un atelier théâtre se limite à une « thérapie occupationnelle », lorsqu'il reste dans le cadre de l'institution hospitalière, qui vise des objectifs soignants. Quand cette dernière refuse que les patients explorent les contrées civiques et artistiques de Bruxelles, elle est oublieuse du sens de sa direction soi-niante. Du moins refuse-t-elle de voir le potentiel épanouissant d'une telle activité aboutissant au contact d'un public, les yeux rivés sur ses dangers, aveuglée par la peur de perdre le contrôle. Si elle ne prend pas ce risque de laisser les patients exercer leur liberté dans le cadre d'une activité créative complète, qui le fera ? La responsabilité et le risque se trouvent alors endossés par l'artiste, qui les partage avec les participants, dans une dynamique d'*empowerment*.

À ce sujet, il est intéressant de relever une évolution en ce qui concerne la question de la vérité au patient : il y a une trentaine d'année, dans une conception assez paternaliste de la relation de soin, le médecin pouvait décider qu'il valait mieux ne pas dire au patient qu'il était atteint d'une maladie, comme s'il y avait une sorte de pudeur bienveillante à ne rien faire (savoir). Cela rendait inaccessible au malade la possibilité de prendre part à son traitement (de manière éclairée). La vérité de la maladie est mise en scène dans le cadre de l'institution soignante. Les premiers pas de la clinique psychiatrique à l'asile parisien de la Salpêtrière en témoignent : le diagnostic correspondait à la manière que le patient avait de jouer sa maladie ; celle-

---

<sup>33</sup> Expression employée par Frédérique Lecomte

ci était ce qu'il (se) représentait qu'elle était, influencé par le cadre institutionnel, fondé sur la nécessité de l'enfermement. Or cette nécessité était motivée par une double volonté de cacher et de guérir les déviants. Cette double volonté paradoxale court sourdement dans les couloirs de toutes les prisons et hôpitaux psychiatriques, où la société place ses monstres.

L'identité de la troupe est fortement marquée par ce geste de « sortie de l'institution », non pas temporaire, mais définitive. Cette identité porte en elle non seulement les problèmes que rencontre l'art en milieu de soin, mais aussi une solution concrète à ces problèmes. Son affirmation en tant que groupe plus autonome est soutenue par le désir de créer, le plaisir de jouer, mais cela n'a pas été facile. Si ce moment peut être désigné comme une émancipation, qui marque pour longtemps l'identité de la troupe, celle-ci garde aujourd'hui encore de nombreux liens avec des institutions de soins, sans lesquels elle ne serait pas ce qu'elle est. En effet, aux dires de Farid ces institutions « nous envoient des gens tout le temps » (Ousamgane, 2019).

La médecine et le théâtre s'allient : les médecins, notamment psychiatres, « prescrivent la troupe » à leurs patients. Mais ce n'est pas une ordonnance, car le patient décide lui-même de s'investir ou pas dans cet art et dans ce groupe. Imposer le théâtre comme une (aide) contrainte revient à s'exposer aux problèmes relevés plus haut, c'est-à-dire le cantonner au divertissement, à la « thérapie occupationnelle », lassante, peu propice à un profond investissement personnel. La force du théâtre tient en effet à cet équilibre subtil, constamment mis en jeu, entre travail et loisir. Si l'un ou l'autre termes sont supprimés de l'équation, le théâtre n'est peut-être pas complet. Le plaisir qui peut y être pris est à la mesure du labeur enduré. Si nombreux sont ceux qui ne considèrent le théâtre que dans son côté loisir, comme beaucoup d'enfants qui s'y essaient, il permet aussi d'allier l'utile à l'agréable.

Un dernier élément est à noter dans l'histoire de la Troupe du Possible. Sur son site internet, elle affirme être passée « de la psychiatrie... à l'art brut ». Mais qu'est-ce que l'art brut ? Le travail du peintre français Jean Dubuffet fonde ce mouvement de l'Art Brut, style artistique duquel se réclame la Troupe. Globalement, ce mouvement se crée en oppositions aux préconceptions de l'art, notamment celles

qui en font un réservoir destiné aux interprétations diagnostiques. À la publication en 1949 du livre au titre évocateur *L'art Brut préféré aux arts culturels*, Dubuffet explique :

Nous entendons par là [Art Brut] des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistiques, dans lesquels 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.<sup>34</sup>

Inventer, tout tirer de son propre fond, créer des images-idées nouvelles plutôt que de chercher à refaire ce qui est, imiter ou représenter le déjà connu, voilà un exercice de libération et de révolution. La création (re)devient un exercice d'élan vers l'inconnu. On comprendra que la troupe ait ces « thèmes de prédilection : le désordre, le rien et l'absurde contre le rationnellement convenu et la norme invalidante » (Le Clef, 2015, p. 29)

Le nom de la Troupe du Possible, et le fait qu'il ait été choisi par ses premiers membres, dit déjà beaucoup de son identité. Son cri fondateur aurait pu ressembler à celui-ci : « Du possible, sinon j'étouffe ! »<sup>35</sup>

### II.1.2. Conditions nécessaires : espace-temps et personnalités

« Aujourd'hui, la Troupe du Possible est une Asbl dont le champ s'est élargi. Elle a été accueillie par le Club Antonin Artaud qui lui prête généreusement ses locaux. »<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> [https://www.artbrut.ch/fr\\_CH/art-brut/qu-est-ce-que-l-art-brut](https://www.artbrut.ch/fr_CH/art-brut/qu-est-ce-que-l-art-brut) Niveau de fiabilité : élevé.

<sup>35</sup> L'expression originale apparaît dans le *Traité du désespoir*, de Sören Kierkegaard, qui la lie au geste de se précipiter pour ouvrir une fenêtre. Mais elle est reprise, à plusieurs reprises, notamment par Gilles Deleuze, entre autres dans *L'image-mouvement* (2015, p. 163).

<sup>36</sup> <http://latroupedupossible.be/?page=about&lang=Fr> , consulté le 10/05/2019

La troupe se réunit deux à trois fois par semaine de septembre à juin. Les séances fixes sont les mercredis soirs de 18h30 à 20h30, et samedi matins de 11h à 13h. Un plus petit groupe se retrouve parfois les jeudis soirs, pour des séances de « mouvement », auxquelles je décide de participer. Ce groupe dit « du jeudi » ou « du mouvement » se forme vers la fin du mois de janvier. La troupe a deux semaines de vacances à Noël.

L'année est divisée en deux parties : les cinq premiers mois sont consacrés à l'exploration, la découverte, l'expérimentation, la création, avec beaucoup d'improvisation ; les cinq mois suivants sont destinés à la recreation d'un spectacle déjà présenté l'année précédente. La matière artistique née dans la première partie de l'année est « mise au frigo » pour donner lieu à un spectacle l'année prochaine, tandis que le spectacle de l'année précédente est « sorti du frigo » pour être représenté en juin. Cette organisation temporelle de l'année induit un investissement sur deux ans, pour tous ceux qui désirent voir aboutir un spectacle à partir de ce qui a été fait lors de la phase de création. La reprise d'un spectacle entier, avec de nouveaux acteurs, en cinq mois, constitue un défi que la troupe tente de relever chaque année. Les deux temps de l'année sont assez différents, et ils sont liés à une échéance pour le spectacle, qui doit être fixée environ un an à l'avance. Cela implique de négocier une date avec un des théâtres de Bruxelles, quand le spectacle n'est pas encore créé. Une fois qu'une date est fixée, cela implique une certaine confiance en la troupe, qui n'est pas sans effet sur son travail lui-même. Cette organisation temporelle sur la durée permet de prendre le temps de la rencontre et de la création, mais elle dépend d'un objectif précis : donner un spectacle dans un théâtre bruxellois.

Réunissant en moyenne une trentaine de comédiens, des danseurs contemporains ainsi que des chanteuses lyriques, ou autres circassiens pour la plupart formés par elle, la troupe crée en moyenne un spectacle par an. 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. Les comédiens sont issus d'une forme de marginalité incluant des personnes qui manifestent de l'intérêt pour un art théâtral non académique et d'autres, elles, en période de crise. Leur commun dénominateur, non recherché pour lui-même, serait de résister à un excès de « normalité »...<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Même référence, site de la troupe

Ce pont que la troupe jette entre deux milieux est aussi le pont de dialogue construit entre les milieux de la santé et du soin et ceux de l'art et la culture. Il s'apparente au trait d'union de l'art-thérapie. Les artistes professionnels que la troupe compte parmi ses membres contribuent au partage de savoirs et d'expertise autour de la pratique artistique communautaire, et à l'exigence de qualité mise en jeu. Cependant

les candidats qui ne « connaissent rien » du théâtre se trouvent paradoxalement avantagés, car ils évitent de devoir éventuellement procéder à un désapprentissage des carcans académiques inhibiteurs. Ainsi, le pari du metteur en scène, Farid Ousamgane, est d'assimiler l'apport de créativité de chacun des participants là où ceux-ci se trouvent respectivement. Il entend tenir compte et aussi mettre à profit ce qui est désigné communément comme faiblesses et forces. La Troupe du Possible se veut un lieu où les critères habituels de qualité et de normalité sont subvertis. Elle instaure ainsi une sorte d'assurance qui garantit aux comédiens et au metteur en scène d'oser se réaliser.<sup>38</sup>

Il est intéressant de noter que le metteur en scène et les comédiens sont mis sur un pied d'égalité, dans cette ambiance qui leur permet « d'oser se réaliser ». Cette volonté communautaire de subversion des critères habituels de qualité et de normalité, et d'inversion des forces et faiblesses, fait partie de l'efficacité symbolique de la pratique dans la troupe. Elle contribue à l'ambiance, la dynamique des relations dans le champ « transférentiel ou gravitationnel » que constitue la troupe et son projet. Elle met en avant une certaine « croyance », qui est au fondement de l'art brut, selon laquelle l'artiste qui s'ignore a un avantage sur le professionnel, car il fait plus facilement table rase des critères qui définissent le « bon art » à exposer aux yeux du monde artistique et culturel, et ne cherche donc pas à répondre à leurs attentes. Farid dit qu'il apprend aux gens à ne pas articuler, contre la tendance à se reposer sur l'éloquence.<sup>39</sup>

Le Club Antonin Artaud est à la fois le refuge et le quartier général de la Troupe du Possible. Il est, lui aussi, « né d'un groupe de patients désireux de trouver une alternative à l'hospitalisation psychiatrique ». <sup>40</sup> Il est situé sur la place du Grand Hospice, où règne un calme surprenant en plein cœur de Bruxelles, à deux pas de la place Sainte-Catherine (cf. Annexes 1 et 2). Il fait partie du champ de gravitation de

---

<sup>38</sup> Même référence en ligne

<sup>39</sup> Discussion informelle, en début d'année, en présence de Laura.

<sup>40</sup> <http://www.clubantoninartaud.be/qui-sommes-nous.html>, consulté le 13/05/2019. Niveau de fiabilité : élevé



la croyance au pouvoir de l'art. Là-bas, les membres de la troupe peuvent participer à d'autres activités variées comme la peinture, sculpture, photographie, musique... Le club est encadré par une équipe pluridisciplinaire, médico-psycho-sociale et nombreux animateurs d'ateliers.

Cette structure psychiatrique extrahospitalière offre à la troupe son principal espace de création : une salle d'environ 70m<sup>2</sup>. Pour y accéder, il faut pousser une grande porte blanche garnie de l'inscription « Centre de jour » et monter l'escalier en colimaçon jusqu'au premier étage. Le deuxième étage est équipé d'une cuisine et d'une bibliothèque-salle de repos, parfois utilisées pour répéter des scènes en plus petits groupes. La salle principale est lumineuse, grâce à six fenêtres et une porte vitrée qui donne sur un petit balcon, avec une barrière en fer forgé noir. Il y a du parquet au sol, du beige sur les murs, et quelques spots de lumière au plafond, qui permettent de la réguler et faire certains effets quand il fait sombre dehors. Il y a parfois de la décoration qui apparaît au plafond, comme les guirlandes de sapins en papier journal à Noël. C'est le fait d'autres activités du club.

Cette salle multifonctionnelle peut être divisée en trois espaces : d'un côté, l'espace de « coulisses », derrière un rideau bleu, de l'autre, l'espace des « spectateurs », où sont disposées des chaises, et au milieu, l'espace scénique. L'espace des coulisses est l'endroit où tout le monde pose ses affaires en arrivant. Il est toujours occupé par un piano à queue blanc, une grande table en bois à roulettes, une armoire, et d'autres choses plus ou moins rangées dont beaucoup de djembés. Les mercredis, avant la répétition de 18h30, il y a une séance de djembé, qui fait que la salle comme la troupe sont chauffées par cette ambiance musicale conviviale, qui s'entend depuis la rue. Dans l'espace des spectateurs, formé d'une chaise pour chaque personne présente, il y a un ficus dans un coin et un tableau-chevalet magnétique dans l'autre. Chaque séance commence avec l'installation des chaises et la fermeture du rideau, et chacune se termine avec les chaises rangées dans un coin et le rideau ouvert. Les chaises pliantes et le rideau sont les accessoires nécessaires et suffisants à la création de l'espace scénique. Sans eux, les conditions de jeu ne seraient pas optimales, les spectateurs seraient assis par terre, face à un débarras relativement

désordonné. Le rideau est essentiel pour figurer l'entrée et la sortie de scène. Il ne touche pas le sol, trop court d'une trentaine de centimètres, ce qui fait que les pieds des personnes en coulisses sont visibles par les spectateurs. Si quelqu'un s'assoie sur la table en coulisse, les pieds pendant dans le vide, le public a l'impression qu'il vole.

Le Club est facilement accessible à tous, en plein centre de Bruxelles, à cinq minutes à pieds de la station de métro De Brouckère. Certains membres de la troupe habitant en dehors de Bruxelles viennent en train, c'est pourquoi cet emplacement est assez pratique pour tout le monde.

La Haute École Bruxelles-Brabant Defré à Uccle est l'autre lieu que la troupe peut utiliser pour répéter, quand le club n'est pas disponible, ou quand il lui faut plus de place, notamment à l'approche du spectacle, quand elle organise des week-ends de répétition dans le gymnase (samedi-dimanche de 14 à 20h environ). Le grand gymnase offre les avantages et les inconvénients d'un grand espace : il est frais, mais permet à la troupe de répéter des scènes ou faire des exercices sans se sentir limitée dans ses mouvements, ce qui peut arriver au club (qui accueille trente personnes dans 30 m<sup>2</sup>). Une salle de cours de danse, d'environ 45m<sup>2</sup> est aussi parfois utilisée, notamment pour les séances du jeudi soir. Cette école à Uccle est plus éloignée du centre de Bruxelles et demande, pour certains, plus d'efforts d'organisation, pour pouvoir prendre le bus et les correspondances, arriver à l'heure et pouvoir rentrer chez soi. Mais l'arrêt de bus « Statuaires », situé juste devant, offre des facilités. Cette école, c'est la « cachette secrète »<sup>41</sup> de Farid.

Farid est le co-fondateur de la Troupe du Possible. Membre de l'École Belge de Psychanalyse, il est d'abord artiste plasticien, formé à la peinture et la sculpture, à l'Académie des Beaux-Arts de Boisfort. Il a étudié la psychologie à Marie-Haps et l'éducation spécialisée à l'école Defré, Il a notamment animé des ateliers de contes, de théâtre, de sculpture et poterie, dans le centre de psychiatrie infantile Les Goélands, à Spy. Il a décidé de se consacrer pleinement à l'activité de la troupe, dont il est le

---

<sup>41</sup> Expression employée lors d'une discussion informelle à l'entrée de l'école, en présence d'autres membres de la troupe.

metteur en scène. Cette année, sa femme était enceinte et a accouché quelques semaines avant le spectacle en juin.

L'autre co-fondateur de l'association est Thierry Snoy. Psychanalyste, théologien et écrivain, comédien bénévole dans la troupe, il est décédé en janvier 2018. Mais il a fait une passation de sa vision de la pratique.

Laura Mas Sauri est la chorégraphe de la Troupe du Possible et danseuse professionnelle. Si elle est parfois vue comme l'assistante principale de Farid, ils sont dans les faits codirigeants de la troupe, même si Farid est, *in fine*, responsable. Cette codirection est très précieuse pour la régularité des séances : quand l'un doit s'absenter, l'autre prend le relais. Outre son activité dans la Troupe, Laura donne des cours d'étirement postural à l'Académie de danse Yantra, où elle approfondit son intérêt pour la pédagogie, le bien-être et la souplesse, par la conscience du mouvement et du musculaire. Elle a suivi cette année plusieurs formations, notamment en Espagne, où elle apprend, entre autres, une méthode de kinésithérapie dite GDS. Sa présence rapproche la troupe de la pratique de la danse. Il y a quelque chose de drôle et intéressant dans la manière dont Farid raconte le recrutement de Laura : « elle avait des problèmes somatiques aux pieds... c'est une danseuse... Thierry m'a dit " tu as choisi la seule qui est malade " » (Ousamgane, 2019).

La relation entre les « deux chefs » est assez intéressante car très complémentaire. Ils s'entendent bien, mais ne sont pas attentifs aux mêmes choses ni aux mêmes moments. Ils n'ont pas la même place, car Laura est aussi comédienne, donc se mêle aux autres sur le plateau. Farid « se mouille » aussi, mais de manière plus ponctuelle, par exemple quand il veut expliquer ce qu'il cherche dans certaines attitudes sur scène, et qu'il est plus simple de montrer que d'expliquer.

Maxime Deckers<sup>42</sup> est assistant à la mise en scène. Présent au début de l'année, il a dû s'absenter pour trouver un travail rémunéré, et n'est revenu dans la troupe qu'à l'approche du spectacle. La troupe a grand besoin de son aide à ce moment-là, pour plusieurs raisons et problèmes. Il assure notamment une présence nécessaire et

---

<sup>42</sup> « Maxime » dans la suite du présent écrit

rassurante dans l'ombre des coulisses, pendant les dernières répétitions et le spectacle. Calme et discret, il sait dire les choses et prendre des initiatives claires au service de l'œuvre de la troupe. Avec lui, la direction peut opérer en « triangulation » (Ousamgane, 2019).

### II.1.3. Les principes et valeurs

Les fondateurs de la troupe, Thierry Snoy et Farid, ont écrit un document qui résume *Les fondamentaux de la Troupe du Possible*.

Celui-ci s'ouvre sur leurs réactions critiques envers une critique d'un spectacle de la troupe. Un spectateur affirme sa déception de ne pas avoir pu se demander « qui est fou et qui ne l'est pas ? », prétendant que le « pari » de la troupe ne se retrouvait pas sur scène, parce qu'il n'avait pas eu le plaisir attaché au fait de reconnaître un comédien fou, puis d'en être détrompé. Cette question que se pose le citoyen prisonnier de ses clichés, est une question bête, dépassée ou déplacée pour les fondateurs de la troupe, dont le pari consiste en la suspension du clivage.

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

Le pari de la Troupe du Possible, c'est la suspension du jugement catégorisant, diagnostique, au profit d'un autre regard. Cette « suspension du clivage » commence par sa contestation. Les conditions de naissance de la troupe mènent à s'interroger sur le besoin de se rassurer de n'être pas fou, ce besoin auquel Descartes avait pu apporter une solution définitive, tout complaisant d'avoir pu fonder, sur son exemple, l'homme raisonnable et rationnel, sain et sauf des assauts des folies de son imaginaire. Qu'est-ce que la peur de perdre la raison, finalement, si ce n'est la peur de se perdre soi, en

dehors des limites de qui a été désigné comme « l'humanité » ? Pourtant, une vie humaine est faite d'illusions et de désillusions successives, par rapport à cette humanité supposée. La raison et l'humanité peuvent être vue comme un chemin plutôt qu'une entité, un chemin qui implique une dialectique. Il ne peut être question, comme Descartes ou le spectateur susmentionné, de vouloir fixer, pour se rassurer, l'idée que « moi, je ne serai jamais comme ça ». Car « qui dans certaines circonstances ne perd pas sa raison, n'en a pas à perdre » (Vives, 2010, p. 28). L'homme semble bien osciller entre des moments où il a plutôt besoin d'autonomie, et d'autres, où il a plutôt besoin de sécurité, en fonction des événements. Il ne peut y avoir plusieurs humanités dans le monde, dont l'une serait folle et l'autre non ; il n'y a que des singularités humaines. Le public qui vient voir les fous au théâtre manquera l'essentiel de ce que dit l'œuvre de la troupe. Au-delà du « droit à la folie » que revendiquent certaines institutions comme La Borde, pour laisser le dit-fou vivre comme il l'entend, il y a dans l'esprit communautaire de la troupe, un raccourci idéal, aussi simple qu'il peut être effrayant : « Soit nous sommes tous fous, soit nous sommes tous sains » (Ousamgane, 2019). Ce présupposé ou ce « pari » universel communautaire rend à chacun des membres de la troupe le droit plein et entier d'être l'acteur, l'inventeur, le metteur en scène principal de sa vie.

Voilà comment les responsables de la troupe voient leur projet :

Nous avons observé que, chez les gens qui n'ont pas d'antécédant psychiatrique, il y a aussi une « fragilité psychique » plus ou moins déclarée qu'ils viennent « traiter » chez nous. Pourquoi les en empêcherions-nous ? [...] N'y a-t-il pas autant de différences entre un « fou » et un « fou » qu'entre un « fou » et un « normal » ? Dans la position qui est la nôtre, à la place que nous occupons, l'enjeu véritable consiste à offrir un espace et un temps où se joue la pathologie humaine, d'où qu'elle provienne. [...] notre « vérité singulière » : questionner sans relâche les catégories courantes où ont tendance à se figer les diverses approches de la Vérité sur la complexité de l'humain. [...] Nous devons sans cesse veiller à ne pas tomber dans la tentation « philanthropique » ou « thérapeutique », de quelque façon qu'on l'envisage ! (Snoy, 2013, p.3)

Ce point d'exclamation n'est pas anodin. Il affirme la nécessité de l'incertitude, là où nombreux diraient cette position trop inconfortable. Or « c'est bien l'épreuve de l'incertitude qui donne son épaisseur d'humanité et ses satisfactions les plus hautes au travail créateur » (Menger, 2009, p. 23). Il faut questionner et s'aventurer sans relâche,

dans le non-repos de l'incertain. Et cette aventure est liée à la « modération » du désir d'aider, soigner ou aimer l'autre. On ne peut pas nager dans l'incertain avec l'autre, si l'on est obnubilé par le but de le sauver de la noyade.

Cette incertitude est aussi celle de chaque sujet envers lui-même :

Le génie propre de chaque sujet se combine précisément avec sa pathologie [...] « l'inquiétante étrangeté » [...] est notre lot commun... Autant en tirer parti, plutôt que de feindre de l'ignorer ou de s'en offusquer ! Autant l'appivoiser et se laisser appivoiser par lui ! (Snoy, 2013, p. 5)

L'appivoisement de sa propre inquiétante étrangeté peut être le préalable à l'appivoisement de celle de l'autre, et de l'étrangeté en général. Voilà l'urgence « d'offrir un espace-temps où se joue la pathologie humaine », où chacun peut chercher à réaliser son style propre.

Générosité, humilité, respect et solidarité guident les fondateurs dans leur travail, pour mener tout participant à l'unique condition « d'oser », avec toujours, la supposition positive qu'il porte de toute façon en lui le potentiel d'actualisation de cette condition.

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

Les conditions minimales sont contenues dans l'ambiance créée par les présences et activités de la troupe. Mais elles sont ancrées dans une posture d'égalité fondamentale, que l'on peut aussi rapprocher de l'idée de l'espace potentiel que (re)créé le jeu enfantin ou théâtral. Il s'agit, en quelque sorte, de permettre à chaque personne d'accéder à cet espace potentiel propre, cet espace de (ré)création, dont on perd parfois les clés.

« Ce dont il faut partir, nous dit Rancière, ce n'est pas de l'inégalité (du monde, des êtres, des capacités...), mais de l'égalité. Un tel impératif est d'abord pragmatique : il n'y a pas d'autres moyens de faire advenir l'égalité que de la supposer, de l'affirmer ; c'est la seule posture qui ait une efficacité.<sup>43</sup>

Cette leçon de Rancière ressort des principes de la troupe, particulièrement dans celui qu'elle nomme sous la devise détournée « Egalité fraternité liberté » (Snoy, 2013, p. 5). Il n'est pas étonnant que Léonore Le Clef ait choisi cet angle d'attaque pour écrire son mémoire sur la troupe, intitulé le « sens perdu et retrouvé ». Car ce détournement de la devise française porte en lui quelque chose d'une vérité si évidente et pourtant si peu rencontrée. Comment aboutir à la liberté sans supposer l'égalité d'abord ? Quelle est cette liberté qui se serait déjà trouvée sans se chercher parmi les autres ? Y a-t-il une digne liberté qui se passe de prendre en compte celle de ceux qui en sont privés ?

Un autre principe du fonctionnement de la troupe, est le « pouvoir partagé [...] la troupe ne fonctionne pas sous un organigramme très autoritaire et hiérarchisé [...] nous avons élaboré une “ charte ” [...] Signe ou « symptôme » de notre propre manque de propension à faire acte d’“ autorité ” ? » (Snoy, 2013, p. 7-8) C'est justement ce manque de clarté hiérarchique et de visibilité de l'autorité qui permet à la troupe de diffuser les rôles, les tâches, les investissements, et impulser des initiatives artistiques, sociales. Le fait que les deux chefs ne se prennent pas pour des chefs permet une cohésion particulière de la troupe.

Nous veillons à ce que cette « utopie » soit maintenue, en dehors de tout « rapport de force » et de « jugement de valeur ». Des « alliances » se concluent alors, des « collaborations » s'instituent que nous laissons agir. Elles contribuent à l'instauration d'un « climat » de « fraternité » et de « liberté » qui déborde le cadre du travail théâtral proprement dit, tout en s'y référant constamment (Snoy, 2013, p. 9).

Peut-être nous objectera-t-on : « N'êtes-vous pas de doux idéalistes, de gentils rêveurs ? Ne prenez-vous pas vos désirs pour la réalité ? Tout cela est trop beau pour être vrai ! » Nous répondons : **Et pourtant ça marche !** Globalement. Les spectacles sont là, qui « visibilisent » notre intuition. [...] Nous restons aussi très conscients des limites intrinsèques à ce projet. Nous nous limitons à la médiation « théâtrale » : « le théâtre tout le théâtre, rien que le

---

<sup>43</sup> Citation de Charlotte Nordmann, dans la publication de Culture et Démocratie, *Caverne et Démocratie. Sur la prison, le travail social et les pratiques artistiques*, p. 65

théâtre ». Notre travail ne vise nullement à d'autres objectifs. Nous avons à éviter tout ce qui s'apparenterait à une prise en charge plus générale (Snoy, 2013, p.6).

Car le théâtre, c'est de l'humain sous forme brute. Le théâtre déborde toujours le théâtre, parce que les gens ne sont pas des pierres. Mais il faut pouvoir accepter qu'une personne qui vient à un atelier théâtre peut, ensuite, se suicider, entre autres exemples peu optimistes. Chacun doit suivre son chemin, et ce qui se passe en dehors du théâtre n'appartient qu'à la vie de la personne. Ce sont ses affaires. Respecter la singularité d'une personne, c'est aussi accepter de ne pas pouvoir contrôler sa vie, ce qui implique de savoir que cette personne se trouve être la seule à même de choisir, *in fine*, ce qui est bon pour elle. Tous les comédiens de la troupe viennent de leur plein gré, ce qui est déjà beaucoup.

Le but final demeure que, dans la troupe, tout le monde « s'amuse en travaillant et travaille en s'amusant ». C'est ce à quoi invite Farid, juste avant chaque représentation : « Maintenant que vous avez beaucoup travaillé, amusez-vous, et foutez-vous de l'appréciation du public... » (Snoy, 2013, p. 9).

Quels sont ce travail amusant et ce jeu laborieux dans la troupe ? Il faut le découvrir plus en détails, pour mieux comprendre l'ambiance communautaire de l'intérieur de la Troupe du Possible, cette ambiance où le théâtre n'est « que » du théâtre.

## II.2. Communauté, expérience et création symbolique

« La Troupe du Possible » est une troupe de théâtre qui a la particularité de réunir des personnes en provenance de mondes psychiques, sociaux et culturels parfois présentés par la société comme très éloignés, différents, voire incompatibles, autour de la création de spectacles visant un style théâtral vif, touchant et brut.<sup>44</sup>

Cette définition est celle que la troupe donne d'elle-même : il n'y a aucune référence à quelque visée thérapeutique que ce soit. Pourtant, l'association est subsidiée, tantôt en tant qu' « art-thérapie », tantôt dans la catégorie « santé », tantôt celle des « affaires

---

<sup>44</sup> Site internet de la Troupe du Possible, onglet « La troupe, c'est quoi ? »



sociales » ou « la culture ». Farid me dit qu'il a l'habitude d'être « entre-deux » mondes qui ne se comprennent pas : « à la culture, on me dit que ce qu'on fait, c'est de la santé, et à la santé, on me dit que ce qu'on fait, c'est de la culture ! »<sup>45</sup> En tous cas, la troupe a longtemps fonctionné sans ces subventions. Cet argent lui permet de payer les charges liées aux répétitions et spectacles et de donner un salaire décent à Laura. La scénographie, les costumes, et le *catering* (lors de la semaine de répétition avant le spectacle), constituent une bonne part du budget. Il ne reste pas grand-chose ensuite, pour faire face aux imprévus, et cet argent n'est jamais assuré pour l'année suivante.

La grande particularité de la troupe, depuis qu'elle est sortie de la clinique, est sa diversité. En effet, la trentaine de personnes qui la constitue cette année en sont la preuve : il y a des enfants, trois jeunes de onze ans, des plus vieux, jusqu'à soixante ans, la moyenne d'âge étant d'environ trente ans, des femmes enceintes, des comédiens et danseurs professionnels, toutes ces personnes venant de milieux sociaux divers et de cultures variées. À la troupe, on entend de l'Espagnol, du Roumain, de l'Arabe, plusieurs accents, y compris celui de Charleroi. Le multiculturalisme bruxellois s'y retrouve. Certaines personnes sont suivies par un psychiatre. Certaines, plus habituées que d'autres à séjourner en centre psychiatrique, en sortent, et certaines y retournent. Certaines sont en cure de certaines addictions. Certaines sont plus en souffrance, plus en période de crise. Il y a des personnes diagnostiquées comme psychotiques, des prétendus normaux plus ou moins névrosés. Chacun amène sa corporéité, sa parole et son rythme ou, comme dit Farid, « chacun amène sa couleur ».

La Troupe du Possible est donc une sorte d'arc-en-ciel où règne une ambiance particulière. Car pour qu'il y ait une ambiance, il faut une hétérogénéité. (Oury, 2003, p.162). Cette communauté regroupe des personnes qui ne se seraient sûrement jamais croisées autrement. La mixité des membres de la troupe est un facteur important de son ambiance.

---

<sup>45</sup> Discussion informelle à la fin d'une répétition en novembre

Il s'agit maintenant de décrire cette ambiance qui fait le quotidien de la troupe dont je suis membre. Pour ce faire, je décrirais le processus créatif tel que je l'ai vécu, non pas seulement observé. Cette description tient à une sélection de moments qui ne peut être déliée de certains états d'esprit, sentiments et images. « Après, on n'est plus comme avant. Une interprétation analytique, c'est quelque chose de l'ordre de la rencontre » (Oury, 2003, p. 160). Cette sélection de moments de l'année permet de saisir le répertoire partagé par la troupe, fait de rituels, symboles, et événements. L'évolution des autres et du groupe transparaitront dans le récit de ma propre évolution, de mes rencontres et mes découvertes.

« À travers quelque chose qui apparemment est collectif, doit être mise en question quelquefois d'une façon fulgurante ou simplement passagère la question de la "singularité" de tout un chacun » (Oury, 2003, p.158).

### II.2.1. Enthousiasme et intégration

Je n'ai jamais assisté à un spectacle de la Troupe du Possible en tant que spectatrice. Au début de l'année, j'étais donc vierge de jugement esthétique sur ses créations. J'ai simplement été amenée, pour diverses raisons déjà évoquées, à m'inscrire dans son projet. De manière pragmatique, cela me permettait de coupler mon stage universitaire et mon mémoire, autour d'une pratique qui me passionne. J'étais assez perturbée par le fait que ma place de stagiaire n'était pas clairement définie, jusqu'à ce que je comprenne que cela faisait partie du primat de l'égalité dans la troupe. Cette égalité fondamentale a empêché la distance que je souhaitais d'abord garder, et m'a aussi protégée de la tentation de la condescendance. Je devrais trouver ma place en même temps que les autres dans la communauté. Mes intentions de chercheuse ont aussi été revues à mon arrivée : amener une caméra pour filmer l'évolution du processus créatif aurait été beaucoup trop intrusif et inconfortable. D'abord attachée à l'idée de filmer, sûre que cela fournirait une riche matière première à mes recherches et un bon support pour leurs lecteurs, je me suis vite rendu compte que cet accessoire réorienterait l'expérience dans un sens qui ne bénéficierait ni à ma

participation, ni à mes observations. Je devais d'abord apprivoiser et me laisser être apprivoisée par la troupe. Les premiers mois furent un moment d'émerveillement et de rencontres, mais aussi de confrontation au réel et d'inquiétudes nouvelles. C'est un premier moment de familiarisation avec un groupe et un projet, en lequel j'entrevois déjà des réponses à mes questions, des solutions à mes problèmes. Dès le début du projet, je dis à Farid et Laura que ce qu'ils font est « magnifique ».

« Le processus de création est mouvant, varié et adapté à la singularité de chaque comédien ». <sup>46</sup> Je dois en faire l'expérience sans me cacher derrière une fonction prédéfinie, c'est pourquoi je me détache de mes rôles de stagiaire ou chercheuse, pendant les répétitions, ce qui ne m'empêche pas, ensuite, d'avoir à cœur les missions qui me sont confiées. Les intérêts qui m'ont menée à la troupe conditionnent toutefois ma présence, qui se veut un soutien au projet, et fait donc preuve d'application. Je fais de la troupe ma priorité cette année, manque certains cours et réunions familiales importants. Mon inscription dans le groupe est donc aussi liée à un certain recul par rapport aux communautés principales de ma vie, familiale et étudiante. <sup>47</sup>

Chaque nouveau venu, dit un « invité », après avoir eu rendez-vous avec Farid, rencontre la troupe et ses habitudes. Mon premier jour au Club Antonin Artaud est marqué par mon inscription dans son cercle rituel. Le « cercle de présence » est le rituel dont la troupe ne se passe jamais, qui revient à chaque réunion sans exception. Mais il y en a d'autres récurrents et structurants, pour l'ambiance

Le rituel du cercle de présence est celui qui ouvre chaque réunion. Après quelques minutes de flottement, le temps que tout le monde arrive, se dise bonjour et installe les chaises pour créer l'espace spectateur, un cercle se forme dans l'espace scénique. Au début de l'année, Farid initie le mouvement vers le cercle, qui implique que tout le monde se mette debout et y prenne place. Mais au fur et à mesure que les habitudes se prennent, le cercle se forme comme de lui-même quand les participants

---

<sup>46</sup> Site internet de la troupe

<sup>47</sup> Cf la première définition donnée de la communauté, dénotant le « désengagement et la lutte ».

sont prêts. Certains jours, il est plus besoin de dire « bon, on y va », pour qu'il se forme.

Une fois que la troupe est en cercle, il y a souvent un temps de silence, avant que Farid désigne celui qui commence le tour. Chacun à leur tour, les participants font un pas en avant, regardent les personnes qui les entourent, et disent leur prénom avant de revenir un pas en arrière. Il faut dire son nom distinctement et ne pas regarder par terre. Quand il y a un invité dans le cercle, Farid lui explique préalablement ce en quoi consiste l'exercice et lui demande d'ajouter, après son prénom, en deux mots, pourquoi il est là. Mon tour venu, je fais un pas et dit « Bérangère, je suis là parce que j'adore le théâtre ». Simple résumé de l'essentiel de ma présence, mais qui omet complètement tout stage et toute recherche. Une petite inquiétude née, ensuite, de l'idée que certains participants puissent se sentir trompés par cette omission. Mais cette inquiétude n'a pas lieu d'être : je n'ai pas l'intention de cacher mes recherches ou mon stage ; ce n'est simplement pas le bon moment pour en parler, et mon instinct me dicte cette manière de me présenter. Il valait mieux, certainement, ne pas dire : « je viens observer comment vous vous en sortez grâce au théâtre, qui plus est, sans vous en rendre compte ! » En tous cas, il n'est pas évident de donner le « pourquoi » de sa présence en deux mots face à des inconnus. Nombreux invités répondent en mentionnant les conseils de leur médecin.

Au fur et à mesure du temps, deux facteurs organisent de plus en plus la répartition des participants dans le cercle : la parité « homme-femme » et la parité « diagnostiqués psychotiques et prétendus normaux ». La première est patente : en tant que femme, il m'est facile de me placer entre deux hommes. Mais la seconde est latente : je devais connaître un peu les autres pour savoir où me placer, je devais avoir interprété des signes comme pouvant être les symptômes d'une pathologie, des signes qui m'apparurent aussi immédiatement ceux d'une singularité. Je devais surtout me différencier, à partir d'impressions ou d'aveux de certaines fragilités, et donc de certaines forces. Cependant, la parité « psychotiques-normaux » reste floue. On apprend à comprendre que personne n'est « normal ». C'est le postulat de la Troupe du Possible. La première parité (homme-femme) permet à la deuxième de s'inscrire

dans le cercle, au fur et à mesure que tous les membres de la troupe apprennent à se connaître. Les deux « facteurs de circularité » amènent chacun à aller vers ceux qui lui ressemblent moins, contrairement au réflexe d'aller vers ce(ux) que l'on connaît. J'apprends à éviter de me placer à côté de Farid et Laura dans le cercle et à aller à la rencontre des autres, auxquels je m'identifiais moins, *a priori*.

Ce moment où les membres se placent en cercle est important, car il fait ressortir les différences en même temps qu'elles s'y dissolvent. Le cercle des présences est un moment rituel qui exerce la présentation de soi, la mémorisation des prénoms et des personnes, la reconnaissance et l'inscription des singularités dans le groupe : le regard, le corps, l'expression qui accompagne l'énoncé du prénom de chacun est un moment plus ou moins long, de trois à dix secondes objectivement. Il peut être difficile de s'empêcher d'esquisser un sourire. On peut vouloir prendre beaucoup de temps pour regarder chacun. On peut balayer très vite du regard et repartir aussi vite à sa place. On peut avoir du mal à dire son prénom. On peut vouloir être le plus neutre possible, mais beaucoup de choses nous échappent.<sup>48</sup>

Quand le tour des prénoms de toutes les personnes présentes est fait, c'est le temps des absences. Un temps est pris pour réfléchir à tous les membres de la troupe qui sont absents ; leurs prénoms sont aussi énoncés, sauf quand l'un est oublié (ce qui est arrivé une fois cette année). Au début, Farid et Laura sont seuls à chercher et dire qui est absent, car ils sont normalement prévenus. Mais au fur et à mesure, tous les membres se mettent à chercher qui manque ; cela devient un petit jeu de trouver avant les autres. Cet appel peut ressembler à celui de l'école, mais en diffère grandement : chaque présent dit son prénom, chaque absent est évoqué par ses camarades. Le pourquoi de l'absence est aussi important : Farid et Laura relaient, à ce moment, les communications des absents et donnent parfois une petite explication, sans insister. Il

---

<sup>48</sup> La neutralité n'existe pas. Je me rappelle ici d'un exercice de présentation, à Avignon, dans le cadre d'une « formation de spectateurs », le premier jour, pour faire connaissance. Chacun devait faire une entrée, avancer et se présenter, sans rien dire, en étant le « plus neutre » possible ; simplement observer le public quelques instants avant de sortir, puis revenir pour recevoir les jugements des autres sur ce qui a échappé à la neutralité, et ce que cela peut vouloir dire de la personnalité. Il s'agit d'interpréter le langage non-verbal de chacun ; les jugements peuvent se faire maladroits.

y a ceux qui ont prévenu, par mail, sms ou oralement ; il y a les « nouveaux » qui ne sont pas revenus ; il y a ceux qui ne reviendront pas. Une personne de nouveau hospitalisée en centre psychiatrique est dite « retournée dans le système ». À ce moment (et à bien d'autres plus ou moins diffus) se crée un sentiment d'appartenance : quand on est présent, on pense à ceux qui devraient être là, et quand on est absent, on sait qu'on pense à nous.

La présence dans la troupe est la seule exigence indispensable. C'est pourquoi au début de l'année, Farid insiste sur l'importance de la présence et de la ponctualité. « C'est déjà quelque chose d'être là, à l'heure », comme il me dit une fois, avant d'entrer dans le club. En effet, c'est déjà un effort que de venir, en plus ou moins bonnes conditions, tous les mercredis soirs et samedis matins, dans le centre de Bruxelles. Particulièrement le samedi matin, à l'unanimité, il faut s'y faire. Chaque membre de la troupe sait qu'il est important de communiquer et justifier son absence ou retard, non seulement pour ne pas inquiéter le groupe, mais aussi pour que le présentéisme reste la norme. Cela fait aussi partie de la construction d'un lien de confiance : chacun doit se sentir responsable de sa participation dans la création collective. Si certains participants font des blagues (disant qu'il faudrait un certificat médical pour justifier chaque absence), cela recouvre une difficulté sérieuse d'organisation. Sans l'installation de ce lien de confiance, Farid avoue (lors de la même discussion informelle mentionnée ci-dessus) : « je dois courir après les obligations de chacun ». Mais sa vocation n'est pas de surveiller les faits et gestes de chacun en dehors de la troupe. Si l'un boit de l'alcool ou fume de l'herbe avant de venir, ce n'est pas grave, tant qu'il peut participer. La discipline est contenue dans la fréquence des réunions et l'intensité de la participation à ces réunions. Mais personne ne fait preuve d'une énergie toujours à 100 %. Tout le monde a des hauts et des bas pendant l'année.

L'important est que tout le monde s'entraîne à oser se mettre en jeu et y prendre un certain plaisir, tout en apprenant à se connaître. À cet égard, la pause de cinq à quinze minutes au milieu de séance, après une petite heure d'activité, est un

moment sur lequel on peut compter. Pour une grande moitié de la troupe dont je fais partie, c'est une pause cigarette, devant l'entrée de la porte du club.

Au début de chaque séance, quand le tour des présents et absents est fini, il y a un moment d'étirement-échauffement, qui se fait en deux temps ou deux modes : l'un « concentré », l'autre « déconcentré », le premier réclamant le silence, le second la discussion. Farid varie, d'une séance à l'autre, demandant d'abord l'un, puis l'autre, ou inversement. Le changement de l'un à l'autre se fait rapidement et fait partie de l'exercice : Farid prévient que l'on va passer à l'autre mode, puis frappe dans les mains. On s'entraîne à passer rapidement de la concentration à la déconcentration, et vice-versa. On s'étire tout en discutant, et il faut couper court à une conversation, ou bien on s'étire « seul » et il faut aller vers l'interaction. Les membres sont de plus en plus à l'aise avec ce moment. Si on ne sait pas quels mouvements faire pour s'étirer, il suffit d'observer les autres. Farid et Laura interviennent parfois pour donner quelques conseils, pour rendre certaines positions moins « bloquées ». Il vaut mieux, parfois, lâcher la tête, ou mettre les pieds dans l'autre sens. Ce moment dure environ vingt minutes. Pendant l'étirement en mode concentré, Farid insiste pour que les sons soient entendus, c'est-à-dire que chacun doit laisser sortir les sons de son corps en étirement, et ne pas les retenir. Cela donne lieu à une série de râles, de presque bâillement, de bruits de l'effort ou de la détente, de l'expiration, du soupir. Les sons prolongent les mouvements de chacun. Il m'a fallu un petit moment pour passer outre une certaine pudeur. Mais plus tard dans l'année, je me rends compte que ce moment d'étirement me procure beaucoup de bien et que je le retrouve avec joie, au moins deux fois par semaine. Il permet de se détendre « seul », tranquillement, avec les autres répartis dans l'espace. Il offre un « sas de concentration » pour sortir des préoccupations quotidiennes apportées de l'extérieur et aller vers un mode de jeu. Aussi, il annonce qu'il va y avoir du sport.

Après ce moment d'étirement, des exercices d'équilibres de plateaux font circuler tout le monde dans l'espace. C'est un moment déambulatoire, dans lequel plusieurs petits rituels s'inscrivent, qui reviennent plus ou moins fréquemment.

Tout le monde marche dans l'espace scénique assez petit, donc tout le monde doit faire attention aux autres et au rythme des autres. Plusieurs jeux travaillent les attitudes en scène et/ou la précision des mouvements. Un des jeux récurrents est celui de la « mise en posture psychique » d'un animal. Il faut se préparer à se mettre dans la posture psychique de l'animal que va annoncer Farid, par exemple, une vache. La difficulté de cet exercice est de ne pas succomber à la pulsion d'imitation : il ne faut pas imiter la vache physiquement, mais bien tenter de se mettre dans la tête d'une vache, imaginer comment elle se sent à l'intérieur, se mettre dans sa peau. L'expression posturale de chacun change, mais c'est aussi un travail de regard. Que verrait une vache et comment le regarderait-elle ? Cet exercice implique de se rappeler d'une image de vache et prêter un jugement à cet animal ou, du moins, une *psyché*. Il s'agit alors de tenter de faire vivre en soi l'âme d'une vache. C'est un moment très drôle, qui dénote beaucoup d'éléments inconscients. Par exemple, quand il faut se mettre dans la posture psychique d'un chat, nombreux sont ceux qui adoptent une démarche plus ou moins méprisante. Farid propose deux ou trois animaux, chacun à leur tour rendu visible une petite minute dans l'espace scénique, avant de passer à autre chose.

Un autre exercice du même genre est la « démarche en couleur ». Cet exercice peut d'abord apparaître comme n'ayant aucun sens, mais comme avec les animaux, il implique des changements de postures intérieures et donc une exploration de son pouvoir de symboliser, qui implique jeu et interprétation. Par exemple, il faut se mettre à marcher en rouge. Chacun prête donc à la couleur rouge des caractéristiques qu'il tente de traduire dans sa marche. Du noir au rose fluo, les mouvements diffèrent grandement. On se fait plus lourd ou léger, plus ouvert ou fermé, plus triste ou joyeux, plus abattu ou énergique. On associe des émotions aux couleurs. Et on ne fait pas tous les mêmes associations.

Un exercice rituel, qui revient quasiment à chaque réunion, est celui du « langage imaginaire ». Assez grisant, il consiste à décharger certaines humeurs dans un langage signifiant incompréhensible, pendant vingt secondes environ. La difficulté est de chercher à dire quelque chose sans mots « réels » ou connus. Il y des variantes,



car on peut chercher à s'adresser à un autre participant, ou à quelqu'un qui n'est pas là, ou à soi-même. Dans cet exercice, plus que dans les autres, se manifeste le langage particulier de la troupe, qui affirme qu'il est possible de se parler les uns aux autres, sans un mot du dictionnaire. Les intonations de voix et le langage non-verbal semblent se faire plus forts à ce moment-là. L'expression est comme plus brute. Il est difficile de ne pas rire quand on discute dans ce langage singulier avec un partenaire, mais ce peut être plus sérieux. C'est un jeu d'enfants bien connu, qui consiste à faire semblant de parler une langue étrangère avec un complice : discuter en « yaourt » et rire des réactions d'incompréhensions des autres alentours. Mais l'exercice du langage imaginaire est aussi une sorte d'exercice du langage du cœur, qui le rapproche du langage d'avant le langage, du langage de l'*infans*. Beaucoup de choses sortent pendant ces quelques secondes, et les émotions dues à certains événements de la vie peuvent remonter très vite, passant directement dans le souffle de la voix, détachées de la recherche si ordinaire du « comment dire ? ». Cet exercice crée un détachement du langage courant et de la recherche du bon mot. Il rend compte de nombreuses autres possibilités de dire et ouvre d'autres chemins à l'énoncé, en même temps qu'il crée des complicités. C'est un moment de lâcher prise, aussi, dans le tumulte général.

Au fur et à mesure des réunions, de nouveaux exercices remplissent ce moment déambulatoire (qui dure environ 30min) et deviennent peu à peu des rituels. Notamment, on apprend à « marcher en trajectoire » : tout le monde marche dans l'espace, avançant de manière déterminée en regardant droit devant soi, suivant une trajectoire, et change de direction dès qu'il rencontre la trajectoire de quelqu'un d'autre ou les limites de l'espace scénique (les murs, les chaises ou le rideau). Les changements de trajectoires se font d'une manière bien précise, avec une pause marquée par un mouvement des pieds, qui est à l'inverse du mouvement habituel de changement de direction : c'est le pied extérieur (par rapport à la direction choisie) qui se « rentre » et emmène le reste du corps, plutôt que le pied intérieur qui « sort ». Pendant un bon moment, je marquais la pause mais faisais le mouvement ordinaire, jusqu'à ce qu'une personne redemande d'expliquer le geste. Les marches en trajectoires varient en rythme et grandeur de pas, c'est-à-dire qu'à chaque changement

de directions, les pas peuvent se faire plus grands ou plus petits, et le rythme plus lent ou rapide.

Des exercices de *slow motion* reviennent souvent. Par exemple, quand tout le monde marche dans l'espace et doit s'arrêter en même temps, au moment où une personne décide de s'arrêter (signal de l'arrêt collectif), et repartir en même temps, quand une autre décide de se remettre en marche. Les arrêts et départs doivent être progressifs et lents pour que tout le monde s'accorde. Cela exerce l'écoute du groupe, la perception d'ensemble. Cet exercice aussi se complexifie avec le temps, car il faudra apprendre à s'arrêter non plus seulement ensemble, mais face au public, puis en petits groupes de « photos de famille ». Il peut y avoir des mélanges d'exercices, comme le langage imaginaire en marche *slow motion*.

Beaucoup de petits exercices travaillent le corps en rythme et la proprioception. Par exemple, passer de la position debout à la position allongée au sol, sans à-coups, en un temps déterminé (par Farid qui compte tout haut, disons, jusqu'à 15) permet de sentir les moments de difficulté et d'effort musculaire. Cet exercice se fait aussi en sens inverse, de l'horizontal à la verticale, et parfois, Farid compte simplement dans un sens (15, 14, 13...), et tout à coup dans l'autre (10, 11, 12...), signalant la descente et la remontée du corps.

Le « comptage » est un rituel assez célèbre dans les ateliers de théâtre en général. Chaque membre du groupe doit dire un (et un seul) chiffre, sans le dire en même temps qu'un autre, sinon on recommence, jusqu'à ce que tous aient énoncé un chiffre. Après un moment de silence, Farid commence en disant « 0 ». Puis chacun place son chiffre : il y a les « vautours » qui se ruent sur le « 1 » dès qu'ils peuvent ; il y a les « princes », qui attendent qu'il y ait moins de joueurs dans la partie ; il y a une « inspectrice des travaux finis », une des membres de la troupe qui aime particulièrement clôturer le jeu. Cet exercice rompt avec le moment déambulatoire, car tout le monde s'arrête et prend place dans l'espace pour s'écouter. Cela peut aussi faire retomber l'énergie. Si le groupe ne s'écoute pas et n'est pas concentré, cela peut durer longtemps. Certains jours, le groupe ne parvient pas jusqu'au bout et il faut

abandonner. D'autres, il réussit dès le premier ou second essai, ce qui le rend assez fier.

Si nous sommes en train de déambuler dans l'espace et que Farid veut revenir à la forme du cercle, souvent, il annonce qu'il va falloir retourner à sa place dans le cercle en un certain temps, par exemple, 8 secondes, qu'il compte oralement. Cela implique de se remémorer la place prise dans le cercle initial des présences, au début de la réunion, ce qui n'est pas toujours facile. Mais surtout, il s'agit d'arriver tous en même temps à sa place dans le cercle, et donc ne pas y aller directement, mais faire les détours qui permettront d'arriver au bon moment, à la fin des 8 secondes. Parfois, Farid feint d'annoncer un retour en cercle en 8 secondes, et il commence à 6 ou 10. Cela fait aussi partie de l'exercice, de pouvoir se détacher de ce qui a été annoncé précédemment pour se concentrer sur le moment présent collectif.

Quand le cercle est à nouveau formé, il est possible de faire deux jeux, plus « cérébraux » que les autres, aussi récurrents, qui peuvent durer entre cinq et quinze minutes. Le groupe joue à l'un ou à l'autre, à chaque séance quasiment. Ce sont des exercices qui réveillent les neurones, tout en rappelant que perdre ou se tromper n'est pas grave, car c'est la condition du jeu : l'important est de participer. Il y a le jeu des prénoms et le jeu dit « de l'injustice ». Dans les deux cas, les réactions sont le plus intéressant.

Le jeu des prénoms travaille la concentration de manière ludique. Il faut d'abord se mettre d'accord sur quelques règles, que Farid décide. Par exemple, nous allons jusqu'à 11 (puis de 11 à 1, et vice-versa ainsi de suite), mais le 1 dit son prénom, le 3 un légume, le 7 un fruit, le 10 un pays (et entre chacun de ces chiffres, il faut dire les bons chiffres). On ne peut pas répéter un mot qui a déjà été dit, et on ne peut pas dire "euuh" ni attendre trop longtemps avant de donner sa réponse. Il est bon de répéter les règles au début du jeu, tous en chœur, pour que tout le monde les ait bien en tête ("1 prénom, 3 légume, 7 fruit, 10 pays") et de faire un tour de chauffe avant que les éliminations commencent. Quand un joueur est éliminé, il faut se retenir de dire pourquoi, où il en était, car le suivant doit retrouver le fil perdu, et le jeu continuer jusqu'au duel final. Il faut apprendre à ne pas dénoncer l'erreur de l'autre, sous peine

d'être éliminé, ce qui force la concentration sur sa propre participation. Les personnes éliminées sortent du cercle pour aller s'asseoir dans l'espace spectateur. Certains participants utilisent leurs mains pour mémoriser les règles et garder le fil, d'autres tentent la stratégie du « orange », qui fonctionne pour le fruit comme la couleur... Quand les éliminations se font trop lentes, Farid peut décider de rendre les règles plus difficiles (par exemple, ajouter « le 4 dit une voiture »). Quand il ne reste que quelques participants, dans le cercle rétréci, Farid augmente la vitesse (et aussi le stress), en rythmant et désignant du doigt qui doit répondre. Une seconde d'inattention suffit à désigner le gagnant.

Les joueurs du duel final sont applaudis, car tout le monde reconnaît la difficulté du jeu. Les deux danseuses professionnelles de la troupe se retrouvent souvent dans la finale, ce qui prouve une capacité de concentration assez impressionnante. L'un des membres de la troupe, sur le banc des éliminés avec moi, me dit une fois, en souriant : « Heureusement qu'on sait que ceux qui vont le plus loin sont les plus aliénés ». La performance prend ici plus qu'ailleurs l'allure d'un « comparution » (Biet, 2013), impliquant des jugements, souvent manifestés par des sourires, de l'ironie, de l'autodérision. Chacun fait son procès, par rapport aux autres, comme chacun a sa manière de perdre, plus ou moins frustrée, niée, discutée, acceptée, préparée. Ces réactions disent beaucoup d'une personnalité et prêtent souvent à rire. Un des membres de la troupe a tellement de difficultés pour ce jeu qu'il ne passe quasiment jamais le premier tour. Il rit de lui-même et le groupe rit aussi. Il sait faire preuve d'un grand talent pour d'autres jeux, notamment d'improvisation, même s'il a du mal à se concentrer, particulièrement pour ce type de jeux-là. La troupe et son identité sont marquées par le fait que l'aliénation n'est pas toujours celle qu'on croit.

Le « jeu de l'injustice » porte le nom du sentiment qu'il génère. C'est un exercice dans le langage et les mots : Farid désigne la personne qui commence, celle-ci donne n'importe quel mot, le participant à sa droite dans le cercle donne un autre mot qui doit rester collé au sens « lexical » du dernier énoncé, c'est-à-dire qu'il ne faut pas partir « trop loin », dans une interprétation « narrative », sinon on est éliminé. L'explication des règles de ce jeu montre déjà l'arbitraire auquel il est soumis, et qui

en constitue justement l'intérêt, révélateur de l'inconscient individuel et collectif. Car chaque justification de « l'erreur » est un débat en soi. On peut faire des glissements sémantiques, donner des synonymes ou antonymes (« amour », « haine »). Ceux qui vont le plus loin restent dans le même champ lexical (« amour », « amoureux »). Cet exercice demande de se concentrer sur le mot qui vient d'être dit, donc sur le présent tout juste passé, au lieu chercher à prévoir le mot que l'on pourrait donner. Il arrive souvent qu'une personne soit éliminée, parce qu'elle donne un mot qui est valable pour un autre mot énoncé auparavant, mais pas pour le tout dernier énoncé par le participant à sa gauche. Le sentiment d'injustice né du procès collectif fait sur un mot dont on était persuadé qu'il était synonyme d'un autre. Par exemple, pourquoi « couple » ne serait-il pas valable comme mot collé à celui « amour » ? Il faut alors expliquer : le sens du mot « amour » ne peut être restreint à l'amour d'un couple. Ainsi sont simultanément révélés et déconstruits de nombreux clichés inconscients.

*Last but not least*, le jeu qui vient toujours avant la pause de milieu de séance est un incontournable de la Troupe du Possible : « la trottinette ». Ce rituel est particulièrement théâtral, dans le sens où il utilise les coulisses, et l'espace spectateur, désormais rempli de participants-spectateurs assis. Farid et Laura ont des places assez claires dans cet espace spectateurs : Farid est au premier rang au milieu, et Laura plus discrète à l'arrière, dans le coin du ficus, avec un carnet de notes à portée de mains. La trottinette est l'exercice rituel d'improvisation dans la troupe, qui permet que chacun soit, à chaque séance, mis singulièrement sous les projecteurs, seul face aux autres. Le roulement entre les personnes souligne l'attention portée au fait qu'à ce moment-là, la scène est un espace pour le potentiel de chacun : il ne faut pas entrer dans l'espace scénique quand une personne vient de passer le rideau pour y entrer. Les règles sont simples : entrer sur scène, occuper l'espace en attendant que Farid donne une émotion ou un caractère, et dire « ma trottinette est cassée » avec cette émotion ou ce caractère, comme « hystérique », « efféminé », « désespéré », « heureux », « méprisant », « colérique », « empathique » ou « parano », etc, puis sortir de scène. La difficulté est de se détacher du sens de la phrase « ma trottinette est cassée », tout en restant dans les limites de cette phrase. Il faut pouvoir se contenter de ces quatre mots, sans considérer le sens de la phrase, pour faire naître l'émotion

dans l'espace scénique. Si la répétition d'un mot (« ma ma ») peut aider à amener l'émotion, elle est surtout le signe que l'on est trop attaché à la phrase et pas assez concentré sur l'émotion à rendre. C'est un exercice qui entraîne à lâcher prise sur le sens de ce qui se dit, pour se concentrer sur le non-dit, qui dit plus. Il faut essayer de mettre en œuvre directement l'image qu'évoque en nous l'émotion demandée, car si l'on réfléchit trop, on la perd. Il faut se défaire du jugement des autres et affirmer cette image en l'assumant. Il faut assumer la singularité de sa propre imagination, que l'on ne connaît pas soi-même. Ce n'est pas facile, mais l'ambiance favorise le respect pour l'effort créatif de chacun, au-delà d'un jugement de valeur basé sur certaines qualités artistiques. Il y a de la beauté dans le simple fait d'oser. Après ce moment singulier, après avoir passé « sa trottinette », il peut y avoir un petit moment bizarre, si on réfléchit à ce qui vient de se passer : « c'était moi ça ? ».

A ce moment-là, on apprend à aimer se surprendre soi-même et surprendre les autres. Mais il y a toujours des mots que propose Farid, sur lesquels on « bloque » plus, comme si certains caractères nous semblaient plus étrangers ou nous faisaient plus peur. Quand Farid annonce le mot, un regard étonné, sceptique, voire accusateur, lui est souvent envoyé. Certains ont du mal à s'empêcher de rire, et c'est communicatif. C'est une épreuve d'exposition de soi, qui réclame respect et bienveillance collective. L'ambiance de la communauté favorise un climat de confiance des uns envers les autres, à partir d'une certaine confiance dans le potentiel de jeu de chacun. L'identification, que crée la sympathie ou l'empathie dans le groupe, est déjà un moyen de tromper la censure, diminuer la résistance psychique. La confiance et le respect qui s'installent entre les membres de la troupe se construit autour du « jeu des pathologies » que nous reconnaissons en nous et entre nous, et du plaisir qu'il crée dans la communauté. Car « le charme de quelqu'un, c'est son grain de folie [...] Le théâtre brut serait alors ce "grain de folie", à l'échelle d'une société » (Le Clef, 2015, p. 26).

Il s'agit de faire en sorte que tout le monde se sente accueilli, stimulé, dans le partage de ces grains, qui sont de toute façon considérés comme fertiles. Ainsi, la communauté qui se forme au fur et à mesure des interactions devient le terreau de

l'œuvre individuelle et collective. Chacun découvre son grain et son charme dans le collectif, par tout ce qui lui est renvoyé de lui-même par les autres. Cette considération du grain et de la créativité de chacun passe par un dialogue qui n'est pas toujours verbal ni conscient. La présence des enfants est souvent très instructive, à l'égard des murs que l'adulte peut construire en lui, au fur et à mesure que son espace potentiel se transforme en un vide vertigineux. Jouer (et répéter) avec des enfants permet d'apprendre beaucoup sur soi et sur l'humain en général. Ils font preuve d'une sorte de simplicité assez merveilleuse, même s'ils ne sont pas toujours faciles à canaliser.

Le plaisir, le rire, et l'humour, motivent en grande partie l'exploration du possible en nous et entre nous, la présence et la participation aux réunions de la troupe. La « trottinette » peut être déstabilisante et le rire peut être un moyen de ramener l'équilibre. Faire rire une personne ou une assemblée, c'est jouissif, et cela peut retourner une apparente fragilité en force, car l'humour est aussi une manière de sublimer sa souffrance. Il prend une large place dans la troupe. Cependant, le rire peut paraître disqualifiant au premier abord. En effet, un commentaire de Farid m'avait interloqué, lorsqu'un des membres de la troupe avait fait sa « trottinette » en amenant sur scène une bouteille d'eau qu'il triturait dans ses mains en même temps. Une fois sorti de scène, Farid lui dit, en commençant par son prénom : « la prochaine fois, tu viendras sans ton doudou ! », en riant. J'ai trouvé cette critique dure. Mais en y réfléchissant, ne rien dire aurait été pire. Car tout le monde pensait tout bas que cette bouteille n'avait rien à faire là. Ce n'était pas une remarque qui manquait de respect à la personne, au contraire. Elle aurait été la même pour tout le monde, car il faut faire la « trottinette » sans accessoires, sans parure. Et il est infiniment plus respectueux de tenir compte de cette particularité qui saute aux yeux que de ne pas le faire, sous prétexte d'une quelconque fragilité. Le respect, au fond, c'est d'avoir le recul nécessaire pour voir les choses dont il faut tenir compte. Par cette remarque, Farid fait un retour-miroir à la personne sur sa « prestation », un retour qui accompagne le geste, au-delà du blâme ou de l'éloge.

Farid fait preuve de franchise et d'honnêteté. Ces remarques ne se veulent pas gentilles, mais vraies. Il a par ailleurs beaucoup de marques d'affections pour les

participants, particulièrement avec ceux qu'il connaît depuis longtemps. Il y a un temps d'adaptation à son attitude ouverte, qui peut paraître parfois un peu brusque. En effet,

le metteur en scène Farid Ousamgane a pour objectif de faire ressentir aux individus qu'ils peuvent laisser exprimer leur subjectivité et qu'ils seront accueillis et respectés tels quels. Il existe un paradoxe dans le sens où son attitude vis-à-vis d'eux pourrait paraître irrespectueuse : il rit, il hausse le ton parfois, il coupe la parole, etc., mais c'est cette franchise qui permet un rapport intersubjectif d'égal à égal, engendrant respect et confiance. Il se montre tel quel, avec ses particularités et ses failles d'être humain dans ses rapports avec chacun : « Il y a toi comme tu es, il y a moi comme je suis et on va faire quelque chose ensemble » (8 avril 2015). (Le Clef, 2015, p. 28)

Cette dernière phrase, Farid l'a dite à Léonore Le Clef il y a quatre ans, et il me l'a dite cette année. Il l'a sûrement dite à chaque participant, à un moment donné, qui marque le premier petit engagement informel dans l'œuvre commune. « On va faire quelque chose ensemble », avec nos singularités différentes. Ce premier lien intersubjectif « d'égal à égal » permet de se sentir plus à l'aise pour faire œuvre dans la troupe. La rencontre avec Farid et son aura d'honnêteté conditionne aussi la rencontre avec les autres. Assez vite, l'honnêteté devient contagieuse, et le rire franc devient une marque de respect, au fur et à mesure de la confiance qui s'installe.

Plus je découvre les jeux et rituels qui font l'activité de la troupe, plus je prends plaisir à y découvrir et jouer mon « inquiétante étrangeté », en même temps que celle des autres. Tout le monde participe à tout. Personne n'a évité la trottinette cette année. Nous sommes tous dans le même bateau. Ainsi, une dynamique se crée, qui fait que tout le monde se lance avec de plus en plus de plaisir et d'entrain dans les exercices. Une fois que chaque participant est « passé » pour faire la « trottinette », Farid annonce la pause et les jeux qui vont occuper la deuxième heure de réunion juste après. Au début de l'année, cette heure est consacrée à des improvisations de toutes sortes, mais plus on se rapproche du spectacle, et plus elle est dédiée aux répétitions des scènes du spectacle à venir. La création est continue, mais doit s'adapter aux objectifs du spectacle. Les exercices rituels structurent une partie de chaque séance. Une fois, à la pause du milieu de séance, certains jeunes abordent les membres de la troupe qui fument devant la porte du club et leur demande : « Dites, vous faites quoi



comme cérémonie ? ». Ils avaient observé depuis la place, par la fenêtre, nos rituels de la première heure.

Les premiers mois de l'année forment la phase de création et d'expérimentation, qui permet de se découvrir les uns les autres dans un certain nombre d'exercices créatifs, plus ou moins ritualisés. Après une première heure « mise en jambe », plusieurs jeux sont proposés. Il y a d'autres types d'improvisations, qui ressemblent à la trottinette, avec une entrée et une sortie de scène, comme « imaginer un nom, prénom, un métier, se présenter et expliquer une anecdote par rapport à ce métier en jouant le personnage imaginé ». D'autres improvisations peuvent se faire dans un moment de déambulations : Farid désigne une personne et un objet dans l'espace ; la personne doit « vendre » cet objet aux autres participants, en imaginant qu'il est tout autre chose que ce qu'il est réellement. Ainsi une simple photo peut devenir un portail spatio-temporel. L'important est l'attitude convaincue du vendeur, qui doit être sûr de ce qu'il vend. Tout le groupe s'arrête autour du vendeur et de l'objet désigné, pour l'écouter comme sur un marché. Il y aussi l'improvisation du « moi j'aime bien le mot... » ou « moi je n'aime pas le mot... », dans laquelle les participants doivent s'inscrire, avec le même principe d'écoute des uns et des autres que dans le « comptage », c'est-à-dire que chacun doit à la fois oser dire quelque chose et faire attention à ne pas couper la parole des autres.

Lors de la deuxième heure de la séance, souvent, nous sommes répartis en petits groupes pour préparer des petites improvisations qui seront, ensuite, montrées à l'ensemble du groupe. Là, les membres se répartissent dans le club, certains montent dans la cuisine, la bibliothèque, d'autres restent dans la salle, ou dans la petite pièce, à côté devant les toilettes. Là, le groupe n'est plus sous l'œil attentif de Farid, et il est parfois plus difficile de se rappeler que ce qu'on fait, c'est sérieux. Mais c'est aussi un moment où les membres peuvent apprendre à se connaître dans l'intimité d'un plus petit groupe. Se retrouver à deux, trois ou quatre, dans une pièce à part, permet une certaine proximité, bien différente de celle qui se joue dans la salle quand nous sommes vingt en scène.

Une fois, je me retrouve en duo avec un autre participant, pour préparer une improvisation à partir d'un texte. Celle-ci consiste à choisir une phrase dans un texte théorique et s'exercer à la dire de diverses manières. Le texte qui nous a été donné est le mémoire de Léonore Le Clef sur la troupe. Nous y trouvons donc beaucoup de phrases, qui font écho et mettent en abîme le projet de la troupe. Je pouvais chercher longtemps la phrase qu'il me plaisait le plus de relever. Mais en parcourant les pages, nous décidons finalement de choisir au hasard un paragraphe chacun. La personne avec qui je suis ne parle pas beaucoup, elle a des fragilités pour s'exprimer, au point que lors du « cercle des présences », elle laisse souvent échapper un « euuh » avant de dire son prénom, ce qui donne lieu à une remarque de Farid du genre « tu ne sais plus qui tu es ? ». Puis quand il ne le fait plus, il le charrie aussi : « bah, il ne manque pas un euh ? ». La troupe soutient, au fur et à mesure du temps, l'effort de la personne pour éviter ce « euuh », et se fait solidaire de la joie d'y parvenir. Dans le moment privilégié que je partage avec cette personne autour de ce texte, je découvre une grande capacité d'autodérision, qui se passe de mots. La personne en question, regardant avec moi le texte, s'arrête sur une page et me montre du doigt un « euuh » inscrit sur la page. Il me regarde, j'éclate de rire, nous rions.

Nombreuses séances du début d'année sont aussi appuyées sur des textes d'Antonin Artaud. Cela opère un retour au texte, pour les anciens qui en avaient exprimé le désir par rapport à l'année passée, qui était centrée sur un travail du corps en mouvements. Deux feuilles recto-verso nous sont distribuées, pour que l'on puisse travailler dessus, sur le début d'un texte nommé « Interjections » (cf. Annexe 3, 4, 5, 6). Ces pages sont tirées des Œuvres complètes d'Antonin Artaud, et montre bien quelle force dégage son verbe, pour une déconstruction du langage. Nous choisissons tous un passage de ce texte, pour l'énoncer, puis l'apprendre par cœur, pour de prochaines séances. Nous pouvons aussi choisir d'autres phrases venant d'autres textes d'Artaud. Et pendant un moment d'ailleurs, la possibilité de dire une phrase d'Artaud pendant le passage de « la trottinette » nous est donnée (à la condition d'annoncer que l'on va dire une phrase d'Artaud, avant que Farid donne l'émotion).

La phrase qui me reste en tête pendant tout un moment vient du *Théâtre et son double*, que je lis en parallèle, en ce début d'année : « Nous ne sommes pas libres. Le ciel peut encore nous tomber sur la tête. Et le théâtre est fait pour nous apprendre d'abord cela » (Artaud, p. 121). Quelle est la revendication d'Artaud, qui ressort dans ce « encore » et dans ce « d'abord » ? En réalité, je retiens cette phrase parce que je l'ai rencontré ailleurs, au début du livre de Jean Florence, dans un chapitre intitulé « En finir avec la psychologie » (pp. 27-29), où Artaud est cité plusieurs fois, comme s'il était plus apte que l'auteur à dire cet enjeu profond pour le théâtre, pour l'Occident et pour lui-même. En effet, l'auteur lit en Artaud

dans cette protestation du créateur, une dénomination de ce qui fait système au sein de cette culture occidentale dont la psychologie est un élément constitutif : dictature de la parole et des idées claires, réduction de l'inconnu au connu, séparation du langage et de la vie, de la force et de la représentation, collusion de la connaissance et de la maîtrise, de l'interprétation et de la domination. (Florence, 1997, p. 28)

C'est donc un enjeu de déconstruction des valeurs, croyances et habitudes d'un certain système et de son langage qu'Artaud distille dans ses textes. La troupe, qui se laisse traversée par son verbe, l'aborde toutefois de manière beaucoup moins théorique que ce que je viens de présenter. En effet, c'est par le texte « Interjections » que la troupe retrouve cet enjeu. Et dans ce texte, Artaud est particulièrement « incompréhensible ». Cependant, il semble que la force des mots écrits soit à la mesure de cette incompréhension, car on y entrevoit une insaisissable et indicible vérité, qui ne fait que s'évoquer et se transformer au fil des lettres. Dans ces deux pages que chaque membre de la troupe reçoit, il y a une poétique du corps, du vide. On peut aussi y lire une indéniable violence, comme une force qui réagit et répond à la violence des interprétations. En ce début d'année, Artaud et son verbe particulier, contamine la troupe, comme la peste. Il sera d'ailleurs l'objet de son prochain spectacle, l'année suivante.

Un exercice d'improvisation en duo nourrit beaucoup ce prochain spectacle en train de naître, et agrandit le « répertoire partagé » par la troupe. Il s'agit d'une improvisation « d'interview », où une personne interroge une autre : l'une est le présentateur télé, qui doit transmettre aux téléspectateurs sa curiosité dans la rencontre

avec l'interrogé ; l'autre est une personnalité admirée pour une raison plus ou moins étrange. Le duo de participants a quelques minutes pour se mettre d'accord sur une histoire ou des attitudes plus ou moins farfelues. L'improvisation commence quand Farid donne le signal au duo, en braquant une caméra imaginaire sur lui, et dure quelques minutes, avant de passer à un autre duo. Les duos ne passent pas les uns après les autres dans l'espace scénique, ce qui aurait pu rendre l'improvisation assez stressante. Au contraire, nous sommes tous répartis en duos, assis dans l'espace scénique (vidé de ses chaises), pendant que Farid se déplace, avec la « caméra », de duo en duo. Nous comprendrons tous, bientôt, qu'il nourrit une idée de spectacle autour d'interviews télévisées et de rencontres manquées, par exemple, entre Artaud et Lacan. Dans le processus créatif, il y a un « dialogue d'un conscient à inconscient » (Ousamgane 2017), qui se retrouve dans le spectacle.

Deux autres improvisations qui déconstruisent le langage rationnel et qui travaillent le corps dans un ambiance de partage des inconscients, méritent d'être mentionnées. La première s'appuie sur le long poème d'Artaud qui pourrait être intitulé « Du Corps », à partir de « pas d'esprit, pas d'âme... » (cf. Annexes 5 et 6). Quelqu'un le lit à haute voix, pendant que les personnes, dans l'espace, réagissent en mouvement aux mots et sons, à ce qu'ils évoquent. Il y a là aussi un exercice de « traduction » d'un verbe en corps, d'un sens en geste, un exercice d'expression corporelle d'un son entendu, une poésie touchante. On se met à « danser » sur ces mots, « ensemble tout seul ». Ce n'est pas évident de se lâcher, au début, dans ce petit espace. Mais on se laisse aller, voyant les autres se laisser aller, chacun se concentre sur soi, avec une attention aux autres. On crée simplement des gestes, avec émotion.

La seconde improvisation ne s'appuie plus sur un texte, mais sur la musique. Elle est proposée par Laura, car c'est une improvisation de « mouvement ». La troupe ne l'a pas faite souvent, mais elle est très intéressante. C'est « la ligne ». La troupe est divisée en trois groupes de sept personnes environ, pour que chaque groupe puisse faire l'improvisation dans l'espace scénique, pendant que les autres regardent. Cette improvisation demande en effet de la place, mais aussi de la musique. Il faut donc un dispositif sonore. Les accessoires du téléphone (ou ordinateur), de l'enceinte sonore,

et du câble qui permet de la faire fonctionner, sont les seuls outils dont les responsables de la troupe se munissent pour la phase de création.

L'improvisation de « la ligne » se fait comme suit : la musique commence, les sept participants se mettent en ligne le long du rideau (limite de la scène) et avancent tous en même temps, jusqu'au spectateurs, pendant un aller-retour. Ensuite, ils continuent les allers-retours, mais certains peuvent se « détacher » de la ligne. Deux personnes minimum doivent continuer le mouvement régulier de la ligne droite, pour que celle-ci reste perceptible, même si les participants ne sont plus dans cette ligne. Quand l'un d'eux en « sort », il s'arrête, simplement. Il peut alors faire un geste, un mouvement, dire une parole, ou ne rien faire. Il doit ensuite reprendre la ligne quand elle passe, sans aller la rejoindre, comme une vague qui l'emporterait sur son passage rectiligne. Il faut garder la ligne pour garder un rythme commun, mais ce mouvement de va et vient des personnes, tournant simultanément et du même côté, pour repartir dans l'autre sens, induit quelque chose d'un peu hypnotique. Chaque personne qui s'arrête crée un petit événement ; son isolement est accentué par le rythme commun, soutenu par la lenteur de la ligne, et la musique.

Peu d'improvisation ont recours à la musique en début d'année. Mais il y a le « groupe du jeudi », qui se forme vers le mois de novembre, auquel je décide de participer, et que Laura dirige souvent sans Farid. Nous sommes dix, dans ce groupe restreint, à nous retrouver certains jeudis pour travailler « le mouvement », faire des improvisations, d'abord, puis plus « répéter » ensuite. Ces dix personnes travailleront des scènes particulières, notamment la scène d'entrée du spectacle. Elles seront quasiment tout le temps sur le plateau, pendant les septante-cinq minutes du spectacle. Les séances du jeudi soir me familiarisent avec la danse, et le plaisir qu'elle procure, lié à la musique, et la création de formes. Au début, Laura nous oriente en disant par exemple, de faire des mouvements en rapport avec la figure du cercle, ou avec plutôt des angles, puis plutôt des mouvements de têtes, de bras ou de jambes, puis en demandant des mini chorégraphies par petits groupes de trois. Quand il se retrouve à l'École Defré, ce groupe peut travailler dans une salle de cours avec des espaliers de gymnastique aux murs et des grands miroirs à roulettes.

Globalement, Farid fait preuve d'une certaine transparence par rapport à ses idées artistiques, ses lubies créatives, et cette attitude est contagieuse. Par exemple, il transmet qu'il pense à une manière de travailler qui serait de ne garder que les idées qui ne paraissent pas bonnes, les idées nulles ou celles qui peuvent être considérées comme les pires. Une autre fois, en arrivant au club, il lance une sorte de sondage pour savoir qui serait dérangé par l'idée d'un spectacle de nus. Une autre fois, il lance l'idée d'un spectacle qui serait simplement la conduite du spectacle (le déroulement point par point de tous ses éléments). Les comédiens sont ainsi mis à l'aise pour proposer leurs propres idées, qui peuvent être incorporées au spectacle. Par exemple, un des membres proposera de traduire une phrase, avec l'Oulipo, en donnant, à la place de chaque mot de la phrase, sa définition du dictionnaire.

Pour certains, Farid est « un peu manipulateur », pour d'autres, « il ne donne pas assez d'encouragements, il n'a jamais un mot gentil ». Ce dernier commentaire peut être relié à ce que dit Maguy Marin à propos de l'attitude de Samuel Beckett envers elle quand elle l'a rencontré. Elle dit qu'il faisait preuve d'une « bienveillance dure ». <sup>49</sup> Laura semble par ailleurs faire preuve de la même sorte de bienveillance distante, qui se traduit en actes aux bons moments. Elle donne aussi des propositions chorégraphiques très créatives et pertinentes, qui emmènent les élans créatifs de tous.

Un moment particulier, liée à une participante singulière, me fait comprendre les enjeux d'inclusion dans la troupe. Une jeune fille d'environ treize ans, polyhandicapée, est déposée par ses parents les samedis matins, une semaine sur deux. Elle vient donc deux fois moins souvent que les autres enfants (qui viennent tous les samedis) et quatre fois moins que les autres membres de la troupe. Mais quand elle est présente, on ressent un fort attachement entre elle et la troupe. Elle semble trouver un peu d'autonomie dans l'espace créatif de la troupe, en dehors duquel elle est dépendante de ses parents. Un samedi matin, alors que je pousse la porte d'entrée du club, je la vois assise sur un banc, attendant au rez-de-chaussée. On l'a manifestement

---

<sup>49</sup> Podcast France Culture, « Danser la littérature, écrire la danse », consulté en ligne à l'adresse [https://www.franceculture.fr/emissions/poesie-et-ainsi-de-suite/danser-la-litterature-ecrire-la-danse?fbclid=IwAR3mJF\\_-qMDeRhNds2i8tBBul86bb0SC5pTgr4-ICVhH5TjOWYEONdhQV9U](https://www.franceculture.fr/emissions/poesie-et-ainsi-de-suite/danser-la-litterature-ecrire-la-danse?fbclid=IwAR3mJF_-qMDeRhNds2i8tBBul86bb0SC5pTgr4-ICVhH5TjOWYEONdhQV9U)  
Niveau de fiabilité : élevé.

déposée sans la monter dans la salle de répétition. Je lui dis un mot avant de monter à l'étage et préviens Farid qu'elle attend en bas. Il descend l'escalier en colimaçon et remonte avec la jeune fille dans ses bras, pour la déposer dans la salle où la troupe est assemblée. Un simple geste, qui permet à cette personne de jouer avec nous, c'est-à-dire de faire ce pour quoi elle est là. Il fallait le faire. Cette jeune participante a, par ailleurs, plus de difficultés que les autres pour prendre conscience d'elle-même en scène, c'est-à-dire pour différencier le moment où elle est « sur le plateau » ou pas. Dans la troupe, elle travaille cette conscience de sa présence scénique et potentielle. Pour plusieurs raisons, elle ne continuera pas au-delà du mois de décembre. Mais ses créations étaient profondément touchantes.

A la fin du mois de décembre, pendant les vacances, tous les participants sont invités à signer la charte, qui les engage envers la troupe et son œuvre collective. Dans cette charte (cf. Annexe 7), on retrouve les principes qui guident l'activité de la troupe, et aussi des précautions. Il est fait mention de la possibilité, pour le metteur en scène, de virer un membre de la troupe, en cas de réel problème. Cette charte, qui n'existait pas auparavant, est la preuve qu'il y a des risques importants qu'une personne ou un groupe de personnes se désolidarise de la mission de l'association, qui se résume dans le théâtre, dans le spectacle, même si elle en dépasse les limites. On me dit qu'une fois, Farid en a viré deux, à quelques jours du spectacle. Par cette signature, chaque participant prend acte de son adhésion à la communauté et son œuvre collective. Ce moment prend acte aussi du passage de la troupe de la phase créative et expérimentale à une phase qui se concentre plus sur l'objectif précis du spectacle et donc les répétitions qu'il demande.

### II.2.2. Engagement, création et décentrement

La fréquence des répétitions implique une certaine endurance. A la fin du mois de décembre, la troupe prend deux semaines de vacances de Noël, bénéfiques. Mais j'apprends que les autres années, habituellement, il n'y en a pas. La vidéo de la captation du spectacle *Fiat Lux !*, qui a été présenté l'année passée au Théâtre 140,

nous est envoyée par mail, pour que nous puissions nous en imprégner. Mais je fais partie de ceux qui décident de ne pas regarder la vidéo tout de suite, pour se laisser encore porter par les improvisations et l'élan créatif qu'elles impulsent au sein du groupe.

Une improvisation « vient » d'une des scènes du spectacle, c'est pourquoi elle devient un exercice rituel. C'est un travail de groupe, de gestes et paroles : quelques personnes se mettent d'accord sur de courtes phrases, qu'ils font se suivre dans un certain ordre, sans forcément de liens cohérents, en y ajoutant des gestes, sans plus nécessairement de liens cohérents non plus avec les phrases (avec aussi des mimiques, et autres petites expressions du corps et de la voix). Ces personnes se synchronisent, en une quinzaine de minutes, et viennent présenter le résultat aux autres, dans la salle. En réalité je découvre cette improvisation, en même temps que les scènes du spectacle. Car les « anciens » connaissent déjà très bien ces mini-scènes, qui disent beaucoup de l'ambiance du spectacle. Dans la troupe, il y a trois groupes de « phrases » : « Métro », « Piment » et « Bière ». Les « nouveaux » doivent s'inscrire dans l'un d'eux. Dans le groupe du métro et apprend ceci : « J'étais dans le métro. Quelqu'un m'a demandé cinquante cents. J'avais rien en poche. Que dalle. Ha ! Hein ? Huhum. Ces dieux qui se sont fait une gloire cruelle de séduire le cœur d'une faible mortelle ». Les gestes, le rythme et les intonations sont plus difficile à décrire. Mais ce sont des gestes et des phrases qui reviendront, beaucoup, avec une synchronisation de plus en plus précise. Les gestes des trois groupes de phrases, au fur et à mesure, deviennent connus de tous.

Une conduite du spectacle nous est distribuée à notre retour de vacances (cf. annexes 8, 9 et 10), qui sera vite remplie d'annotations et autres dessins. Le langage de la conduite n'est pas évident à comprendre, surtout que le spectacle ne comporte quasiment pas de texte. Nous découvrons plus en détail les scènes et les attitudes du spectacle que nous reprenons, pour juin, au Théâtre Varia. La conduite est une traduction écrite, dans un tableau, des mouvements, placements, voix, intonations et rythmes du spectacle, en fonction des scènes qui s'y déroulent (numérotées de 1 à 15). Certains membres, heureusement, ont déjà fait le spectacle. Ils assurent donc une sorte



de passation. Les anciens nous hantent, clairement. Chaque nouveau doit s'approprier son rôle dans le spectacle, reprenant plus ou moins la place d'un ancien. Des commentaires affirment qu'untel faisait plutôt comme-ci ou untel allait plutôt par-là, avec les anecdotes qui s'y attachent. Il faut voir ce qu'on peut faire, tous, par rapport à nos propres capacités, en fonction de l'objectif du spectacle. Mais ce spectacle, les nouveaux membres de la troupe le découvrent par fragments. Le « tout » du spectacle restera flou voire obscur encore longtemps. Certains n'arrive pas du tout à lire la conduite, c'est-à-dire qu'elle n'évoque aucune image pour eux. Il faut répéter longtemps, pour pouvoir attacher des images à la description de la conduite. Mais il n'est pas nécessaire de savoir où le travail doit aboutir, pour exercer la précision des gestes. La conduite n'est qu'un support, un aide-mémoire, que peu utilisent vraiment, d'ailleurs.

« Plus on est de fous, plus on rit ». Les allées et venues des nouveaux m'ont d'abord étonnée : tout au long de l'année, de nouveaux membres viennent une, deux, ou trois fois aux réunions, puis ne reviennent plus ; une fois, l'un d'eux a disparu sans dire un mot à la pause ; certains s'intègrent dans la troupe et son œuvre même à l'approche du spectacle. Chacun ne fait que ce qu'il se sent à l'aise de faire ; chacun est libre et responsable de lui-même. Cependant, à un moment, la participation devient un engagement, qui est aussi une question de respect de l'œuvre collective. Je pensais que le groupe devait, à un moment, arrêter de grandir, d'accueillir de nouvelles têtes, pour se concentrer sur l'œuvre en train de se faire, avec des membres qui se connaissent. Mais cette ouverture continue aux nouveaux participants constitue une dynamique d'inclusion, qui a aussi un effet sur le sentiment d'appartenance au groupe. Car un nouveau vient toujours après un autre nouveau, qui n'est alors plus le (dernier petit) nouveau. Quand j'ai rencontré le premier « invité » de la troupe, je me suis sentie du côté des hôtes, et tout à coup membre à part entière de la troupe. Néanmoins, il m'a fallu apprendre à ne pas m'inquiéter de ne pas voir les invités revenir. Des sept nouveaux rencontrés au cours de l'année, trois sont restés. Le mouvement inverse peut-être aussi complexe, quand les anciens s'en vont.

La communication est ce qui fait circuler le sang dans un système. Sans elle, il n'y a pas d'échange et donc pas de confiance. Farid, Laura et Maxime se partagent la responsabilité de communication avec la troupe. Si un membre est en retard ou absent, il est tenu de les en informer par mail, sms, ou oralement. Un changement d'horaire ou de lieu peut toujours être un problème s'il n'est pas prévu bien à l'avance. Car il faut prévenir trente personnes et s'assurer que l'information a bien été reçue, afin que tout le monde puisse s'organiser en fonction de ce changement. Une fois, Maxime envoie un mail le lundi, pour dire que la salle du club est occupée le mercredi, donc que nous allons répéter à l'École Defré à Uccle. Tout le monde est prévenu du changement de lieu. Maxime a envoyé à certains membres des rappels par sms *et* par emails, mais c'est la première répétition ailleurs qu'au club. Le mercredi, il affiche une déception peu étonnée quand on lui annonce, à 18h30, que deux des membres sont au club. C'est-à-dire qu'ils ont au moins trois quarts d'heure en transport en commun pour arriver à Uccle, et qu'ils manquent la moitié de la séance. Ces petits malentendus peuvent arriver souvent, car les habitudes impliquent des réflexes. C'est pourquoi les lieux de réunions sont fixés bien à l'avance et les horaires ne changent pas. Il est arrivé une fois, cette année, qu'une séance soit annulée (la veille).

Deux fois pendant l'année, l'organisation spatio-temporelle de la troupe a été confrontée à des imprévus liés à des problèmes de communication avec les gérants du Club. Une fois, la salle de répétition habituelle était en travaux : des bâches sur le sol, de la peinture fraîche au mur et les odeurs chimiques associées, empêche la troupe de travailler. Il y a plusieurs réactions et celle de Farid passe par l'humour absurde, avant de proposer à la troupe de revoir la conduite, à table, dans la cuisine, au deuxième étage du club. Une autre fois Farid n'avait pas les clés du club, et nous sommes allés dans un bar du coin, où notre seule possibilité était aussi de « lire » la conduite, et répondre aux questions associées. Nous avons tous pris une boisson que Farid a payé.

A partir de février, les moments de répétitions plus longs sont fixés : il y aura trois week-ends de répétitions à l'École Defré, deux en mars et un en avril. Les horaires indiqués sont de 14h à 20h le samedi, 14 à 18h le dimanche, mais en réalité, nous finirons toujours plus tôt. Prévoir des horaires larges permet d'éviter la déception

et les problèmes organisationnels qu'impliquent le fait de finir en retard. Cette manière de faire laisse place à l'agrément d'être libéré plus tôt que prévu. Pendant ces longues répétitions, une pause d'une heure est accordée, vers 17h environ. Nous serons nombreux à dire cette heure de pause trop longue, d'abord, avant de se rendre compte qu'elle est l'occasion de vraiment décompresser. Nous avons le temps d'aller manger un snack ensemble, et/ou de rester dans la salle, prendre un temps pour soi, écouter de la musique, lire, discuter, surtout. Après la pause, l'énergie n'est plus la même, car c'est bientôt la fin de la répétition, mais comme nous avons eu une longue pause, tout le monde est plus prêt à travailler encore une ou deux heures.

A l'École Defré, ceux qui n'ont jamais vu ou joué le spectacle découvrent les costumes pour la première fois (cf. Annexe 11). La costumière, Sarah Delattre <sup>50</sup>, est aussi membre de la troupe depuis plusieurs années. Elle stocke les costumes chez elle, et est responsable d'en trouver un adéquat pour chaque membre, ce qui n'est pas une mince affaire, surtout que le budget qui lui est accordé est aussi très mince. Les costumes reflètent le style de la pièce que nous répétons : des robes longues beiges, blanches ou grises pour les femmes, et costumes noirs pour les hommes, des vêtements du style des années 1900 et qui sont, pour beaucoup, des pièces historiques. Mais ces costumes sont globalement des pièces récupérées par Sarah, qui connaît les bons lieux et moments pour en trouver au meilleur rapport qualité-prix. Elle me fera découvrir les Petits Riens, où l'on peut trouver une robe de mariée quasiment intacte pour quinze euros. Les premiers essais de costumes montrent à Sarah ce qu'il lui reste à faire. Tous les costumes utilisés lors de la première représentation du spectacle sont réutilisés, mais il en manque, et nombreux doivent être retouchés. Ceux qui jouaient déjà l'année passée gardent ceux qu'ils portaient. Mais il y aura des retouches de costume jusqu'à la dernière minute. Et il y a les chaussures. Sarah me dit que parfois, les comédiens comptent sur elle, pour leur ramener même de simples lacets. Chaque membre de la troupe a quelques mois pour trouver les chaussures compatibles, non seulement avec le style des années 1900, mais aussi avec les mouvements demandés

---

<sup>50</sup> « Sarah » dans la suite du présent écrit.

sur scène. Des chaussures simples, noires, et confortables sont de mises, mais elles ne doivent pas être vernies ou brillantes. Tout est dans le détail.

Outre les trois week-ends à l'Ecole Defré, trois jours de répétitions successives sont organisées au Théâtre Varia en mai : mercredi, jeudi et vendredi de 14 à 22h. Là encore, nous finiront plutôt vers 21h. Ces trois jours permettent à la troupe de se familiariser avec le théâtre et la scène sur laquelle elle jouera les samedi et dimanche 7 et 8 juin. Ils sont très précieux pour commencer à prendre quelques marques, car ensuite, la troupe ne reviendra au Varia qu'à partir du mardi de la semaine du spectacle. Ces trois jours sont l'occasion pour tout le monde, mais particulièrement pour ceux qui ne sont jamais montés sur scène, de se mettre plus à l'aise par rapport à cette idée. Le théâtre qui nous accueille est assez chaleureux, et la troupe peut commencer à s'y sentir « chez elle » : elle découvre les loges, avec leurs fauteuils en velours rouges et miroirs entourés d'ampoules, comme dans les films, le coin dédié aux fumeurs, près du monte-charge des décors, et surtout la scène, les coulisses, et l'espace du public, qui peut contenir environ 300 personnes. Les gradins ne sont séparés de la scène que par un petit couloir de deux mètres de large, et la scène n'est pas surélevée, ce qui implique une grande proximité avec le public. Mais la scène est grande, plus grande que celle du Théâtre 140, d'après ceux qui y ont joués. Nous découvrons l'espace réel que nous aurons pour jouer ce spectacle. Il est environ deux fois plus grand que l'espace scénique du Club Antonin Artaud où nous répétons habituellement. Quand nous répétons dans le grand gymnase de l'Ecole Defré, nous commençons par reconstituer cet espace en le délimitant avec des tapis de sols, que nous rangeons tous à la fin.

A partir de février, nous nous familiarisons avec les musiques sur lesquelles nous allons jouer et danser. Car l'un des plus gros éléments du spectacle, c'est la musique. En effet, en plus des vingt-cinq comédiens en scène, il y aura sept musiciens avec leurs instruments : un piano, une harpe, un violoncelle, deux violons, une contrebasse et une clarinette. Ils seront installés dans un coin au fond de la scène. L'Ensemble Kheops, ami de Farid et du projet, interprètera en *live* les musiques de Arvo Pärt, soutenant d'une manière incomparable le jeu et les mouvements des

comédiens. Mais la troupe ne rencontrera l'orchestre que la semaine avant le spectacle. Pour répéter les scènes du spectacle où la musique est importante, nous utilisons donc les versions de Youtube, que chaque membre de la troupe peut écouter par ailleurs. Les trois musiques principales du spectacles sont : « Tabula Rasa 1 »<sup>51</sup> en ouverture, « Fratres »<sup>52</sup> et « Spiegel im spiegel »<sup>53</sup>. Dès les premières notes, le ton est donné. La musique émanant des instruments soutient le jeu et le mouvement des comédiens. Nous commençons à répéter ce qui ressemble de plus en plus à des chorégraphies, avec des points de repères musicaux, et à découvrir tout ce que ce spectacle demande de mémoriser. Le groupe du jeudi, particulièrement, répète la scène d'entrée et la scène de « Spiegel im Spiegel », car il fera la première seul en scène, et la seconde seul, avec les autres comédiens qui entrent et sortent successivement par une porte derrière eux. « Fratres » est une chorégraphie collective.

Plus les mois passent, plus le stress monte. Il me semble terriblement plus difficile d'apprendre une chorégraphie par cœur qu'un texte par cœur. Cela demande plus de temps, plus d'espace. On ne peut pas répéter « dans sa tête », il faut bouger, il faut incorporer. J'essaie de me persuader que je ne suis pas stressée, parce que j'ai un peu plus l'habitude que les autres d'être en scène, mais le stress est contagieux. Je reconnais qu'il est fondé : à quelques semaines du spectacle, nous ne comprenons toujours pas vraiment ce que nous faisons, nous avons plus ou moins de mal à relier les scènes entre elles, elles ne sont encore que les pièces détachées d'un puzzle en train de s'assembler. A un moment, je décide tout de même de regarder la captation du spectacle de l'an passé, et cela m'aide à mieux intuitionner le « tout », mais beaucoup de choses ont changé par rapport à l'année passée, certaines scènes ont été ajoutées, d'autres effacées. La « reprise » d'un spectacle est toujours une création.

Des tensions commencent à se faire sentir notamment lors de la répétition-week-end de mai à l'école Defré. On me prévient : « à l'approche du spectacle, il y a vite des prises de bec ». Ceux qui ont déjà fait le spectacle l'année passée peuvent

---

<sup>51</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=vu1BcNeebMI>

<sup>52</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=vu1BcNeebMI>

<sup>53</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=sg5CwjR-UeA>

sentir peser sur eux une certaine lassitude de la répétition, et certains d'entre eux affichent clairement une propension à vouloir insérer de nouvelles idées, plutôt qu'à travailler. Farid se fâche, une fois, sur un des comédiens de l'an passé : « Tu rames, alors qu'on répète ça depuis cinq ans... tu rames, et ça se voit. S'il y en a un ou deux qui ne suivent pas, c'est comme s'ils étaient absents ! Comme s'ils débarquaient du public, pour rejoindre le groupe, qui bosse depuis un an ». Celui-là avait peut-être bu quelques bières à la pause. Mais globalement, la déconcentration est partout dans le gymnase, renforcée par celle des enfants, même s'ils ne sont pas toujours les plus dissipés. Le gymnase nous permet de répéter des scènes que nous ne pouvons pas bien répéter au club, par manque d'espace, notamment des chorégraphies de groupe. Donc le temps que nous y sommes est précieux. Je me concentre avec d'autres pour répéter une petite chorégraphie qui nous pose problème à tous. Et je m'énerve soudainement sur un autre membre, qui parle pendant que nous comptons (nos pas). C'est un énervement minime et le mal est vite réparé. Mais cette chorégraphie demande de l'entraînement, peut-être particulièrement pour lui, qui est souvent déconcentré et mène vite le groupe au désordre. Il est, par ailleurs, un de ceux qui me fait le plus rire, et il est doué pour improviser. Mais à ce moment-là, j'avais besoin de me rassurer sur cette chorégraphie, et qu'il respecte ce moment de concentration collective. Finalement, rien n'est grave. Nous continuerons d'étudier ces pas, ensemble et chacun de notre côté. Il faut croire que nous serons prêts, pour le jour-J.

Pour toutes les chorégraphies, nous faisons preuve de ce qu'on pourrait appeler une « synchronisation différée », car chacun a son horloge interne, et l'harmonisation totale est toujours travaillée et remise à plus tard. Elle le sera même lors du spectacle. La synchronisation totale semble d'ailleurs impossible. La synergie est en route, mais on ne la voit pas tous de la même manière au même moment. Le fait de bouger ensemble permet de trouver un rythme commun. C'est même la condition, pour apprendre une chorégraphie. C'est en mettant nos corps en mouvement qu'on trouve le rythme, aussi parfois soutenu par le fait de compter à haute voix. Par exemple, les participants du groupe du jeudi doivent monter et descendre leur corps en fonction de cette suite de chiffres : 0 5 5 2 2 7 7 2 2 0 0 3 3 2 2 11 11 3 3 5 5 0 0 1 0 (cf. scène 12, sur la conduite, annexe 10). 0, nous sommes allongés au sol, 15, complètement debout,

et les chiffres sont répétés pour marquer un temps d'arrêt. Apprendre cette suite de chiffres paraissait impossible, avant que nous essayions les mouvements. Mais c'est devenu un défi, à relever ensemble. A ce moment du spectacle, j'ai particulièrement éprouvé mes muscles.

L'harmonie et la justesse du tout vient aussi de l'engagement des corps, vers un corps collectif. Il ne suffit pas d'apprendre le « texte » (ou les chiffres) sur le papier, il faut encore écouter les autres. Mais comme, souvent, les autres se trompent, il ne faut pas non plus, seulement, écouter les autres, mais connaître ses pas. A un moment, ceux qui connaissent vraiment bien les pas se révèlent un réel soutien pour le groupe. Car il y a beaucoup de cœurs, donc beaucoup d'effets de groupe, et si quelqu'un qui est devant lève les bras au mauvais moment, il sera certainement suivi. Un mercredi soir, un membre de la troupe fait cette remarque, en réaction à un geste : « plus on avance, plus on se ressemble ! ». Manifestement, nous connaissons de mieux en mieux notre partition. Mais Farid réagit à cette remarque : « non plus on avance, plus on se différencie », chacun devient de plus en plus lui-même dans le groupe, et cela se sent. Nous n'avons d'ailleurs pas tous les mêmes stratégies pour mémoriser notre « texte ».

Le groupe du jeudi est un groupe pilote. Il se voit plus et travaille des scènes chorégraphiées, à part. Ce sont des séances de répétition-improvisation des scènes déjà jouées l'année passée, comme le mercredi et samedi, mais la musique y prend une plus large part. Nous avons plus de temps pour nous étirer, dans plus de calme. Cela me fait beaucoup de bien et me fatigue aussi. Je sens que cela fait bouger beaucoup de choses en moi. Au fur et à mesure se dessine le parcours (pas vraiment défini, dans l'espace, autour d'une table et de dix chaises), que je dois suivre, sur la musique. Les autres ont leur parcours, mais nous devons nous retrouver à certains moments, s'arrêter, se retourner, aller aux mêmes endroits simultanément. Nous travaillons cette synchronisation, en s'amusant. Mais la musique n'est pas drôle. Elle nous transporte, tous. Une fois, nous faisons un point dramaturgie. Farid nous demande comment nous concevons notre personnage, personnellement, par rapport à ce que nous comprenons que le spectacle veut faire passer. Bonne question. Je suis une

marâtre, maniaque, qui ait besoin que tout soit rangé et propre, à l'affût de l'arrivée de ses invités à table. Mais ce personnage change, aussi, dans le temps et l'espace. A d'autres moments, d'autres scènes, l'obsession laisse place à l'espièglerie.

En même temps, nous avons de plus en plus d'indices à propos du spectacle (cf. la description en annexe 12). Nous avons appris des mouvements, des attitudes, des sourires policés, hypocrites, des « aaaaah » de bienvenue obséquieuse, des lenteurs qui nous permettent de poser en « photos de famille », des mini-scènes qui font des boucles temporelles à table, des plus grandes scènes, aussi avec des bugs. Nous avons un répertoire partagé de termes, qui équivalent à des scènes, des émotions, des mouvements, et qui laisse place à autant de *private joke*. Mais globalement, c'est un répertoire partagé de gestes, de sensations, qui se passent d'explications.

Le teaser<sup>54</sup> et toutes les répétitions qui ont eu lieu jusqu'ici nous mettent aussi sur la voie de ce qui se joue dans ce spectacle. Les costumes et la musique parlent d'eux-mêmes (cf. Annexes 13 à 23 pour les photos qui donnent une idée de l'ambiance).

### II.2.3. Voyage et atterrissage

Bientôt, les affiches et flyers du spectacle nous parviennent et s'ajoutent à l'effervescence. Nous les éparpillons dans Bruxelles. Puis viens la semaine du spectacle. Le Varia, qui est chargé de la promotion, mettra tant de temps à mettre une affiche sur sa devanture, que Farid y mettra la sienne, « brute » (cf. Annexe 24). Apparemment, le théâtre n'avait plus d'affiche à mettre sur sa façade.

La première semaine de juin, nous jouons les vendredi et samedi soirs, mais il y a une « générale » le jeudi soir, qui est notre premier filage complet. Nous nous réunissons à partir du mardi, tous les jours, de 14h à 22h, au Théâtre Varia. Les enfants, qui vont à l'école, et les membres qui travaillent, s'arrangent au mieux pour

---

<sup>54</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=JAaIc21wcMc&t=1s>, transformé par le Varia en une version standardisée (ici : [https://www.youtube.com/watch?v=UGP-s\\_BqW2g](https://www.youtube.com/watch?v=UGP-s_BqW2g)). Niveau de fiabilité : élevé



être présents au maximum. Mais tous les jours, certains sont en retard, d'autres doivent partir plus tôt. Nous ne commençons pas à répéter sur le plateau avant 15 ou 16h. Mais il n'y a pas de temps pour s'ennuyer, il y a toujours quelque chose à faire, à répéter, même quand nous ne sommes pas tous ensemble sur le plateau.

Le décor est apporté en camion et monté sur scène le lundi. La Troupe découvre enfin, le mardi, la scénographie et les accessoires réels avec lesquels elle va jouer. Jusqu'ici, nous savions que le plateau serait composé de : trois grandes tables à roulettes, des chaises, de la vaisselle, un vaisselier, des sacs, une porte, de laquelle sort de la fumée, du son, de la lumière et un grincement amplifié. Mais découvrir tout ce décor soudainement vrai est impressionnant. Les musiciens nous rejoignent le mercredi, avec leur matériel, et prennent également place sur le plateau avec leurs pupitres et partitions (des tablettes numériques). Nous devons nous accorder avec eux, sur certains repères, pendant les répétitions. Nous découvrons que nous n'avons pas été les seuls à répéter, mais surtout, la force de la musique jouée par l'orchestre, à l'unisson de nos corps en mouvements.

Au début de la semaine, un gros problème technique se pose au niveau des lumières. L'éclairagiste de l'année passée est censé fournir les documents qui permettent de retrouver les positions et changements des nombreux spots de lumières. Il doit y avoir trois documents, mais il en manque un : nous avons le plan des positions des divers spots accrochés au-dessus de la scène, la description du « parcours » de chaque spot (quand il s'éteint ou s'allume), mais il manque le document avec les numéros de chaque spot, qui permet de faire le lien entre les deux autres. Il faut donc tout recommencer. Je vois Maxime, qui nous a rejoint cette semaine, en train d'essayer de retrouver quel spot positionné à tel endroit peut correspondre à telle description, sur la vidéo du spectacle de l'an passé. Il n'a pas l'air complètement désespéré, mais la vidéo ne permet pas de voir. Il faudra se souvenir, replacer, réinventer. Cela prendra du temps. Les deux régisseurs du Varia, qui nous accompagnent, sont heureusement professionnels et efficaces, en plus d'être sympathiques. Ils s'entendent avec Farid pour refaire toutes les lumières du spectacle, qui dure 1h15, en plus de gérer les questions de sons.

Il y a la peur qui monte, la peur que le public se moque, la peur qu'il ne comprenne rien, qu'il soit déçu, voir énervé, ou simplement absent. L'idée de jouer ce spectacle, pour lequel nous travaillons depuis un an, face à des gradins quasi vides est effrayante. Chaque membre de la troupe a pu inviter une personne gratuitement, donc nous jouerons, au moins, devant nos proches, minimum vingt-cinq. Mais nous espérons grandement que le public affleure pour lui faire découvrir tout ce que nous avons préparé, partager le fruit de notre travail. Le succès des années précédentes rassure. Mais au-delà du public connu et inconnu de la troupe, il y a le vertige du comédien qui se regarde lui-même en train de jouer. Lors d'une répétition au théâtre, l'un d'eux me dit : « je me voyais jouer là, évidemment, c'est la chose à ne pas faire ». En effet, on peut s'imaginer spectateur en train de juger le comédien que nous sommes, ce comédien qui n'a pas toujours le pas assuré, qui a peur d'oublier, peur de se tromper, voire de gâcher la pièce de ses partenaires. Cette image est vertigineuse, car on peut, évidemment, se « tromper » à tous moments. Il faut éviter cette réflexion-miroir. On le sent, on le sait, on se rassure : on ne se trompera pas, ou si c'est le cas, le public ne le remarquera pas. Il faut y aller, de toutes façons, maintenant, on n'a plus le choix. Le stress est contrebalancé par le travail et l'amusement. Les émotions et réactions des uns et des autres se complémentent. Tous les morceaux se recollent. Le spectacle prend soudainement une autre ampleur, et se met à vivre autrement.

Nous découvrons aussi, plus matériellement, le risque du spectacle vivant (qui est aussi le « risque de *Kairos* »), dans l'objet concret d'un sac. Nous avons travaillé des sursauts collectifs synchronisés sur le bruit de sacs qui tombent, l'un après l'autre. Mais jusqu'ici, nous avons répété avec un autre son, comme un claquement de mains. Au théâtre, nous découvrons les sacs en tissu remplis de riz, d'environ un kilo, suspendus au-dessus de nos têtes (cf. Annexe 23). Les sacs sont accrochés à des endroits bien précis sur les rames qui surplombent la scène, grâce à des électroaimants, qui permettent de les faire tomber à distance, au moment opportun. Mais il s'en faut de peu pour qu'une personne soit en dessous du sac au moment où sa chute est déclenchée. Certains ont été frôlés. Et comme ces sacs tombent de haut, cela aurait pu être fatal. Ce spectacle est vivant, mortel. Par ailleurs, la scène de fin est marquée par

des moments de sursauts collectifs successifs, sur des sons explosifs, auxquels participent, aussi, les musiciens.

Cette semaine est aussi le moment des dernières décisions qui doivent être prises. Il faut trouver comment une personne peut sortir et rentrer de la scène à un moment, car elle ne peut pas faire le « tas de corps » avec les autres ; il faut décider, avec une autre, qu'elle ne fera pas telle chorégraphie, car elle ne la connaît vraiment pas assez, et aussi trouver comment elle peut sortir et rentrer de la scène aux bons moments, pour ne pas gâcher des moments poétiques, tout en lui permettant de jouer un maximum ; il faut préparer un « plan d'action », qui répartit entre nous les divers aménagements et rangements d'accessoires, notamment la vaisselle, les tables et chaises, qui vont et viennent plusieurs fois dans le spectacle ; il faut mettre les scotchs au sol, qui permette d'harmoniser les objets et comédiens avec la lumière, mais ces scotchs ne se voient pas, à cause du sable sur la scène et de la pénombre dans laquelle elle est plongée ; etc. Des chaises manqueront ou ne seront pas à la bonne place, nous casserons deux verres et il y aura des trous de mémoire, lors du spectacle. Il faut se préparer à réagir au mieux.

Si tout le monde arbore un air plutôt serein, il y a beaucoup de pression, celle des derniers préparatifs. Une petite dispute des chefs éclate : Farid est dans les gradins, et souhaite vérifier quelque chose avec la porte sur la scène, tandis que Laura est sur le plateau et doit dire quelque chose aux comédiens derrière cette porte. Les deux vérifications qu'ils veulent faire doivent être faites, mais ne le peuvent simultanément. Le ton de la voix est haussé parce qu'ils sont tous deux pressés. Il semble y avoir encore tant de choses à dire, à faire, et si peu de temps. Mais ils se connaissent bien et on sent qu'il n'y a pas de mal. Jusqu'au dernier moment, il est difficile de se sentir prêts. Il faut garder confiance.

Une des membres du groupe, qui est arrivée un peu plus tard dans l'année, formule, lors des répétitions, ce que beaucoup d'autres pensent : « il y a trop de trucs, de tous les côtés, j'arrive pas à me concentrer ». En effet, nous devons faire attention à de multiples éléments, quasiment simultanés, particulièrement dans certaines scènes où tout s'emballe dans un désordre plus ou moins organisé. Nous pouvons, au moins,

compter sur nos attitudes fantomatiques, venues d'un autre temps, et sur les scènes que nous connaissons bien, même si la plupart restent, *in fine*, en partie improvisées. Nous répétons longuement, les journées sont fatigantes. Si nous ne rions pas un peu pour nous détendre, nous ne tiendrons pas le coup. Il y a même une comédienne qui tombe malade, quelques jours avant le spectacle, et se retrouve couverte de rougeurs. Elle participera quand même au spectacle, dans un état compliqué.

Laura a fait des courses pour que la troupe puisse manger et se désaltérer, pendant ces longues journées de répétitions. Il faut faire passer ces courses, pour trente personnes et pour cinq jours, dans le petit frigo de la petite cuisine du Varia. Cette cuisine, tout près de la scène, est le lieu convivial où la troupe peut se restaurer. C'est un lieu important, car cette semaine est une épreuve physique, qui demande que nous prenions particulièrement soin de nous, de soi et les uns des autres. Il faut ménager nos corps, nos énergies. La cuisine permet de garder une bonne humeur, même si elle est aussi un lieu de tensions, particulièrement (comme partout), quand une discussion politique s'invite autour de la table. Mais tous les membres se respectent et s'apprécient beaucoup désormais. Nous sommes une troupe, nous savons ce que nous avons à faire, y compris dire des bêtises.

Dans cette cuisine j'annonce, le vendredi, jour de la première, le décès de mon grand-père le matin même. Il avait bien choisi son jour. Telle est la cruauté de la vie. Mon euphorie générale pour cette semaine de voyage dans le possible se mêle maintenant à mon chagrin difficile à contenir. J'ai l'impression que je flotte, et puis que je vais exploser. En parler me fait du bien. Ma joie d'être avec ces personnes, pour ce spectacle, semble se faire d'autant plus grande. Quelle chance d'être prise dans ce tourbillon frénétique, avec ces gens, pour jouer quelqu'un d'autre que moi ce jour-là... Le groupe me passe un baume au cœur. Mais la meilleure réplique reste celle de Maxime, quand je le croise dans le couloir et qu'il me demande si je vais bien. Je lui dis « mon grand-père est mort ce matin », et il répond : « c'est ce que font malheureusement les grands-pères, en général ». Un rire de plus, qui me permet de me mettre en disposition de jeu, avant qu'arrive le public que nous attendons. Je sens que ma concentration est moins bonne que la veille, car plusieurs moments dans le

spectacle me rappellent ma tristesse. Je tente de la mettre au service de l'émotion à rendre, et de notre œuvre. J'oublie des gestes que je dois faire, comme déplacer une chaise, et m'en rend compte au moment où une de mes partenaires le fait à ma place, au bon moment. Le spectacle est plein de mises en abîmes.

Une scène qui me « parle » particulièrement peut donner une idée de la symbolique mise en jeu. Cette scène s'appelle « Alain, viens ! » : Alain marche dans l'espace et, peu à peu, des gens commencent à le suivre, l'entourer, le bloquer dans sa déambulation, sans le regarder, donc avec des regards vides. Ces gens commencent à faire un bruit un peu oppressant, un « mmmmh » étrange, puis à dire « Alain, viens ! », sur un ton à la fois empathique et indifférent, insistant, en tendant les bras vers lui. Ils énoncent ensuite une série de phrases banales et creuses, comme « on n'a que le bien qu'on se donne Alain », « demain est un autre jour ». La foule le pousse (douceMENT mais sûrement) vers les coulisses, en même temps qu'Alain « s'enfuit », complètement recouvert de cette « bienveillance ». Alors les gens reviennent vers la scène, avec un air étonné, presque horrifié, et cherchent « Alain ? » dans l'espace.

Chaque membre de la troupe qui joue dans cette foule dit une fois « Alain », dans la fin de la scène. Mais l'émotion à rendre dans l'attitude et le ton de la voix a été, une fois, expliquée en répétition : « comme un enfant qui veut jouer avec un petit oiseau et le tue sans faire exprès ». A pu Alain. Nous l'avons perdu. Pour moi, cette scène évoque l'oppression et la violence de « l'envie d'aid-mer »<sup>55</sup>, non seulement institutionnelle, mais personnelle, cette violence de l'interprétation et de la présence, de celui qui prétend savoir ce qui est bon pour l'autre, mais tente plutôt de l'assimiler à soi. C'est quand l'envie d'aider devient mépris et étouffement, quand on ne voit, ni regarde, ni ne rencontre, véritablement, la personne, et qu'on s'étonne ensuite, de sa disparition. C'est à la fois l'innocence et la culpabilité de la bienveillance des humains qui jouent entre eux, le jeu de la vie.

Mais cette interprétation n'en est qu'une possible, parmi d'autres. Et j'en ai déjà trop dit, ou pas assez. Comme le disait un membre de la troupe il y a quatre ans :

---

<sup>55</sup> Cf. p. 12, le paradoxe de l'aide contrainte, résumé en deux mots « Viens, Alain ! ».

« Le ressenti prime et guide, « l'émotion donne une direction » nous disait Yves Le Clef. Ensuite, chacun est libre de constater, de s'approprier et d'interpréter ce qui émane de cette création » (Le Clef, 2015, p. 31). L'émotion donne une direction, en effet, et la troupe avance, dans cette direction, portée par la musique et la dramaturgie des mouvements. On ne peut pas contrôler toutes les ondes de cette émanation de l'œuvre. Mais il y a une cohérence de l'émotion qui se dégage de nos corps mouvementés.

Persécution, maltraitance, lâcheté, suspicion, hypocrisie, paranoïa, repentir, jalousie, et bien d'autres qualités humaines se retrouvent incarnées, à un moment donné. Mais le mot « lâcheté » ne dit rien, comparé à un chœur de vingt-cinq personnes qui baissent la tête et regardent leurs pieds, tout en hésitant à intervenir, quand deux autres se battent devant eux, pendant une minute, sur une mélodie des plus inquiétante. Il faut le sentir. Il y a, en effet, une scène de bagarre violente, avec du faux sang. Mais il y en a d'autres, de douceur et délicatesse extrêmes, comme celles de la découverte de son corps, et de la découverte du corps de l'autre. Ma petite sœur me dit avoir pleuré, quand l'un des plus grands hommes de la troupe, à la voix grave et rauque, lance « tout ira bien », avant d'aller se mettre en boule sous la table.

### II.3. Bilan intermédiaire : tout le monde doit se tromper

Après le dernier spectacle, le samedi soir, c'est la fête, mais je ne resterai pas longtemps. Il y a toutes les réactions des spectateurs, ceux qui disent qu'ils ont pleuré, ceux qui avouent qu'ils n'ont rien compris, ceux qui avouent avoir d'abord cherché à comprendre, puis arrêté pour plutôt ressentir. Il y a toutes ces rencontres, tous ces commentaires et messages, toutes ces impressions de spectateurs, qui viennent s'ajouter à la création et aux émotions de la troupe. Le public partage notre création, il la complète, cherche à la dire, de diverses manières. Il appose, lui aussi, sa marque sur cet événement marquant. Il transforme le spectacle et contribue à le faire perdurer.

En sortant de scène, le vendredi, je dis à Farid : « quand je pense que tu nous as tous emmené dans ce délire ! », en souriant. Je relierai ce commentaire, ensuite, à une idée de Freud, selon laquelle « un délire paranoïaque [serait] une caricature d'un système philosophique » (Florence, 1997, p. 124). C'est bien toute une philosophie, qui est portée à son comble dans ce spectacle, par la Troupe du Possible. Ce délire porte symboliquement toute la partie immergée de l'iceberg. Dans ce spectacle, « on suggère de la paranoïa » (Ousamgane, 2018). Certains spectateurs retiennent surtout l'hypocrisie. Et nous avons joué, entre nous, toute l'année, l'hypocrisie. Ce faisant, nous avons travaillé notre sincérité.

Farid partagera sur la page Facebook de la troupe une partie des ouvrages qui l'ont nourri, à divers moments, pour la création de *Fiat Lux !* : il y a *Le monolinguisme de l'autre* de Jacques Derrida, *Le courage de la vérité* et *La pensée du dehors* de Michel Foucault, la série des *Sans Titre* de Thierry Defize (aussi comédien/performeur dans la troupe), et *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* de Georges Perec. Tout cela est distillé dans l'année, dans le spectacle et dans la troupe. Farid apporte une matière et en discute avec Laura. Ainsi ils se mettent d'accord sur une direction initiale. Mais le temps est laissé à l'exploration de cette direction, avec les comédiens, en pratique. Il est important que le fonctionnement de la troupe permette de se laisser détourner. D'où l'importance de la durée du processus. Il y a une matière de base, mais « de manière générale, on travaille avec des accidents, on travaille à partir de rien, on répète, on improvise, il y a une écriture de plateau » (Ousamgane, 2017). Tout ce qui est fait dans les séances est susceptible d'être intégré dans des spectacles, particulièrement les mouvements maladroits, inhabituels, étranges.

Quelques semaines après le spectacle, un débriefing est prévu au club Antonin Artaud. Trois dates sont proposées et une est choisie en fonction des disponibilités du plus grand nombre. C'est important que tout le monde soit présent, mais je ne peux y assister. Comme le dit Laura dans son mail, il s'agit de

faire un bilan collectif et individuel de nos impressions et expériences vécues lors du processus de création (répétitions) et lors des représentations [...] également le moment pour faire un

état des lieux des engagements respectifs envers la Troupe du Possible (passés, présents et, éventuellement futurs).

Je propose d'y participer comme je peux, par *face time*, pour revoir mes amis et dire mon petit mot. Cinq minutes, au milieu de la réunion, suffisent à me remplir de joie, alors que je suis à plusieurs centaines de kilomètres. Je reçois un appel Skype du compte de Laura, mais c'est Farid qui tient le téléphone, et il commence par faire passer le téléphone autour de la table, où la troupe est assemblée. C'est-à-dire que mon visage passe dans les mains de tout le monde, et j'ai l'occasion de dire bonjour à chacun des membres, en disant chaque prénom. Puis Farid reprend le téléphone, mais il le tourne de manière à ce que je puisse parler à tous. J'aperçois Laura, qui prend notes de ce qui se dit sur son ordinateur, pour envoyer un bilan à tout le monde, plus tard.

Mes commentaires se résument à peu de choses. Je les remercie tous, très fort, parce qu'ils m'ont tous vraiment aidée cette année. Ce que je veux dire, je l'ai noté dans mon carnet à la fin du mois de mars : « ils sont mon quotidien, je ne peux pas éviter de leur dire ce qui m'est arrivé, et tant mieux. Ça donne consistance à l'existence ». Mais je ne le leur dis pas comme cela, j'imagine qu'ils savent, en partie, ce qui n'est pas dit. Il y a des choses qui n'ont pas besoin d'être dites. Je leur dis juste qu'ils m'ont tous aidée, chacun d'entre eux, sans exception.

Mais j'ai retenu des commentaires de spectateurs et j'ai des impressions, que je veux partager avec eux. Je leur dis à quel point je trouve que ce spectacle était génial, parce que je n'en avais jamais fait aucun où l'on peut se tromper autant, sans que personne ne le remarque. Je rappelle le moment où un des comédiens a eu un trou, qui allait se transformer en blanc si une comédienne en coulisse n'avait pas crié la fin de la phrase, donnant ainsi le signal attendu. C'était une très bonne réaction ; des spectateurs m'ont assuré n'avoir rien senti de cette « erreur », car c'était simplement un autre bug parmi les bugs. Mais il y a une question de spectateur qui m'a interpellé plus que les autres. Je raconte que quelqu'un m'a demandé si la scène où l'on marchait dans tous les sens étaient chorégraphiés. Cette scène, nous l'appelons, nous, « les



trajectoires »<sup>56</sup>, et elle revient à plusieurs moments. Je leur explique ma réponse : « non, ce n'était pas vraiment chorégraphié », parce que nous allions bien dans tous les sens, nos trajectoires n'étaient pas fixées. Mais Farid dit alors en riant : « Si c'était chorégraphié, à votre insu ! ». En effet, tout cela avait été incorporé, à notre insu. Et telle était la source de « l'effet de présence »<sup>57</sup> qu'avait dû ressentir le spectateur, notamment face à ces trajectoires. Cet effet de présence était bien dans la précision du geste, que nous avons travaillé en s'amusant, tout au long de l'année. Cet effet de présence n'était que l'effet de notre présence aux répétitions. Nous avons appris à avoir, dans cette scène, une attitude déterminée, mais nos parcours ne l'étaient pas. Nous avons appris un mouvement de pieds particulier, une manière de bifurquer, mais nous avons surtout appris à s'écouter et à se voir.

Cet effet de présence, nous l'avons senti toute l'année. Les relations que les membres de la troupe ont tissées sont soutenues par les présences symboliques des autres en nous, avant nous, après nous, notamment les spectateurs. Mais surtout, il semble que nous ayons appris à communiquer au-delà des mots. Et c'est peut-être le rôle principal d'un acteur en scène, finalement. Yoshi Oida explique avoir fait une découverte proche de celle-ci, après avoir travaillé avec des enfants muets :

Un acteur communique beaucoup moins bien lorsqu'il se limite à une approche intellectuelle, en comptant exclusivement sur les mots, ou même sur le mime qui fonctionne comme un langage verbal, à cette différence près que le geste a remplacé les mots. Ce qui compte, c'est que la vérité d'un acteur rencontre la vérité d'un autre. La langue japonaise possède deux mots pour le verbe « voir ». *Ken* veut dire « regarder l'extérieur », *kan* c'est « percevoir l'intérieur ». Lorsque l'on parle avec un ami, parfois l'on bavarde superficiellement, mais parfois aussi l'on cherche à découvrir la vérité située au-delà des mots. Attitude normale dans la vie courante, mais les acteurs ont parfois tendance à l'oublier quand ils jouent. Nous apprenons notre rôle, puis nous échangeons superficiellement des répliques avec les autres acteurs. Les personnages devraient pourtant plonger leur regard au fond de l'âme des autres personnages et s'efforcer de les comprendre. (Oida, 1992, pp. 68-69).

C'est une manière de respecter, non seulement l'énigme de l'art, mais aussi de l'humain, cette énigme qu'on ne peut jamais comprendre complètement, mais qu'on peut encore et toujours continuer à chercher. L'œuvre dit, de toute façon, plus que la somme de ses parties. Elle est plus grande que nous et plus grande que ce qu'elle dit.

---

<sup>56</sup> Cf. L'apprentissage des trajectoires expliqué p. 57

<sup>57</sup> Cf. L théâtre postdramatique, p 18

Elle est symbole en soi : son sens déborde toujours ce qui peut être dit sur elle, elle ne fait que passer, elle ne fait que rouler, et nous échappe toujours. La scène, spectacle ou répétition, est un endroit où (s')éprouver, vivant, dans les yeux de l'autre, face au corps des autres. Et la manière dont nous avons appris à travailler ensemble, solidaires, dans le respect et l'écoute de la singularité de chacun, nous a en partie soignés d'une certaine maladie, très répandue chez nous, que le célèbre acteur japonais reconnaît.

Il existe une sorte de maladie de l'esprit qu'on appelle parfois, en Occident, égoïsme. Au niveau de l'acteur, cela peut conduire l'interprète à penser différentes choses : « je veux être meilleur que les autres », ou « j'ai appris une technique et je peux maintenant démontrer ce que j'ai appris », ou « il faut que je sois très actif sur scène », ou encore « le spectacle devrait se faire de cette manière ». Toutes ces attitudes témoignent d'une rigidité de la conscience. Idéalement, il ne faudrait avoir aucune idée préconçue concernant les rapports avec les autres acteurs, ou ce que l'on désire exprimer, ou la manière dont la pièce doit être montée. Si tous les acteurs travaillent avec cette rigidité mentale, aucune vie ne peut apparaître sur scène. (Oida, 1992, p. 40)

Nous revenons à l'art brut, et l'idée de faire table rase de nos préjugés sur l'art et sur l'humain, pour se concentrer simplement sur ce qui vient, ce qui est beau, dans toutes les acceptions que ce terme recouvre. Cette rigidité de la conscience, qui peut s'installer de la routine de nos vies individualistes, tombe ses murs face à ce qu'est la vie, avec ses cris, ses pleurs, ses heurts. Je me suis d'ailleurs surprise à expliquer, plus d'un fois, à quel point ce que je faisais dans la troupe, c'était simplement « la vie ! ». Ce n'est pas évident de faire apparaître cette vie sur scène, et nous avons préparé cette apparition, en grattant en partie la couche de vernis du *logos* sur notre ego, chacun en nous, et entre nous. Cet ego, nous avons appris à le partager, le triturer, le malmener, l'assumer, entre amis, mais aussi simplement mieux le connaître, le protéger, dans la conviction qu'il peut se déplacer. Nous avons appris à le perdre et le trouver, l'ouvrir et le comprendre dans la symbolique de notre œuvre. En dépit de tous nos défauts et différences, ou plutôt avec ceux-ci, tout reste possible. Car nous sommes parfaits dans notre imperfection fondamentale, dans notre tentative personnelle et partagée de faire face au chaos de nos vies. Et c'est la principale leçon de la Troupe du Possible. C'est comme redonner vie à un élan de soi dans la direction de l'incertain qui dirait : « Essaye et tu verras bien où cela te mène ».

Tout le récit fictionnel que je viens de donner, cette analyse expérientielle et existentielle, n'est qu'un aperçu infime de tout ce qui s'est passé cette année où je suis devenue membre de la Troupe du Possible. Je ne saurais écrire tout ce qu'il m'a été donné de comprendre et de déprendre, dans ma rencontre avec cette communauté et cette ambiance. C'est comme si j'avais ouvert la boîte du possible, et que je ne pouvais plus fermer les yeux, désormais, sur des modes de vies qui me paraissent éloignés de l'essentiel. En effet, si le bonheur c'est de pouvoir avoir de bonnes relations avec soi-même et avec les autres, alors cette année m'y a exercée. C'est aussi un exercice de révolution, en ce qu'on apprend à faire reculer l'impossible. J'ai exprimé le désir de continuer l'année prochaine avec la troupe, car je veux poursuivre cet exercice et ce chemin. La question de savoir comment l'on sort de cette communauté est une question qui ne peut donc pas être traitée ici. J'ai d'ailleurs appris à me poser moins de questions, au profit de plus d'esprit d'aventure. Mais il me faut tenter de synthétiser, maintenant, les réponses obtenues à mes questions de bases.

### III. Conclusion : la symbolique du possible

Nous sommes partis d'une intuition selon laquelle le théâtre a un effet thérapeutique analogue à celui d'une psychanalyse. Notre intérêt pour la « libération » opérée par la pratique théâtrale nous a menés à la recherche du terrain où les personnes en auraient le plus besoin. Les informations à propos de l'art en milieu d'enfermement nous ont mis face au courage et à la persévérance déployés par les artistes intervenants dans ces institutions. Si le dialogue entre les artistes et les directeurs de ces institutions est difficile, il semble plus que jamais nécessaire, parce qu'il faut d'abord déconstruire « un système où le fou doit être le fou, l'infirmier, l'infirmier, le psy, le psy » (Farid Ousamgane, 2019), ou « le détenu, le détenu, le gardien, le gardien, le psy, le psy ». Il faut rendre plus flous les rôles, statuts et fonctions de chacun, il faut introduire de l'hétérogénéité dans l'institution, dans le groupe de l'atelier artistique. Il faut soigner

l'institution qui soigne, en y effaçant les snobismes hiérarchiques qui neutralisent les relations humaines. C'est ainsi que la fonction soignante peut se faire collective, et les êtres humains sentir leurs complémentarités. Quand les fragilités des uns se manifestent, c'est l'occasion pour d'autres de montrer certaines forces.

Une question de qualités de présence et d'activité avait été posée, résumant la question de l'ambiance propice à faire advenir les effets thérapeutiques du théâtre. Nous avons découvert les raisons pour lesquelles des artistes se défendent de l'intention de soigner les personnes, ne voulant pas réduire les enjeux et la portée de leur activité à une visée thérapeutique. C'est une question d'humilité, finalement, de connaître l'incertain et le « peut-être » fondamental des effets bénéfiques du théâtre. Mais c'est aussi une question de confiance. C'est un pari. L'artiste doit connaître les limites de son travail, être conscient qu'il n'a pas le pouvoir de rendre les gens meilleurs (meilleurs selon quelles normes ?), mais il doit aussi croire en l'efficacité de sa pratique, une efficacité symbolique, qui a rapport avec une certaine vision de la liberté. Il me semble, cette année, avoir retrouvé un sentiment de liberté, de cette liberté peu ordinaire dont parle Hannah Arendt :

Le miracle de la liberté consiste dans ce pouvoir-commencer, lequel à son tour consiste dans le fait que chaque homme, dans la mesure où par sa naissance il est arrivé dans un monde qui lui préexistait et qui perdurera après lui, est en lui-même un nouveau commencement. [...] Cette idée que la liberté est identique au commencement ou, pour le dire de façon kantienne, que la liberté est identique à la spontanéité, nous est très étrangère, dans la mesure où il est caractéristique de notre tradition de pensée conceptuelle et de ses catégories d'identifier la liberté au libre-arbitre et d'entendre par libre-arbitre la liberté de choisir entre ce qui est déjà donné, pour le dire grossièrement entre le bien et le mal, mais non comme la simple liberté de vouloir que ceci ou cela soit autrement.<sup>58</sup>

Cette liberté qui ne s'assimile plus au choix, mais à la capacité d'initier quelque chose dans ce monde, est une liberté positive, qui ne s'appuie plus sur les contraintes toujours déjà pesantes sur l'homme, mais sur son potentiel créateur, sur sa capacité d'être acteur. Dans la troupe, la seule condition importante est que chacun puisse oser. L'initiation au jeu ne demande que d'oser. Mais qu'y-a-t-il vraiment dans cet acte

---

<sup>58</sup> Arendt, Hannah, *Qu'est-ce que la politique?*, Paris, Seuil, 1995, pp.70-71, citation trouvée sur le site de Culture et Démocratie, à l'adresse <http://www.cultureetdemocratie.be/chantiers/autres>

d'oser ? A regarder les synonymes du verbe, on trouve : « aimer à », « éprouver », « braver », « entreprendre », « essayer », « hasarder », « risquer », « se hasarder », « se lancer », « se permettre », « se résigner », « tenter », « vouloir », « y aller », « prendre son courage à deux mains ». Apprendre à oser, c'est apprendre tout cela en même temps. Nous apprenons tout cela, à l'école du possible. Et c'est encore plus fort quand il s'agit des effets de la « danse ».

Avec la danse, particulièrement, je découvre à quel point « c'est le même pour une forme de se former et de signifier » (Florence, 1997, p.37). Contre une certaine conception de l'art comme expression ou communication d'un sens, j'apprends à simplement créer des formes qui portent en elles des sens possibles. J'apprends à ne pas chercher de sens mais en trouver, au fur et à mesure de ce qui vient, de la musique qui parle sans paroles. Plus d'une fois, cela me mettra dans une sorte d'état hypnotique. Et en même temps, nous « correspondons » entre corps. Nous découvrons ce dont ils sont capables et ce qu'ils disent, sans voix. Quand il n'y a que du mouvement et pas de mots, « l'appétit sémiotisant du spectateur » (Verlinden, 2010, p.133) se tait, car il y a plus à ressentir qu'à « comprendre ». Le spectateur, face à un spectacle de danse est en contact avec un autre langage, le langage des signes et des symboles, qui crée une autre sorte « d'histoire », avec une autre sorte de censure, que celles attachées au langage verbal. Sur la scène se dessinent les émotions, les palpitations du cœur. La danse et la musique sont symboliques en elle-même, dans leur dynamique rythmique fondamentale. C'est pourquoi elles stimulent l'imagination et la créativité de manière incomparable. Cependant, le spectateur peut être frustré face à la virtuosité du danseur. Il est intéressant de noter, à cet égard, que Laura, qui a travaillé avec des grands noms comme Jan Fabre et Wim Vandekeybus, parle toujours de « mouvement » plutôt que « danse ». Dans le spectacle, il n'y a pas de moment où l'on « danse » plus qu'on ne « bouge », même si certains pas, certaines chorégraphies, ont été fixées plus que d'autres. C'est pourquoi ces mouvements, gestes et sons que nous avons appris, qui nous collent à la peau, rendent un effet de présence qui dit quelque chose au spectateur. En effet, à suivre la théorie des neurones miroirs, le spectateur « danse dans son fauteuil », à la vue des danseurs, s'il a un patrimoine moteur commun suffisant (Verlinden, 2010, p. 133). Le spectateur a donc

dansé avec nous la danse des sourires policés et des bonnes manières, des codes sociaux d'un temps d'avant où les familles posaient pour le photographe dans leurs plus beaux atours, la danse de tout ce qu'il y a dans un repas bourgeois, où les tabous se cachent sous la table, mais aussi de l'humain, simplement, dans toute sa splendeur du meilleur et du pire. Toutes les intentions que nous avons mis dans le spectacle se sont trouvées complétées par le regard du spectateur extérieur, qui n'a pu manquer de s'identifier à certains moments. Mais nous avons déjà tout cela pour nous, et bien plus. Laura dit que Farid est un « amoureux du mouvement ».

Le spectacle *Fiat Lux !*, où la musique et le mouvement prennent plus de places que les mots, apparaît paradoxalement très accessible. S'il peut paraître très abstrait, cette abstraction lui permet de contenir un langage symbolique, où le transfert des émotions prime. La scénographique et les costumes d'époque permettent aussi un détachement du spectateur de l'actuel, pour le ramener à l'essentiel. Si le réalisme et l'abstraction se complètent, cette dernière permet peut-être plus facilement de faire ressortir le rythme vital, qui diffère souvent du rythme existentiel, individuel.

Il est vain de croire qu'on pourrait un jour trancher la question de savoir s'il y a eu d'abord un art basé sur l'imitation de la réalité et ensuite un art allant vers l'abstraction formelle et la stylisation, indépendamment des objets du monde. Les deux tendances sont des données pulsionnelles primaires qui entrent en combinaison ou en compétition de façon variée, encore que lorsque l'un prend le pas l'autre tend à s'effacer. Renoncer à la reproduction réaliste permet de donner plus de sens aux valeurs dynamiques. [...] La convention du langage formel, la solennité rythmique, la prédominance d'éléments géométriques abstraits, bref, tout ce qui, au-delà de l'œuvre individuelle, renvoie à une loi contraignante, est souligné quand il s'agit de la dimension symbolique. [...] Les signes symbolique impliquent un code, une forme de consécration collective, qui éloigne l'œuvre de sa finalité individuelle pour se mettre au service d'un lien social. (Florence, 1997, pp. 36- 37).

Artaud nous avait déjà préparé à cette loi contraignante, du ciel qui peut encore nous tomber sur la tête... Les signes symboliques et poétiques que nous avons travaillés toute l'année sont devenu un répertoire partagé, donc un code, qui se retrouve en partie dans la conduite du spectacle. Mais ce code est plutôt senti. C'est un code qui est incorporé, « à notre insu », dans la mesure où la pratique ne vise pas (seulement) l'incorporation de ce code, mais le met plutôt en œuvre avec grand plaisir et certaines difficultés. Au début, nous faisons des jeux bizarres, sans savoir qu'ils serviront la symbolique du spectacle. Nous nous entraînons à être de plus en plus en même temps,

ensemble, avec chacun notre rythme singulier. Nous essayons de donner corps à des personnages, qui correspondent plus ou moins à l'univers évoqué par ce code symbolique.

La diversité des membres de la troupe crée une ambiance particulière, qui accentue la plasticité des relations. Différentes générations, cultures, langues, différents mondes sociaux et psychiques se rencontrent et se retrouvent plusieurs fois par semaine. Cette ambiance particulière née en partie de la fréquence des réunions, une fréquence d'abord extra-quotidienne et difficile à suivre, mais dont on reconnaît assez vite les agréments au fur et à mesure qu'elles s'intègrent à notre quotidien. Toutefois, la séance de théâtre reste toujours un peu extraordinaire. C'est un moment de récréation avec des personnes intéressantes, qui sont toutes présentes pour faire quelque chose « pour elles-mêmes », en même temps qu'une œuvre collective. La durée du processus créatif permet de s'approprier les uns les autres dans les exercices qui sont aussi des jeux, et qui deviennent des rituels communautaires. L'exemple de la « trottinette » dénote l'attention à la singularité de chaque comédien, qui est prônée dans le processus créatif. Cette attention à la singularité est alliée d'un certain respect, que l'on se met à porter à soi autant qu'aux autres. Nous ne sommes plus des individus parmi d'autres, mais commençons à nous voir comme des personnes uniques, à part, des initiateurs, acteurs, créateurs, courageux. Nous commençons à aimer faire face à l'altérité en jeu et en Je. Nous nous entraînons dans la joie de la création, nous exerçons notre joie de découvrir et faire la nouveauté. Chacun (re)crée son espace potentiel du rêve, du fantasme, de l'utopie, dans cette petite hétérotopie, qui ne vit que de courir le risque de son échec.

Le projet de la troupe est toutefois soutenu par un réseau de confiance, notamment la confiance de Farid et Laura l'un envers l'autre. Ce réseau de personnes, de lieux, d'histoires, qui gravitent autour du groupe façonne son identité mouvante. Le Club Antonin Artaud, notamment, fait partie du champ transférentiel qui permet l'efficacité symbolique du théâtre comme thérapie. Il contribue à la mise en œuvre du pari de l'inversion des forces et faiblesses dans la communauté. C'est-à-dire qu'il diffuse une « croyance » dans les effets du théâtre de la troupe, qui est aussi confiance

et exigence envers la pratique et le « pouvoir » de Farid. La confiance mise et puisée par les comédiens dans la pratique elle-même se solidifie au fur et à mesure. Il y a des moments où cette confiance grandissante (en soi et en les autres) se dit, oralement, mais elle est surtout visible, encouragée, par tous et pour tous. Nous nous rendons compte que nos vulnérabilités sont au cœur des créations, que nous nous efforçons d'oser, avec de moins en moins d'effort, de plus en plus de plaisir.

L'attitude de Farid est liée à son expérience. Au-delà des questions de systèmes, ses expériences artistico-psychanalytiques, son travail sur lui-même et avec les gens, lui permettent « d'être moins dupe avec l'autre » (Ousamgane, 2019). Cela pourrait dire qu'il se laisse moins tromper et qu'il trompe moins dans ses relations sociales. Son style théâtral est lié à une honnêteté intellectuelle et pratique, qui est manifeste, et un grain de folie tout aussi manifeste. Pour expliquer le chemin sur lequel il mène les personnes de la troupe, Farid cite : « De l'homme à l'homme vrai, le chemin passe par l'homme fou » (Foucault, 1972, p. 649).

La Troupe fait de l'indicible son possible et s'entraîne au courage de *peut-être*.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Référence au spectacle *Maybe* de Maguy Marin et à Beckett.



## Bibliographie

- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, s.l., Gallimard (coll. « Folio Essais »), 1964
- ATTIGUI, Patricia, « Et si le jeu théâtral remettait en débat l'approche clinique des psychoses ? », in *Cliniques*, 2016/2 (N° 12), pp. 96-111
- ATTIGUI, Patricia, « Le jeu théâtral, un appareil à penser l'impensable », *Le Carnet PSY*, 2010/2 (n° 142), pp. 31-35
- BECKER, H.S., *Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*, Paris, La découverte (coll. « Guides repères »), 2002
- BIBROWSKI, Yves. « De quelques préjugés concernant l'art-thérapie », *Pensée plurielle*, vol. 4, n°1, 2002, pp. 51-57
- BIET, C., « Pour une extension du domaine de la performance (XVIIème-XXIème siècle). Evènement théâtral, séance, comparution des instances », in *Communications*, 2013/1, n°92, Seuil, pp. 21-35
- COULOMBEAU, Charlotte. « Lessing : la philosophie recherchée », *Les Études philosophiques*, vol. 65, no. 2, 2003, pp. 173-196.
- Culture & Démocratie, *Caverne et Démocratie. Sur la prison, le travail social et les pratiques artistiques*, Bruxelles, 2013
- Culture & Démocratie, *Neuf essentiels sur la prison et l'action culturelle en milieu carcéral*, 2015
- Culture & Démocratie, Rencontre-débat *Artiste intervenant en milieu de soins et art-thérapeute, quelle cohabitation?* - Décembre 2009, accessible en ligne à l'adresse [http://www.cultureetdemocratie.be/documents/premiere\\_partie.mp3](http://www.cultureetdemocratie.be/documents/premiere_partie.mp3) (Intervenants : Jean Florence, Patrick Beckers, Fabienne Cassier et Laurent Peeters).
- DAMERON, Stéphanie, et Emmanuel JOSSERAND., « Le développement d'une communauté de pratique. Une analyse relationnelle », *Revue française de gestion*, vol. 174, n° 5, 2007, pp. 131-148.

- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Editions du Seuil (coll. « Tel quel »), 1967, pp. 341-369 (chapitre « Le théâtre de la Cruauté et la clôture de la représentation »)
- FERILLI, Laura , « Prendre le risque d'être affectée », in *Sociologies*, Dossiers, Affecter, être affecté. Autour des travaux de Jeanne Favret-Saada, 2014
- FLORENCE, Jean, *Art et thérapie : liaison dangereuse*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1997
- FLORENCE, Jean, *L'identification dans la théorie freudienne*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1978
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, s.l., Gallimard (coll. « Tel »), 1972, pp. 1-109 (et quelques-unes après... Chapitre 1 : « *Stultifera navis* », chapitre 2 : « le grand renfermement »)
- GOSSELIN, Pierre & LE COGUEC, Éric. *Recherche création: Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Presses de l'Université du Québec, 2006, pp. 21-31 (Chapitre 2 : « La recherche en pratique artistique. Spécificité et paramètres, pour le développement de méthodologies »).
- HARRIS, Rachel, « “ A Weekly Mäshräp to Tackle Extremism ”: Music-making in Uyghur Communities and Intangible Cultural Heritage in China », in *Ethnomusicology*, vol. 64, n°1, 2018
- KLEIN, Jean-Pierre. « L'art-thérapie : de l'inconnu à soi que l'on est vers l'inconnu de soi que l'on crée », in *Cahiers jungiens de psychanalyse*, vol. 135, n° 1, 2012, pp. 75-96
- LE CLEF, Léonore, Mémoire « La création collective à la Troupe du Possible. Le sens perdu et retrouvé », Bruxelles, 2015, en vue de l'obtention du diplôme de master en Communication appliquée spécialisée, Animation socioculturelle et Éducation permanente, à la Haute Ecole Galilée.
- LECOMTE, Frédérique (dir.), *Théâtre & Réconciliation. Méthode pour une pratique théâtrale dans les zones de conflit*, Bruxelles, La lettre volée (coll. « Essais »), 2015

- MENGER, Pierre-Michel. « L'art analysé comme un travail », *Idées économiques et sociales*, vol. 158, no. 4, 2009, pp. 23-29.
- OIDA, Yoshi, *L'acteur flottant* (trad. Million. M), Mayenne, Actes Sud (coll. « Le temps du théâtre »), 1992
- OURY, Jean. « Transfert, multiréférentialité et vie quotidienne dans l'approche thérapeutique de la psychose », in *Cahiers de psychologie clinique*, vol. 21, n°2, 2003, pp. 155-165.
- OUSAMAGANE, Farid., Interview par David Courrier sur BX1, le 30 mars 2017, accessible en ligne à l'adresse <https://bx1.be/emission/lcr-farid-ousamgane/>
- OUSAMAGANE, Farid., Interview par David Courrier sur BX1, le 18 mai 2018, accessible en ligne à l'adresse <https://bx1.be/emission/lcr-farid-ousamgane-2/>
- OUSAMAGANE, Farid., Interview personnelle, Bruxelles, bar de la Maison du Peuple, Parvis de Saint-Gilles, le 27 juin 2019
- PUECH, Laurent. « L'aide contrainte dans le champ administratif », *Empan*, vol. 89, n°1, 2013, pp. 38-47.
- ROUSSEAU, Pierre, « Théâtre de l'opprimé » / « Jeux pour acteurs et non-acteurs », in *Jeu*, n°17, 1980, pp. 119–122
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet* (trad. Hugo, F-V.), Paris, Bibliolycée (coll. « Hachette »), 2002
- SNOY, Thierry, et Farid, OUSAMAGANE,. « Les Fondamentaux de la Troupe du Possible ». Pour l'Assemblée Générale. Document non publié, 2013
- SOULÉ, Bastien, « Observation participante ou participation observante ? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales », in *Recherches qualitatives*, n° 27 (I), 2007, pp. 127-140.
- VERLINDEN, Élodie. « La vague flamande : composer avec la danse », in *Études théâtrales*, vol. 47-48, 2010/1, pp. 126-135.

- VIVES, Jean-Michel., « La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud. Une approche théâtrale des enjeux éthiques de la psychanalyse », in *Recherches en psychanalyse*, n° 9, 2010/1, p. 22-35
- WINKIN, Yves, « L'observation participante est-elle un leurre ? », in *Communication et Organisation*, n°12, 1997

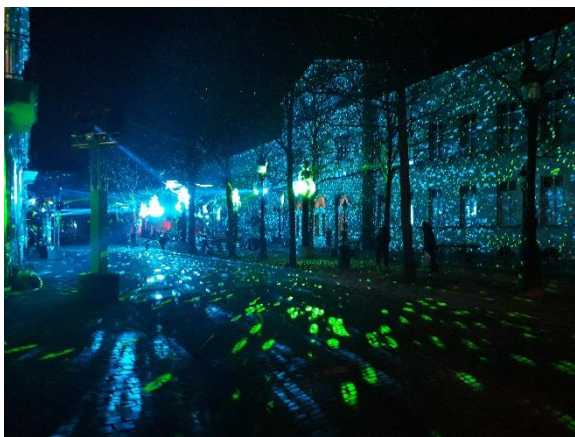
## Annexes

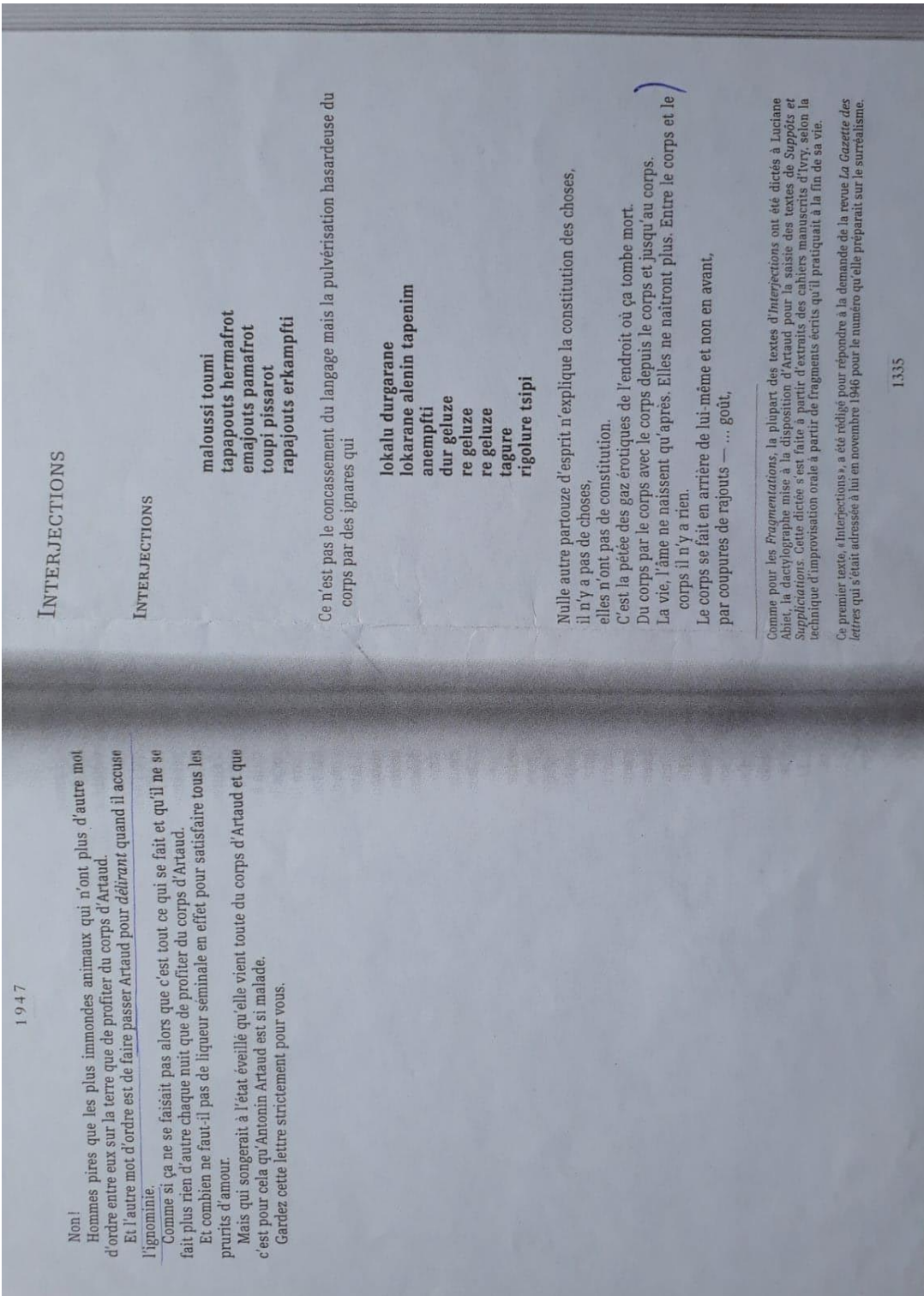
Annexe 1. Le Club Antonin Artaud. Photo tirée du site

<http://www.clubantoninartaud.be/>

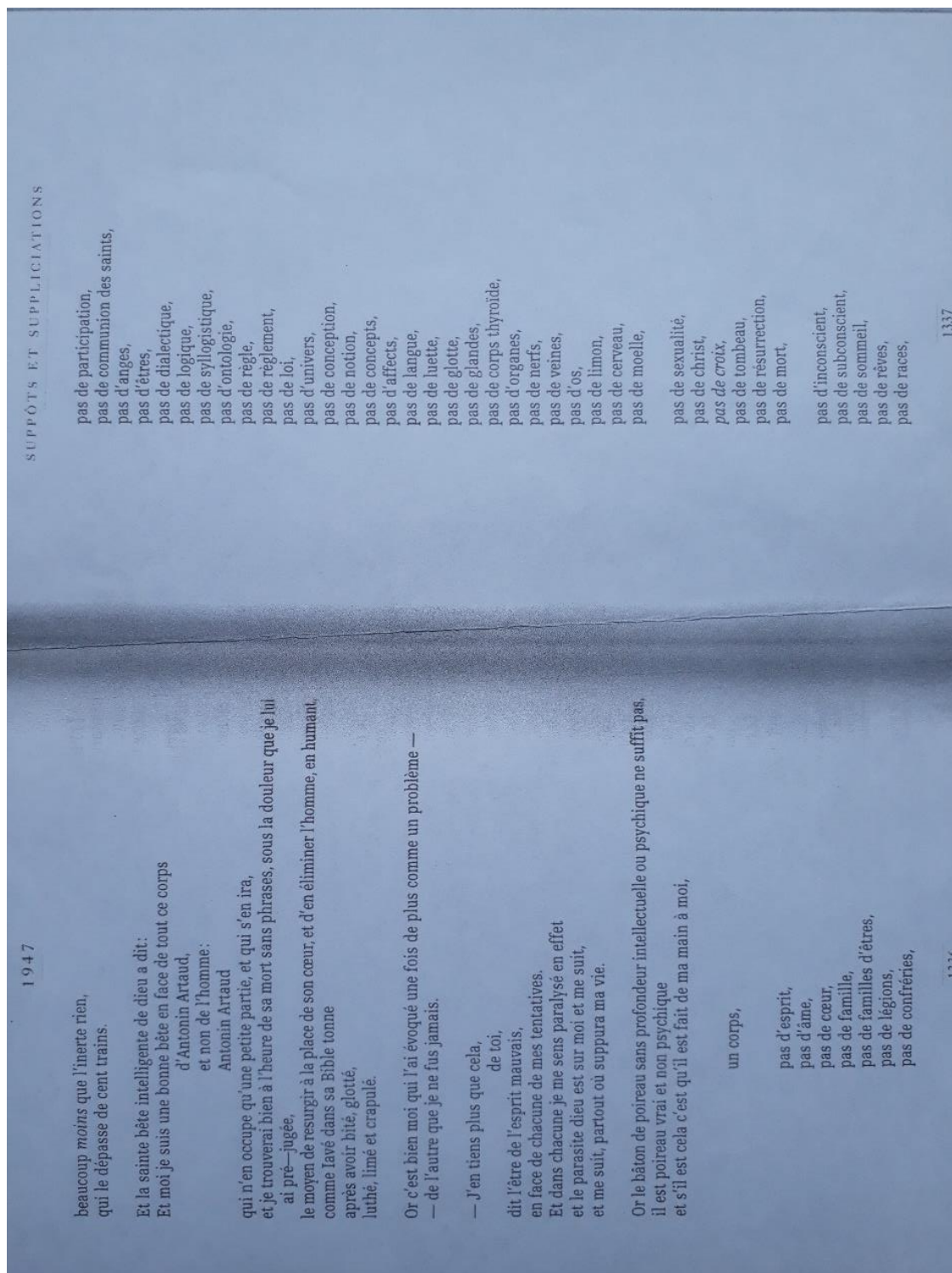


Annexe 2. La place du Grand Hospice, un mercredi soir, en grève, à Bruxelles.  
Animation son et lumière.



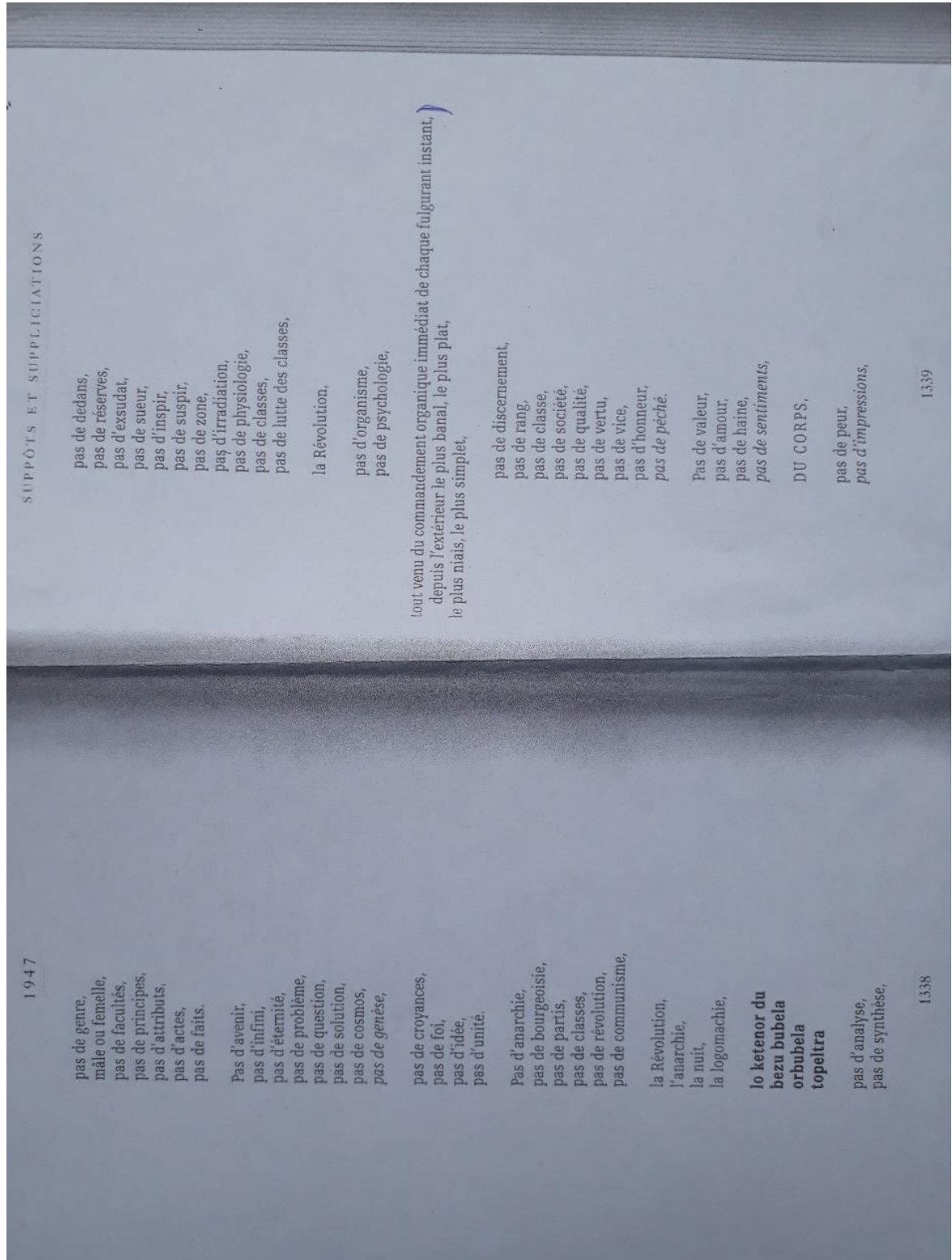


Annexe 4. Texte d'Antonin Artaud (page 2/4)

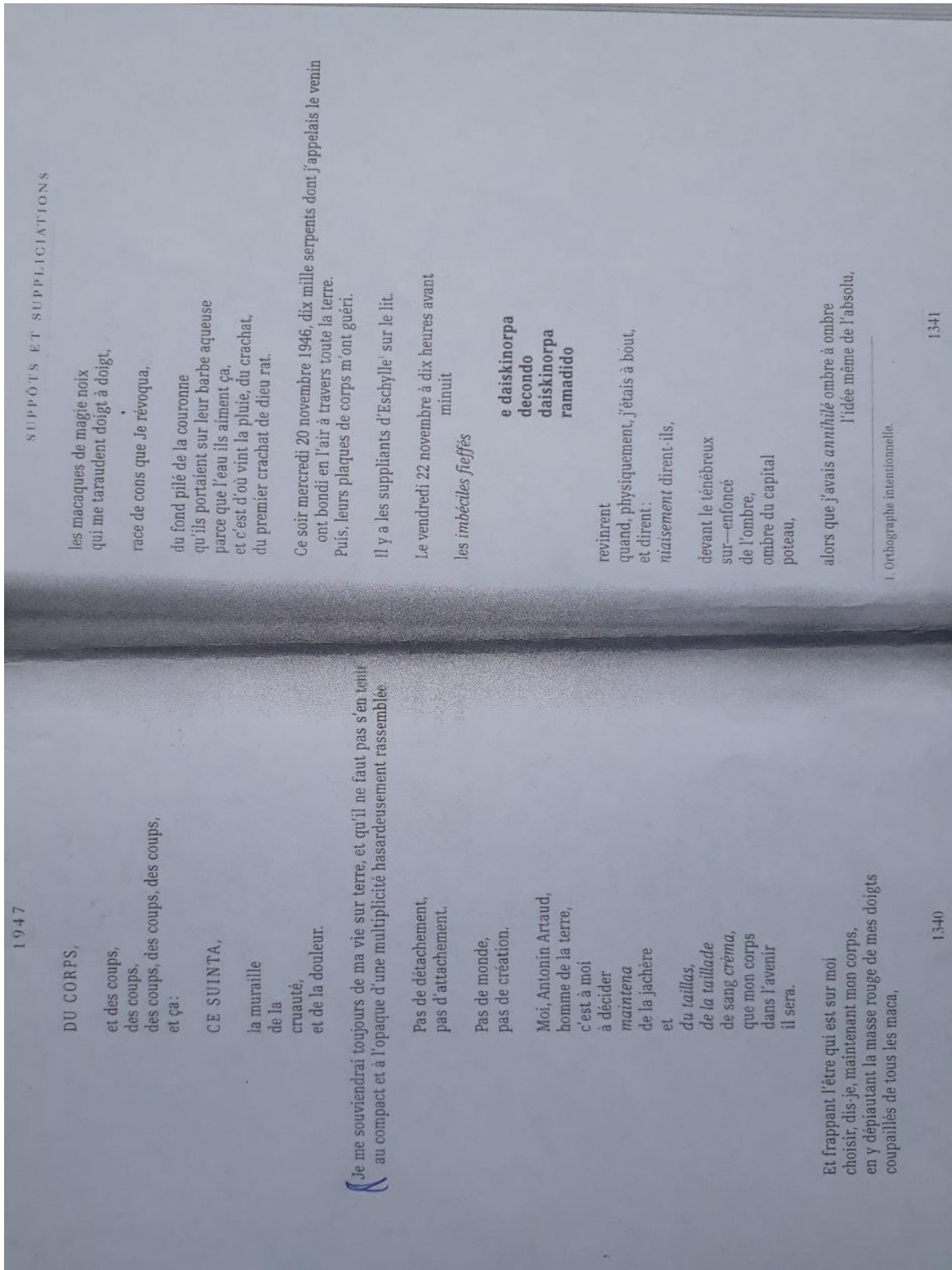




Annexe 5. Texte d'Antonin Artaud (page 3/4)



Annexe 6. Texte d'Antonin Artaud (page 4/4)



DU CORPS,

et des coups,  
des coups,  
des coups, des coups, des coups,  
et ça:

CE SUINTA,

la muraille  
de la  
cruauté,  
et de la douleur.

Je me souviendrai toujours de ma vie sur terre, et qu'il ne faut pas s'en tenir au compact et à l'opaque d'une multiplicité hasardeusement rassemblée

Pas de détachement,  
pas d'attachement.

Pas de monde,  
pas de création.

Moi, Antonin Artaud,  
homme de la terre,

c'est à moi  
à décider

*maintena*  
de la jachère

et

*du taillas,*

*de la taillade*

de sang *créma,*

que mon corps

dans l'avenir

il sera.

Et frappant l'être qui est sur moi  
choisir, dis-je, maintenant mon corps,  
en y déplaçant la masse rouge de mes doigts  
coupailés de tous les matca,

les macaques de magie noire  
qui me taraudent doigt à doigt,

race de cons que Je révoqua,

du fond pilé de la couronne  
qu'ils portaient sur leur barbe aqueuse  
parce que l'eau ils aiment ça,  
et c'est d'où vint la pluie, du crachat,  
du premier crachat de dieu rat.

Ce soir mercredi 20 novembre 1946, dix mille serpents dont j'appelais le venin  
ont bondi en l'air à travers toute la terre.  
Puis, leurs plaques de corps m'ont guéri.

Il y a les suppliants d'Eschyle sur le lit.

Le vendredi 22 novembre à dix heures avant  
minuit

les *imbéciles fieffés*

e *daiskinorpa*  
decondo  
*daiskinorpa*  
ramadido

revinrent  
quand, physiquement, j'étais à bout,  
et dirent:  
naïvement dirent-ils,

devant le ténébreux  
sur—enfoncé  
de l'ombre,  
ombre du capital  
poteau,

alors que j'avais *annihilé* ombre à ombre  
l'idée même de l'absolu,

1. Orthographe inintentionnelle.

## Annexe 7. Texte de la charte à l'attention des membres de La Troupe du Possible

« La Troupe du Possible est une Association sans but lucratif (A.S.B.L.).

### 1. Les publics participants

Son objet premier et spécifique est d'accueillir des personnes menacées d'exclusion en raison de problèmes de type psychosocial ou de marginalité, en vue d'exercer avec ces personnes des activités théâtrales. Elle se considère comme une école d'apprentissage du théâtre, accessible à tout le monde, y compris les plus démunis. La participation est gratuite. L'association est également ouverte à d'autres personnes, comédiens amateurs ou professionnels, étudiants, acteurs de la santé et/ou du théâtre, tous manifestant prioritairement un même intérêt pour la création théâtrale réalisée avec le premier public et ayant le souci de participer et de se former dans l'optique préconisée par la Troupe du Possible et sous la direction de son directeur artistique et metteur en scène Farid Ousamgane.

### 2. La démarche théâtrale

Par le biais de sa démarche artistique et ludique, l'association tend à la mise en œuvre par chacun de sa manière singulière d'être acteur et de participer en même temps à la construction d'un spectacle qui soit une réalisation collective sous l'orientation artistique de Farid Ousamgane, responsable de La Troupe du Possible. L'association n'a pas de visée thérapeutique directe ou précise. Elle n'exerce aucune fonction d'assistance sociale. Elle n'a aucun lien organique avec les lieux ou les institutions qui hébergent ses activités, gratuitement ou non. Elle promeut entre ses membres un climat de respect et de solidarité. Elle n'a pas pour autant d'autre objectif que de stimuler chacun et chacune à mener à son terme la médiation théâtrale : le théâtre, tout le théâtre, rien que le théâtre, telle est sa position.

### 3. Organisation et responsabilités

L'association est dirigée par une assemblée générale (A.G.) qui définit la philosophie générale du projet et en vérifie l'application. Elle se compose d'une dizaine de membres effectifs qui seuls sont habilités à se prononcer sur la conduite du projet. Elle se réunit une fois par an. Les personnes admises à rejoindre la troupe n'ont pas de pouvoir décision au sein des instances de l'A.S.B.L. Mais en jouant sur la scène et par leur activité de création, elles partagent et réalisent de façon très concrète les objectifs de l'association.

Parmi ses membres, l'A.G. élit un conseil d'administration (C.A.) qui assure la gestion courante des activités de la troupe au cours d'une réunion trimestrielle. Le conseil a préposé Farid Ousamgane comme responsable et directeur artistique de la Troupe. Il est chargé de concrétiser sur le terrain avec les comédiens les objectifs

que l'A.S.B.L. s'est fixés. Farid Ousamgane est en outre investi de la charge d'animateur des réunions de la troupe au long de l'année et de la mise en scène finale du spectacle. C'est sous son autorité exclusive que se réalise le travail proprement théâtral de la troupe. Comme l'initiative lui appartient d'ouvrir les rangs de la troupe à de nouveaux comédiens, il peut aussi, en cas de réelle incompatibilité avec un comédien, le congédier. Dans le cadre du projet défini plus haut et en accord avec le C.A qui l'a investi de cette fonction, il lui revient d'affirmer sa liberté d'artiste et de metteur en scène. L'association ne réclame aucune cotisation ou contribution financière aux comédiens qui choisissent de venir jouer à la Troupe du Possible.

Tous les membres de la Troupe bénéficient d'une assurance.

#### 4. Propriété des textes issus de la création théâtrale

Les textes et/chorégraphies élaborés pendant la durée de la construction d'un spectacle sont réputés la propriété collective de la Troupe du Possible. Quelle que soit la part propre qui pourrait être revendiquée par l'un ou l'autre des participants, le principe préalablement accepté est que toute contribution apportée sur le plateau constitue un don de la part de son auteur et appartient dès lors à l'A.S.B.L. Celle-ci est seule habilitée à décider de l'usage qui en sera fait, quelle que soit la forme donnée à la mise en commun des textes issus de la création collective. Par ailleurs, l'ASBL ne voit pas d'inconvénient et ne s'oppose donc pas à ce que tout auteur de textes que la Troupe du Possible a joués ou jouera encore, les fasse valoir ailleurs de quelque manière en son nom propre, soit qu'il les joue, fasse jouer ou publie dans un autre contexte que celui de la troupe. Néanmoins, la Troupe du Possible devra alors être informée et consultée. Elle se réserve d'émettre des objections à ce que certains textes, créés dans le cadre de ses spectacles, soient utilisés sans son consentement explicite.

Je reconnais avoir lu et pris connaissance du texte ci-dessus. J'acquiesce aux principes qui le fondent comme aux effets qu'il entraîne. En conséquence de quoi, je soussigné,

, né à , le

décide de m'engager à la Troupe du Possible pour la période couvrant la saison 2018 /2019 en vue de la re-création de Fiat Lux! au Théâtre Varia les 7 et 8 Juin 2019 . Sauf cas de force majeure ou pour une raison fondée dont je préviendrai Farid Ousamgane et/ou son équipe aussitôt que possible, je me rendrai régulièrement aux séances de travail de la troupe au Club Antonin Artaud les mercredi de 18 h.30 à 20 h.30 et samedi de 11 h. à 13 h. Je suis conscient de l'importance du respect de la ponctualité, particulièrement essentielle dans ce type de création.

Lors des répétitions intensives précédant la représentation du spectacle, j'accepterai les horaires déterminés par Farid Ousamgane en fonction des disponibilités de la

salle de théâtre où se jouera le spectacle et des nécessités globales de réalisation et de production. Je souscris à cette forme d'engagement personnel, sachant que j'ai choisi librement et en connaissance de cause de venir à la troupe et que je pourrai m'en retirer dès lors que sera échue la représentation du ou des spectacles de la saison en cours. Normalement, je ne suis pas censé partir avant la représentation du spectacle à l'élaboration duquel j'aurai contribué. Je respecterai autant que je le pourrai la solidarité qui me lie envers l'ensemble de la troupe en vue d'une œuvre commune.

Je déclare renoncer à la propriété exclusive des textes dont je serais l'auteur et, même après mon départ éventuel de la troupe, je ne ferai jamais valoir contre la troupe de droits sur ces textes qui ne reviendraient qu'à moi. Je m'abstiendrai de toute revendication là-dessus par rapport à l'utilisation qu'en ferait la troupe dans ses spectacles et je reconnais pleinement le caractère collectif et expérimental de la création théâtrale au sein de la troupe, orientée in fine par son metteur en scène.

Bruxelles, le

(Signature et écrire nom et prénom avec la mention « Lu et approuvé » ) »

Annexe 8. Conduite du spectacle *Fiat Lux!* (page 1/3)

BÉRANGÈRE

ENCHAÎNEMENT 11 mars 2019		Conduite <i>Fiat Lux!</i> MISE EN SCÈNE		MUSICIENS	TECHNIQUE
0	TABULA RASA Groupe Jeudi: Thierry, Johan, Maria, Jacqueline, Irina, Bérangère, Laura, Alice, Muriel, Fátima MARCHES - SACS	DÉBUT placement retournement de table par Thierry vers la fin... Tous arrangent les tables et placent couverts et plats (chaque personne à sa place) FIN Tous assis à sa place par rapport à son groupe		Musique: TABULA RASA	
1	?? et Sarah + groupe jeudi	DÉBUT TOUS: HAAAA! (sur l'entrée de ?? et Sarah par la porte) 2 sacs tombent (saut pendant, saut après) de Sarah + Agron-seuls			
2	LES ARRIVÉES (Haaaa!) + TABLES BOUCLE	FIN se figent jusqu'à ce que leur groupe arrive et vont à table DÉBUT entrée par la porte "présentation noble", "haaaa" quand ils arrivent Tous à table: Dernier "haaaa" tous vers le public (Tous Maria, ??, ??) 1-2		Top musique: début sur le deuxième saut, fin après entrée groupe 5) Musique: Frères Original Court	
3	TOUS	Tables font leur boucle tous en même temps jusqu'à la prise du groupe - chaises, encore 2x après, tous se figent quand fini la deuxième boucle FIN SAUT Collectif (un sac tombe) (fugace)			
4	PHOTOS 1 (MIX) TOUS	Certains se lèvent en « photos ». Certains vont en coiffisse. TEXTE THIERRY en latin fin: Dessé DÉBUT Quelques « photos » en fond de scène sur les côtés			
5	ALAIN, VIENS !! Etonnés (on se rend compte qu'on se perd) -	TEXTE AGRON, phrases banales Murielle puis Sophie; phrase solo plus courte: Sarah FIN: Alain, Photos, Irina, Thierry sortent des photos et marchent vers - Alain, Viens! Début: Empêcher Alain (groupe sur le plateau: Photos, Irina, Thierry) Groupe 2: tous les 10 secondes (Sophie, Agron, Alice etc) Maria TOP Maria: TOUS, puis commencent râlements et bruit, puis Alain viens!, puis phrases banales Fin: Alain disparaît, les autres continuent seuls encore 2x Alain viens! et puis vont en photo 6 placements photos par groupes de +3. 2ème photo TEXTE JOHAN			
6	PHOTOS 2 (TOTAL) TOUS Shirley + Kasia	Avant scène bouge en 1er		Musique ambiance (début disparition Alain, in crescendo, fin 6ème photo)	

Annexe 9. Conduite du spectacle *Fiat Lux !* (page 2/3)

	Remise à table en photos	<p>frondeur limite peuchevant Ordre : 4, 1, 3, 5, 2 (1 : Lapin) Pierrot! Héloïse Bernart.</p>	Lumière douche qui isole table par table
7	<p>LES TABLES SOLO tous</p>	<p>Après toutes les tables solo, le lapin : entrée lapin sur l'ambiance horreur, Fin : Photos : ... on ne la choisit pas, c'est tout!</p>	Musique ambiance Horreur à "comment vous avez décidé de m'avoir ?" > diminuer quand le lapin s'assied >
8	<p>TRAJECTOIRES FIGUS TOUS</p>	<p>NOIR. Passage Keirah et Johan (Lumière néon). NOIR (aménagement des tables et chaises, espace libre) 1) Trajectoire (marche déterminée et dynamique) silence Tink 1'16 2) Découverte du corps (très lent, émerveillement, étrangeté) silence Tink 2'16 FIGUS Tink FIGUS SAUS BRUIT 3) Petits pas sur place/différents rythmes (le retournement des pieds de la trajectoire mais sur place) en se rapprochant/former plus au moins un groupe au centre silence Tink 3'18 Tableau Tink Tableau 4) Trajectoire (marche dynamique dans l'espace puis dans un espace réduit au fond côté jardin) silence Tink 4'11 Bonne Année! Tink Bonne ANNN... 5) Débrancher la prise, aller vers le sol des corps, les uns sur les autres en formant un tas des corps puis remonter debout</p>	Musique: FRATRES dès que la lumière s'allume
9	<p>PHOTOS 3 : Gémississements TOUS</p>	<p>Top Tink Violon : 2x Aller/Retour court, 2x A/R long, 1x 1 pas, 1x 2 pas FIN: sortie de tous sauf groupe du jeudi qui sont en place pour scène 10</p>	Grincements de porte photo groupe jeudi
10	<p>APPARITIONS PORTE / SACS JEUDI</p>	<p>Laura entre 4 ou 5 Apparitions embarrassées par groupe à la porte pendant la scène. Scène groupe jeudi des 7 jets de sacs de Laura : 1x saut pendant, 2x avancées pendant, 2x après, 2x avant Fin : mise en photos répartis (avec Johan &amp; Kuriel) Laura s'arrête : 1 pas 2 Dévotion pas : 7 pas (8 photos) - 1 pas -</p>	UNIVERS SONORES à l'ouverture de porte





Annexe 11. Les costumes de *Fiat Lux* !



## ***Fiat Lux !***

***Farid Ousamgane/ La Troupe du Possible  
Ensemble Kheops/ Arvo Pärt***

*Que la lumière soit  
Désigne une trouvaille, une découverte*

A partir de « rituels de table » des heurts, des croisements, des rendez vous, de lourds secrets et des tabous de famille se font ressentir...Le tout, toujours dans « la politesse » et avec les mots "qu'on doit dire » même si, manifestement, la vacuité a gagné la potentielle consistance sémantique de ceux ci! Ils conservent néanmoins une fonction... de mouvements dramaturgiques.

*Que la lumière soit* faite aussi quant aux secrets familiaux donc, proliférants dans l'ombre sous le diktat du tabou consensuel. Visuellement, tout se passe comme **la tentative d'épuisement d'un lieu « donné » (ou « pris »)**.

Fiat Lux c est aussi la dimension créatrice du langage qui opère tout au long de la pièce.

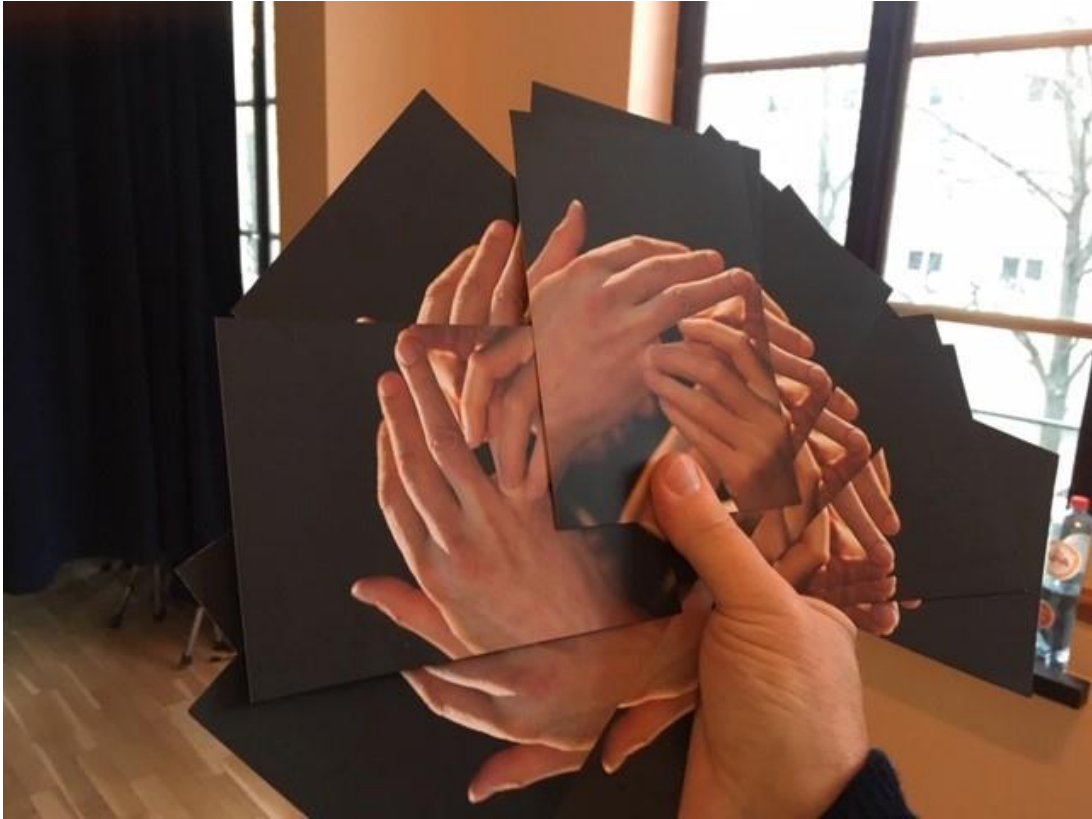
Les réunions « à table ! » sont importantes. Peu importe le but de la rencontre. Il y a « rendez vous », il y a rencontre en respectant les codes sans poser de question.

Après *Summer (Time!)* (au 140 et au Varia), avec *Fiat Lux !* La Troupe du Possible s'inspire du **kairos** - le temps de l'occasion opportune-. Il qualifie un moment.

Sur scène 25 comédiens / danseurs et un ensemble (harpe piano à queue, violons, clarinette, violoncelle,...*L'Ensemble Kheops* interprétant la musique de **Arvo Pärt** rythmant la pièce. Dans un espace figuratif exacerbant le propos surréaliste de codes familiaux et sociaux. Un regard socio anthropologique sur nos gestes et éléments de langages creux, brossés tout au long... tel la revisite d' un vieil album de photos de famille, de portraits mouvants, et parfois, inquiétants.

Que la lumière soit !

Annexe 13. Les flyers



Annexe 14. Vue des coulisses



Annexe 15. Répétition au Théâtre Varia



Annexe 16. Photo du spectacle, scène d'ouverture



Annexe 17. Photo du spectacle : Les « aaaah » de bienvenue



Annexe 18. Photo du spectacle, les boucles de table



Annexe 19. Photo du spectacle, chœur triste et coupable



Annexe 20. Photo du spectacle, soupçon



Annexe 21. Photo du spectacle, la Troupe du Possible et l'Ensemble Kheops



Annexe 22. Photo du spectacle, pose en photo de famille



Annexe 23. Les sacs de riz qui tombent pendant le spectacle



Annexe 24. L'affiche « brute » du spectacle sur la façade du Grand Varia, faite par Farid, quelque jours avant le spectacle

