



Agôn

Revue des arts de la scène

7 | 2015

La Distribution

La distribution de comédien(ne)s en situation de handicap dans les spectacles de Philippe Adrien : enjeux éthiques, esthétiques et dramaturgiques

Marie Astier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/3338>

DOI : 10.4000/agon.3338

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Marie Astier, « La distribution de comédien(ne)s en situation de handicap dans les spectacles de Philippe Adrien : enjeux éthiques, esthétiques et dramaturgiques », *Agôn* [En ligne], 7 | 2015, mis en ligne le 13 octobre 2015, consulté le 05 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/3338> ; DOI : 10.4000/agon.3338

Ce document a été généré automatiquement le 5 mai 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

La distribution de comédien(ne)s en situation de handicap dans les spectacles de Philippe Adrien : enjeux éthiques, esthétiques et dramaturgiques

Marie Astier

- 1 En 2012, au Festival d'Avignon, onze comédiens en situation de handicap mental¹ présentent *Disabled Theater*. Au milieu du spectacle, la question leur est posée de savoir ce que leurs proches en pensent. L'un d'entre eux répond que sa sœur a pleuré après la représentation, qui ressemblait d'après elle à un *freak show*². Lorsqu'il examine sa pratique théâtrale, Pippo Delbono – dont la compagnie comprend un microcéphale sourd-muet³ et un trisomique⁴ – évoque son rapport aux « monstres⁵ » tandis que certains critiques le décrivent lui-même comme un bonimenteur⁶ : deux termes qui rappellent l'univers des exhibitions foraines. Dès lors qu'on parle de spectacles joués par des comédiens en situation de handicap, la référence aux *freak shows* ou aux exhibitions foraines est plus ou moins implicitement mobilisée, alors même que cette référence est doublement problématique. Premièrement, dans sa récurrence même : dénommer « *freak show* » ou « exhibition » tout spectacle interprété par des personnes en situation de handicap revient à regrouper ces démarches artistiques sous une même étiquette sans prendre en compte leurs spécificités. Par ailleurs, un usage abusif en est fait : d'une part le *freak show* renvoie à une époque où les rapports entre ce qui n'était pas encore appelé « spectacle vivant » et ce qui n'était pas encore désigné comme « handicap » se focalisaient sur la question de la monstration de l'anormal⁷ – pratique qui était encore socialement et moralement acceptée⁸ – et d'autre part ce type de spectacle répondait à des codes formels précis, notamment la prise en charge de la narration par un bonimenteur et un jeu sur la frontière entre fiction et réalité⁹.

- 2 La composition de la Compagnie du Troisième Œil – qui compte deux comédien(ne)s aveugles (Bruno Netter – son fondateur – et Ouiza Ouyed), une comédienne sourde (Monica Companys), un comédien lilliputien (Jean-Luc Orofino), un comédien handicapé moteur en fauteuil (Sergio Malduca) et un comédien handicapé moteur autonome (Pierre Delmer)¹⁰ – pourrait inviter à taxer de *freak shows* les spectacles que Philippe Adrien a montés avec elle. Ils échappent cependant à ses deux critères de définition essentiels (la prise en charge de la narration par des bonimenteurs et le jeu sur la frontière entre fiction et réalité) grâce à des questions de distribution. Personne ne fait figure de bonimenteur dans les spectacles de Philippe Adrien¹¹. Même Monica Companys, dont la surdité nécessite notamment de mettre en place des repères visuels pour qu'elle réponde à temps aux répliques de son partenaire, se voit confier du texte au même titre que n'importe quel(le) autre comédien(ne) de la Compagnie. De surcroît, l'utilisation des textes du répertoire – *Œdipe*, *Don Quichotte*, *Le Malade imaginaire*, *Le Procès* – évite la confusion entre fiction et réalité. Plutôt que de créer des spectacles fondés sur l'autofiction théâtrale¹², dont le propre est de brouiller la frontière entre les personnes et les personnages¹³, Philippe Adrien choisit de monter des pièces dans lesquelles les comédiens incarnent des personnages bien connus du public (Argan, Toinette, Joseph K., Don Quichotte, Œdipe, Antigone...).
- 3 Néanmoins, distribuer des comédiens en situation de handicap dans des rôles de personnages déjà existants – et si possible dans des rôles de personnages valides pour renforcer la distinction entre la personne et le personnage – suffit-il à permettre à ces spectacles d'échapper à l'assimilation au *freak show* ? N'y a-t-il pas un – ou plusieurs – autre(s) critère(s) de définition du *freak show* que nous n'aurions pas pris en compte et qui y rattacherait les spectacles de Philippe Adrien ? Plutôt que de se focaliser sur des éléments formels de définition du *freak show*, ne faut-il pas comprendre que cette référence est avant tout mobilisée pour dénoncer l'exhibition du handicap à l'œuvre dans certains spectacles ? Pour échapper à une définition du *freak show* prise au pied de la lettre, ceux de Philippe Adrien échappent-ils à son esprit ?
- 4 Au cours de cet article, je tâcherai de montrer que la démarche de Philippe Adrien n'est pas d'exhiber le handicap pour lui-même mais d'en faire un levier pour une nouvelle lecture des pièces. Distribuer des comédiens en situation de handicap dans des œuvres du répertoire n'a alors plus seulement cette valeur « en creux » de permettre aux spectacles d'échapper au *freak show*, mais a bel et bien une valeur « en plein », d'ordre dramaturgique, de renverser la vision que nous pouvons avoir d'un personnage et/ou d'une œuvre. J'analyserai trois spectacles mis en scène par Philippe Adrien, *Des Aveugles* (1987), *Le Malade imaginaire* (2001) et *Le Procès* (2004), qui m'apparaissent comme étant à la fois les témoins d'une évolution du travail de Philippe Adrien avec la Compagnie du Troisième Œil et comme des exemples de la diversité des possibilités de distribution de comédien(ne)s en situation de handicap, avec des enjeux dramaturgiques propres à chaque spectacle.

Des aveugles : l'inversion de la question du handicap via une distribution à « contre-emploi »

- 5 En 1978, Bruno Netter sort de l'École Nationale Supérieure des Arts des Techniques du Théâtre (ENSATT). Alors qu'il semble promis à une brillante carrière, aussi bien

cinématographique que théâtrale¹⁴, sa vue s'affaiblit progressivement au cours de l'année 1981, jusqu'à ce qu'il la perde totalement et définitivement¹⁵. Bruno Netter n'abandonne pas le théâtre pour autant mais décide d'en faire autrement. Plutôt que de poursuivre une carrière « solitaire », il fonde, dès 1984, sa propre compagnie de théâtre¹⁶. Deux ans plus tard, il monte son premier spectacle, qui sera l'occasion de sa rencontre avec Philippe Adrien¹⁷ :

Il était venu faire à La Tempête, dans la petite salle, un spectacle à partir du Livre de Job. C'est pour ce spectacle qu'il a inventé le principe de cette compagnie, constituée en partie d'acteurs en situation de handicap. C'était un petit peu étrange parce que j'accueillais tout de même un metteur en scène aveugle¹⁸ !

- 6 Ses propos traduisent son étonnement face à une compagnie de théâtre pour le moins atypique, qui faisait encore figure d'exception dans le paysage théâtral français et même européen¹⁹. Cet étonnement n'était pourtant pas dénué d'intérêt comme le prouve la proposition faite par Philippe Adrien à Bruno Netter de participer au projet sur lequel il était alors en train de travailler, à savoir l'adaptation du roman *Des Aveugles* d'Hervé Guibert.
- 7 Pour cette première collaboration, Philippe Adrien ne propose pas à l'ensemble de la Compagnie du Troisième Œil de travailler avec lui, mais seulement à Bruno Netter à qui il confie un petit rôle. Contrairement à ce à quoi l'on pourrait s'attendre, il ne lui propose pas d'incarner un des personnages aveugles du roman. Dans sa distribution, les rôles des aveugles Josette, Robert et Taillegueur sont tenus par des comédiens voyants – respectivement Daisy Amias, Patrick Catalifo et Charles Nelson – tandis que le rôle du seul personnage voyant est tenu par Bruno Netter.

C'était très amusant, intéressant c'est-à-dire qu'[il] engage[ait] pour jouer le rôle du voyant un acteur non voyant, pour jouer les rôles d'aveugles des acteurs voyants. [...] C'est le paradoxe auquel on peut tendre. Ça me paraît intéressant de se dire après tout : un type qui ne voit pas, je vais lui faire jouer un rôle de voyant. [...] L'acteur qui voit, on lui dit : "tu vas jouer un non voyant". Il faut qu'il s'y mette là, il faut qu'il s'y colle, ce n'est pas si simple. Donc même chose inversement après tout²⁰

- 8 Dans cette mise en scène *Des Aveugles*, non seulement la simple présence de Bruno Netter sur le plateau donne une réelle visibilité au handicap mais la distribution à « contre-emploi » a pour effet dramaturgique de présenter la cécité comme une expérience universelle. Faire jouer le personnage voyant par un comédien devenu aveugle et les personnages aveugles par des comédiens voyants brouille la rassurante ligne de séparation que nous avons tendance à tracer entre les « voyants » et les « non-voyants ». Cependant, pour que cette distribution entièrement à « contre-emploi » invite à rapprocher ce qu'on éloigne habituellement de nous, il était nécessaire que les comédiens voyants soient dirigés par quelqu'un qui sache les aider à trouver un rapport vrai à la cécité, sans lequel ils auraient gardé une distance avec leurs personnages.
- 9 Au-delà de sa proposition de lui faire jouer un personnage voyant, l'idée de Philippe Adrien était surtout, à mon sens, que Bruno Netter transmette sa récente expérience de la cécité aux comédiens voyants, comme le montrent ses propos sur la distribution *Des Aveugles*, qui s'attardent plus sur le défi que représente, pour un comédien voyant, le fait de devoir jouer le rôle d'un aveugle que sur le contraire. Philippe Adrien semble ainsi avoir demandé à Bruno Netter de faire ce que lui-même était incapable de faire : diriger des comédiens voyants de telle sorte qu'ils ressentent intimement ce que signifie le fait d'être aveugle et que le public puisse éventuellement croire qu'ils le sont vraiment.

- 10 Pour Philippe Adrien adapter au théâtre le roman d'Hervé Guibert, c'était se poser la question de la possibilité d'une restitution théâtrale de la cécité. « Avant tout il y a ce récit singulier qui semble poser une sorte de défi à la représentation. Comment s'y prendre en effet ?²¹ ». La solution qu'il a trouvée a été d'inviter Bruno Netter à participer au projet, sans pour autant lui confier le rôle d'un personnage aveugle. Philippe Adrien s'est moins adressé au comédien sorti de l'ENSATT qui avait fait ses preuves dans des œuvres de Shakespeare qu'au metteur en scène du spectacle auquel il avait assisté. Avec l'aide de Patrick Simon Bruno Netter avait été capable de diriger les acteurs²². Dans le cas des *Aveugles*, si Philippe Adrien est seul à signer la mise en scène une collaboration artistique du même type semble avoir été mise en place. Bruno Netter a aidé les comédiens voyants à explorer un rapport juste à la cécité et Philippe Adrien ensuite validé le résultat de l'interprétation.
- 11 La participation de Bruno Netter au projet transforme l'esthétique qu'aurait pu prendre le spectacle. Il met rapidement fin à certaines interrogations de Daisy Amias, Patrick Catalifo et Charles Nelson et en particulier à celle de savoir « s'ils devaient travailler sur l'absence de regard ou le regard²³ », qui avait abouti à « l'utilisation de prothèses, de lunettes noires, d'un maquillage particulier²⁴ ». Plutôt que de travailler sur les signes extérieurs de la cécité, dans une esthétique que l'on pourrait qualifier de naturaliste ou réaliste, leur collaboration avec Bruno Netter permet aux comédiens de se rendre compte que celle-ci implique avant tout une autre qualité de présence sur le plateau.
- 12 Dans son ouvrage *L'Invention du handicap : la normalisation de l'infirme*, Serge Ebersold insiste sur le fait que le handicap est une notion par définition relative, dans la mesure où « le handicap auquel est confronté une personne déficiente varie selon les circonstances dans lesquelles se trouve l'individu : "handicapé" dans certaines circonstances, il ne le sera pas dans d'autres alors que sa déficience ou son incapacité persiste²⁵ ». La mise en scène des *Aveugles* en est l'exemple parfait : Daisy Amias, Patrick Catalifo et Charles Nelson se sont en effet retrouvés « handicapés » par le fait de voir dès lors qu'ils devaient interpréter des personnages aveugles tandis que le « handicap » de Bruno Netter est devenu une force pour les diriger convenablement. Ce qui est un handicap pour la vie sociale ne l'est pas forcément pour la pratique théâtrale, et *vice versa*.

Le malade imaginaire : les handicaps des personnages secondaires vus à travers les yeux du personnage principal

- 13 En 2001, lorsque Philippe Adrien monte *Le Malade imaginaire*²⁶, il franchit deux pas de plus en termes de distribution de comédiens en situation de handicap, deux pas qui le conduisent encore plus loin dans ses partis-pris dramaturgiques. Non seulement Bruno Netter incarne le personnage principal de la pièce (et plus seulement un petit rôle) mais il n'est plus le seul comédien en situation de handicap de la distribution. La conjonction de ces deux éléments invite à une lecture métaphorique de la pièce de Molière.
- 14 Dans le *Malade imaginaire*, Bruno Netter incarne certes le personnage d'Argan mais il reste cependant assis dans un fauteuil pendant toute la pièce. En premier lieu, ce sont sans doute des raisons techniques qui ont conduit Philippe Adrien à un tel choix : il élude ainsi le problème technique majeur que représente, pour un comédien aveugle, le simple fait de se déplacer sur le plateau. Cependant, le handicap de Bruno Netter, qui aurait pu

apparaître avant tout comme un frein à la mise en scène, se révèle finalement être un véritable levier dramaturgique. Mis en scène par Philippe Adrien, *Le Malade imaginaire* prend la forme d'un monodrame – devenu, au début du xx^e siècle et grâce à Nicolas Evreinov, le « lieu de l'élaboration d'un langage plus spécifiquement dramatique²⁷ ». Dans son *Introduction au monodrame* (1909) il « pousse à l'extrême le principe de l'identification du spectateur au personnage principal du drame (désigné par "je" et nettement distinct des autres personnages), faisant rigoureusement du monodrame "le type de représentation dramatique qui [...] montre sur la scène le monde [...] tel qu'il est perçu par le personnage à tout moment de son existence scénique"²⁸ ». Dans la mise en scène de Philippe Adrien, non seulement le fait que Bruno Netter ne quitte jamais son fauteuil rend sensible la solitude d'Argan et sa dépendance vis-à-vis des autres personnages de la pièce, mais cette présence constante et immobile du personnage principal incite précisément le spectateur à considérer qu'il voit tout ce qui se passe sur scène à travers ses yeux. En tant que *Malade imaginaire*, Argan perçoit la réalité exclusivement à travers le filtre des maladies qu'il est persuadé d'avoir : comme son frère Belgrade le lui lance, « Il faut vous avouer que vous êtes un homme d'une grande prévention, et que vous voyez les choses avec d'étranges yeux²⁹ ». Puisque le spectateur n'a pas accès directement au réel mais à un réel médiatisé par le personnage principal, selon les propres mots de Philippe Adrien, « *le Malade imaginaire* peut être considéré comme la fantasmagorie du personnage central³⁰ ». Cependant si Nicolas Evreinov confie la prise en charge du monodrame essentiellement « au langage de la scène, grâce aux transformations rendues possibles par les progrès de la scénographie et de la lumière, à celui du geste [...] et de la mimique³¹ », il me semble que chez Philippe Adrien la prise en charge du monodrame est avant tout assurée par la distribution des rôles secondaires, joués par des comédiens en situation de handicap.

- 15 Si je devais décrire la démarche de Philippe Adrien, je dirais qu'elle consiste à s'appuyer sur le handicap des comédiens jouant des rôles secondaires pour construire des personnages non réalistes qui invitent le spectateur à penser qu'ils sont vus à travers les yeux du personnage principal. En ne cherchant pas à gommer – voire en accentuant³² – le handicap des comédiens de la Compagnie du Troisième Œil, Philippe Adrien leur permet d'acquérir une autre dimension que celle d'une simple déficience physique ou sensorielle. Vus à travers les yeux d'un Argan paranoïaque et « totalement aveuglé par sa passion³³ », M. Fleurant et M. Bonnefoy, incarnés par des lilliputiens, apparaissent comme de petits apothicaire et notaire, ayant besoin des maux de leur patient pour grandir et gravir l'échelle sociale, tandis que M. Purgon et Thomas Diafoirus sont aussi boiteux que leur médecine. Quant à Béline, jouée par une non-voyante, elle est montrée comme aveuglée par l'argent d'Argan qu'elle espère obtenir après la mort de celui-ci. Seule Toinette, sa fidèle servante, pourrait trouver grâce aux yeux du vieil homme : sourde à tout discours fallacieux, elle n'écouterait que son bon cœur. Les handicaps de Jean-Luc Orofino, Sergio Malduca, Pierre Delmer, Ouiza Ouyed et Monica Companys acquièrent ainsi une valeur allégorique, qui renforce la lecture de la pièce que propose Philippe Adrien.
- 16 Ainsi, le choix de mise en scène de faire assoir Bruno Netter à vue pendant toute la pièce rapproche le *Malade imaginaire* de Philippe Adrien de l'*Hamlet* d'Edward Gordon Craig. Ce dernier considérait en effet Hamlet comme « le personnage central d'une tragédie conçue comme monodrame³⁴ ». Dans sa mise en scène d'*Hamlet*, Craig tâchait de « faire comprendre au public [...] que le roi, la reine et la cour n'[étaient] pas montrés sur la scène tels qu'ils [étaient] en réalité, mais tels qu'ils apparaiss[ai]ent à Hamlet³⁵ » ; de

même, dans sa mise en scène du *Malade imaginaire*, Philippe Adrien cherche à faire comprendre au public que Béline, Toinette, M. Fleurant et ses acolytes ne sont pas montrés sur la scène tels qu'ils sont en réalité mais tels qu'ils apparaissent à Argan. Craig « essay[ait] par tous les moyens de faire comprendre au public qu'il regard[ait] la pièce avec les yeux d'Hamlet³⁶ » en s'appuyant sur la scénographie et sur le jeu d'Hamlet. Chez Philippe Adrien, les « moyens » mis en œuvre sont différents, ne tenant pas uniquement à la façon dont est mis en scène le protagoniste ou à des moyens scénographiques, mais dépendent surtout de la collaboration entre le metteur en scène et la Compagnie du Troisième Œil.

- 17 En faisant de la pièce une « fantasmagorie du personnage central », Philippe Adrien trouve une justification dramaturgique aux handicaps des comédiens de la Compagnie du Troisième Œil. Si leurs handicaps s'inscrivent dans une dramaturgie où ils trouvent toute leur place, prétendre qu'ils sont l'origine de cette dramaturgie pourrait se révéler dangereux et faire apparaître la vision allégorique comme une vision réductrice voire simpliste du handicap. Penser que la simple présence de comédiens en situation de handicap sur scène permettrait à la pièce d'acquérir une dimension fantasmagorique repose sur un présupposé directement hérité des *freak shows*. Dans cette tradition foraine, l'anormalité des « monstres » suffisait à éveiller l'imaginaire du spectateur, que le bonimenteur s'empressait ensuite d'exciter par son discours. Le spectateur était ainsi incité à projeter ses propres fantasmes sur ce qui n'était pas encore désigné comme sous le terme de « handicap ». Lorsque Philippe Adrien explique qu'« en mettant à nu les différences – de handicap –, en les combinant dans la mécanique d'une scène-machine, [il] pari[e] pour une lecture féconde et inédite de l'œuvre³⁷ », il s'éloigne d'une certaine mythologie du travail avec des comédiens en situation de handicap³⁸ selon laquelle le handicap suffirait, à lui seul, à donner une nouvelle dimension à l'œuvre représentée. Dans la mise en scène du *Malade imaginaire*, le handicap n'est pas le seul support d'une lecture métaphorique ou fantasmagorique de la pièce de Molière mais s'inscrit, parmi d'autres éléments, dans une ligne dramaturgique fortement pensée en amont par le metteur en scène.

Le Procès : l'accompagnement au plateau d'un comédien aveugle accentue la lecture fantasmagorique de l'œuvre

- 18 En 2004, lorsque Philippe Adrien monte *Le Procès*, une étape de plus est franchie : Bruno Netter incarne non seulement le rôle principal mais il ne cesse de se mouvoir au sein d'une scénographie pourtant périlleuse. Composée d'un plan central circulaire, d'un plan extérieur tournant et de scènes surélevées au fond du plateau, la scénographie imaginée par Goury est manipulée à vue et n'est pas sans rappeler un aspect de celle que Craig avait imaginée pour sa mise en scène d'*Hamlet*³⁹. Il pensait en effet qu'« il serait bon [...] que chaque scène commence par l'arrivée de gens vêtus d'un costume spécial, qui viendraient pour arranger les décors, vérifier l'éclairage, etc., de manière à faire sentir au public qu'il s'agit là d'une représentation⁴⁰ ». Le fait que des individus en noir manœuvrent à vue le plan tournant de la scénographie tend à faire apparaître ce qui se passe sur le plan central comme la représentation que Joseph K. se fait des événements. Tout comme Craig, Philippe Adrien empêche le spectateur de déterminer clairement si l'espace est réel ou mental.

- 19 Dans les deux cas, le spectateur est incité à voir la scénographie non pas comme un décor réaliste mais comme ce qu'elle est réellement, à savoir un dispositif théâtral. Cette mise en abyme de la représentation théâtrale participe de la volonté des metteurs en scène de montrer les œuvres de Shakespeare et de Kafka comme un « monodrame » d'une part et comme une « fantasmagorie » de l'autre. Cependant, contrairement à celui de Craig, le plateau de Philippe Adrien est traversé par des comédiens aveugles ou à mobilité réduite, ce qui a conduit à la mise en place d'un système de « marionnettisation ». « L'idée est de faire accompagner l'acteur aveugle Bruno Netter par une "ombre", un double, un ectoplasme : un ou une comédienne habillé de noir », note Thierry Vila – qui a pu assister aux répétitions du *Procès* – dans son carnet de bord. Si cette « marionnettisation » ouvre de nombreuses pistes de lecture, j'aimerais en proposer ici une analyse en lien avec la question de la distribution et souligner qu'elle contribue à jeter le trouble sur la nature des événements auxquels nous assistons. Cette « marionnettisation » inexistante dans l'*Hamlet* de Craig renoue pourtant en partie avec la dramaturgie qu'il avait adoptée pour sa pièce.
- 20 Dans le *Malade imaginaire*, l'aspect fantasmagorique de la mise en scène de Philippe Adrien était lié à la distribution d'un comédien aveugle dans le rôle principal et de comédiens en situation de handicap dans des rôles secondaires. Dans *Le Procès*, l'aspect fantasmagorique tient moins au fait d'avoir distribué un comédien aveugle dans le rôle principal qu'au fait que Philippe Adrien a véritablement créé de nouveaux rôles, dans lesquels il a distribué des comédiens « valides », pour assumer les conséquences d'un tel choix. Si c'est bien un obstacle technique qui a poussé Philippe Adrien à mettre en place ce qu'il nomme « marionnettisation » – de temps en temps, il fallait parvenir à mener rapidement Bruno Netter d'un endroit du plateau à un autre – il s'est servi de cette contrainte pour proposer une nouvelle lecture de l'œuvre de Kafka, comme une lecture du *Procès* comme « fantasmagorie du personnage central⁴¹ » : Joseph K. se retrouve constamment entouré d'« ombres » qui font basculer le roman de Kafka du côté du « cauchemar hilarant ». Cauchemar hilarant pour le spectateur dans la mesure où, puisque Philippe Adrien a pris grand soin de lui faire comprendre que ce qu'il voyait sur scène n'était pas la réalité brute mais la réalité telle qu'elle était perçue par Joseph K., il peut rire de cette perception faussée par la paranoïa. Que ces comédien(ne)s habillé(e)s de noir aident Bruno Netter à se déplacer sur le plateau ou qu'ils manipulent la scénographie, leur rôle n'est pas uniquement extra-diégétique mais également diégétique : ce n'est pas seulement Bruno Netter, comédien aveugle, qui est guidé par des techniciens en noir, c'est aussi Joseph K., personnage arrêté, qui est suivi et surveillé par des personnages inquiétants⁴².
- 21 J'aimerais illustrer ces propos sur l'ambiguïté de ce procédé de « marionnettisation » par une analyse précise de la séquence chez Mademoiselle Bürstner⁴³, car celle-ci montre bien que, contrairement à ce que l'on pourrait croire, ces comédiens en noir ne sont pas de simples techniciens mais font partie intégrante de la distribution que Philippe Adrien a mise en place dans sa version du *Procès*.
- 22 Dans un premier temps, la discrétion du comédien en noir qui aide Bruno Netter à se déplacer sur scène pourrait conduire à penser qu'il cherche à passer inaperçu, aidé en cela des lumières de Pascal Sautelet : tantôt il remplace la vraie ombre de Bruno Netter, tantôt il se réfugie dans la pénombre du fond de scène. Lorsqu'il se déplace, ses mouvements sont fort peu perceptibles.

Procès, photographie de plateau 1

Le comédien qui a accompagné Bruno Netter en avant-scène est allé se placer dans la pénombre du fond de scène, légèrement à l'écart, où il restera jusqu'à sa prochaine « intervention ».

- 23 Cependant ce comédien chargé de guider Bruno Netter n'est pas la seule « ombre » de la séquence. En fond de scène, trois autres comédiens vêtus de noir et portant un chapeau regardent les photographies de Mademoiselle Bürstner.

Procès, photographie de plateau 2

Les trois comédiens en noir (fond de scène cour) dans la scène avec Mlle Bürstner.

- 24 Puisqu'ils n'aident pas Bruno Netter à se déplacer sur le plateau et qu'ils ne manipulent pas non plus la scénographie, c'est donc qu'ils ont un rôle autre que technique à jouer : un rôle véritablement diégétique, bien qu'ambigu. Selon moi, ils représentent le fantasme de Joseph K., qui aurait bien envie d'aller examiner de plus près les clichés de sa jolie voisine de palier, mais qui n'ose le faire en sa présence. Le fait qu'ils portent des chapeaux m'apparaît comme un indice soutenant cette hypothèse. En effet, à la fin de son entretien avec le brigadier, alors qu'il s'apprêtait à suivre ses collègues Rabensteiner, Kullich et Kaminer à la banque, ces derniers lui ont précisément fait remarquer qu'il a oublié son chapeau et sont allés le lui chercher dans sa chambre. Ce n'est qu'ainsi coiffé qu'il a pu sortir.

Séquence du brigadier, photographie de plateau



Ses collègues font remarquer à Joseph K. qu'il a oublié son chapeau.

- 25 Si Philippe Adrien appelle « ombres », « doubles » ou « ectoplasmes » les comédiens en noir chargés d'accompagner Bruno Netter sur le plateau, c'est bien parce que leur rôle excède ce simple guidage et qu'ils apparaissent tantôt comme des présences menaçantes, produits de l'esprit paranoïaque de Joseph K., tantôt comme l'incarnation de ses désirs enfouis. En tant que personnification des fantasmes du personnage principal, ils renforcent la lecture de l'œuvre comme « fantasmagorie ». Faire incarner le personnage de Joseph K par un comédien aveugle et intégrer les conséquences pratiques d'un tel choix dans une démarche dramaturgiquement cohérente apparaît alors comme un moyen de retourner la vision traditionnelle de l'œuvre, et ces « ombres » initialement mises en place pour palier le handicap de Bruno Netter pourraient très bien accompagner un comédien voyant. « L'aspect d'administration inhumaine qui se trouve dans *Le Procès* n'est qu'un thème parmi d'autres⁴⁴ ». Par le truchement du handicap de Bruno Netter, Philippe Adrien a dépassé « ce cliché [qui] masque les singularités bien réelles, ainsi que la dynamique proprement délirante du récit⁴⁵ ». Ainsi les « ombres » mises en place par Philippe Adrien soulignent aussi bien la paranoïa de Joseph K. que son attirance pour Mlle Bürstner, deux spécificités du roman de Kafka, tandis que la manipulation de la

scénographie met en évidence les nombreux changements de lieux qui peuvent pourtant passer quasiment inaperçus à la lecture.

- 26 À l'origine de ce travail se trouvait la question de l'ambiguïté de la distribution et de la lecture dramaturgique des rôles de personnages « valides » joués par des comédiens en situation de handicap. Je me demandais au départ si une telle distribution venait redoubler une étrangeté du personnage dans le texte ou si elle pouvait changer radicalement la vision d'un rôle. L'analyse la démarche de Philippe Adrien avec la Compagnie du Troisième Œil a déplacé ces enjeux initiaux et nous a invités à changer d'échelle. Dans ses mises en scène, le handicap n'incite pas à porter un nouveau regard sur un personnage mais sur l'ensemble d'une œuvre. En effet, il ne cherche pas à afficher le handicap de ses comédiens mais à leur trouver des justifications dramaturgiques (*Le Malade imaginaire*) pas plus qu'il n'essaye de le masquer, mais intègre ses conséquences dans une recherche dramaturgique proposant une nouvelle lecture de l'œuvre (*Le Procès*).
- 27 Au cours de ce travail, nous avons étudié la distribution de comédiens en situation de handicap sensoriel ou physique dans des rôles de personnages qui ne le sont pas. Qu'en est-il de la question des liens entre handicap mental et distribution ? Dans les spectacles interprétés par des comédiens en situation de handicap mental, ces derniers s'expriment de plus en plus « en tant qu'eux-mêmes ». Alors que le langage a longtemps été exclu des moyens d'expression qui étaient proposés aux personnes en situation de handicap mental (notamment au profit des arts plastiques), des metteurs en scène font aujourd'hui le choix de leur donner la parole. Dans *Disabled Theater*⁴⁶ Jérôme Bel demande aux comédiens du Theater Hora de dire leur nom, leur métier et leur handicap tandis que dans *Tohu Bohu*⁴⁷, Madeleine Louarn invite les comédiens de l'Atelier Catalyse⁴⁸ à venir chacun leur tour en avant-scène faire ce qu'elle nomme un « récit perso » ou un « récit de soi ». Avec cette prise de parole de la part de comédiens en situation de handicap mental, il semble qu'une étape de plus soit franchie dans le champ des liens entre théâtre et handicap. Si le *theatron*, ce « lieu d'où voir » a d'abord donné de la visibilité à ce(ux) qui n'en avai(en)t pas (ou peu) dans la cité, l'art dramatique se présente aujourd'hui comme une « caisse de résonance » permettant de rendre audible une parole inouïe dans la vie sociale⁴⁹.

BIBLIOGRAPHIE

Adrien Philippe, Boissel Dominique, dossier des *Aveugles*, 1986.

Adrien Philippe, programme du *Malade imaginaire*, 2001.

Adrien Philippe, programme du *Procès*, 2004.

Adrien Philippe, dossier pédagogique de *Don Quichotte*, 2007.

Bablet Denis, *Edward Gordon Craig*, Paris, L'Arche, 1962.

Barbérès Isabelle, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologie*, Paris, PUF, 2010.

Bel Jérôme (mise en scène), *Disabled Theater*, spectacle créé au Festival d'Avignon (salle Benoît-XII) en juillet 2012.

Caemerbeke Pascale, *La Chair du théâtre : les normes corporelles de l'acteur de théâtre et de théâtre-dansé 1970 à 2012*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Jacques Courtine et Marie-Madeleine Mervant-Roux, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2013.

Courtine Jean-Jacques (sous la direction de), *Histoire du corps, 3. Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, Paris, Ed. du Seuil, 2011.

Ebersold Serge, *L'Invention du handicap : la normalisation de l'infirme*, Paris, CTNERHI (Centre technique national d'études et de recherches sur les handicaps et les inadaptations), 1997

Delbono Pippo, « Le théâtre des singularités », *La pensée de midi*, 2005/1 n° 14.

Delbono Pippo (texte et mise en scène), *Il Silenzio*, spectacle créé à Gibellina à l' « Orestidi » en 2000 et repris au Théâtre du Rond-Point en 2004 et en 2005.

Delbono Pippo (texte et mise en scène), *Questio buio feroce*, spectacle créé à Rome au « Teatro Argentina » en 2006 et repris au Théâtre du Rond-Point en 2008.

Delbono Pippo et Delbono Rippo, *Grido*. Pierre Grise Distribution, 2009.

Dollé Jean-Christophe, *Abilifaie Leponaix*, Paris, L'Harmattan, 2011.

Facchin Lise, *À propos d'Œdipe*, entretien avec Philippe Adrien consultable en ligne : <http://www.lestroiscoups.com/article-27369168.html>

Jourdain Bernard (réalisation) *Les Trois Coups d'une canne blanche*, émission « À vous de voir » (France 5), 2002.

Kafka Franz, *Le Procès*, Traduction d'Alexandre Vialatte, Malesherbes, Editions Gallimard Collection Folio, 2011.

Louarn Madeleine (mise en scène), *Tohu bohu*, spectacle créé au CDDB de Lorient en octobre 2014.

Lynch David, *Elephant man*, Studio Canal, 1980.

Tackels Bruno, *Pippo Delbono : Tome V, Ecrivains de plateau*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008.

Vincent Guillaume (texte et mise en scène), *Rendez-vous gare de l'Est*, spectacle créé au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris en janvier 2013.

Voisin Thierry, « Le Regard blessé », *Acteurs*, n° 42, novembre 1986.

NOTES

1. Ces comédiens sont membres de la compagnie du Theater Hora, fondé en 1993 à Zürich par Michael Elber, qui a présenté près de cinquante pièces depuis sa création et qui est, à l'heure actuelle, le seul organisme suisse de formation culturelle pour les personnes en situation de handicap travaillant à un niveau professionnel.

2. Le terme *freak show* est surtout employé dans le monde anglo-saxon. En France, on préfère le terme « exhibitions de phénomènes » ou « spectacle de curiosités ». Ce type de spectacle existait déjà depuis plusieurs siècles mais a connu un très grand développement à la fin du XIX^e siècle. Des « monstres » – au sens étymologique de « qui se montrent » (nains, géants, siamois, hommes troncs, femmes à barbe...) – étaient exhibés dans les entresorts des baraques foraines. Cf Jean-Jacques Courtine « Le corps anormal, histoire et anthropologie culturelle de la difformité » dans Jean-Jacques Courtine (dir.) *Histoire du corps, tome 3 : Les mutations du regard. Le xx^e siècle*, Paris,

Points, 2006. L'exhibition de John Merrick comme « homme-éléphant » dans le film *Elephant Man* de David Lynch est un exemple extrême et presque fantasmagique de *freak show*.

3. Vincenzo Cannavacciuolo dit Bobó.

4. Gianluca Ballaré.

5. Ainsi dans « Le théâtre des singularités », *La pensée de midi*, 2005/1 n° 14, p. 48-49 : « Quand on s'intéresse à la différence, on est forcément renvoyé aux notions de vie et de mort : le monstre – c'est-à-dire ce qui est radicalement différent – nous émeut ou nous fait souffrir, parce qu'il nous contraint, en nous donnant à voir un avatar du vivant exceptionnel, hors des normes qui semblent régir le vivant, à nous questionner sur la valeur de notre propre organisation vitale. Au travers du monstre, la vie s'exprime sous sa forme la plus radicale. C'est une certaine spiritualité qui me permet d'accepter le monstre ».

6. Par exemple Gwénola David quand elle rend compte de son film *Grido*, « *Grido* de Pippo Delbono », *La Terrasse*, 10 juin 2009, en ligne, dernière consultation le 15 mars 2015. URL : <http://www.journal-laterrasse.fr/grido-de-pippo-delbono/>

7. Sur cette question, voir Jean-Jacques Courtine, *Histoire du corps*, tome 3, *op. cit.* et Pascale Caemerbeke *La Chair du théâtre : les normes corporelles de l'acteur de théâtre et de théâtre-dansé 1970 à 2012*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Jacques Courtine et Marie-Madeleine Mervant-Roux, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2013.

8. L'instauration du vocabulaire du « handicap » est le symptôme de la disparition de la caution sociale qui permettait aux *freak shows* d'avoir des spectateurs. « Le XIX^e siècle avait séparé le monstre de l'infirme et entamé la rééducation de ce dernier. Les années de l'entre-deux-guerres vont substituer le mutilé à l'infirme, et ne plus voir dans l'invalidité qu'une insuffisance à compenser, une défaillance à faire disparaître. Dire ce glissement sera une des fonctions du nouveau langage, celui du "handicap" » (Jean-Jacques Courtine, *Histoire du corps*, tome 3, *op. cit.*, p. 248)

9. Ces deux caractéristiques étant intimement liées puisque ce sont les boniments eux-mêmes qui accordaient une origine biographique merveilleuse à la particularité physique du « monstre » et aux stigmates que le spectateur ne pouvait manquer de voir sur son corps.

10. La Compagnie du Troisième Œil compte aussi un certain nombre de comédiennes et comédiens valides (Mylène Bonnet, Geneviève de Kermabon, Stéphane Dausse, Alain Duzcam ...).

11. Contrairement à ceux de Pippo Delbono ou de Jérôme Bel, dans lesquels la parole est majoritairement prise en charge par le metteur en scène ou une interprète au détriment des comédiens (qu'ils soient ou non en situation de handicap).

12. Et ce à l'inverse de Pippo Delbono (qui évoque, dans son spectacle *Esodo*, sa rencontre avec Bobó à l'hôpital psychiatrique d'Aversa et en fait le point de départ d'un bouleversement de son esthétique théâtrale) ou de Jérôme Bel (qui, lorsqu'il a travaillé avec les comédiens du Theater Hora a « littéralement mis en scène ce qu'ils sont » selon ses propres termes).

13. Bruno Tackels, *Pippo Delbono : Tome V, Ecrivains de plateau*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008 : « Le spectacle apparaît comme un voile levé sur l'intimité de celui qui dit "je". On oublie du coup que ce "je" produit une fiction, même s'il s'agit d'une fiction qui dit "je". Et qui se donne dès lors le droit de faire de ce "je" une fiction. », p. 108.

14. Sur scène, il est familier de Shakespeare : on le voit notamment dans *La Nuit des Rois* et dans *Le Marchand de Venise*. À l'écran, citons sa présence dans *Les Eygletières* d'Henri Troyat, dans *Miam Miam ou le dîner d'affaires* de Pierre Sabbagh, ou dans *Le Piège à Cons* de Jean-Pierre Mocky.

15. Le verdict médical indiquait une tumeur au cerveau, bénigne, mais impossible à opérer.

16. Pour la composition précise de la Compagnie du Troisième Œil, cf *infra* p. 3.

17. Depuis qu'il avait quitté la direction du Théâtre des Quartiers d'Ivry l'année précédente (où il avait succédé à Antoine Vitez en juillet 1981), Philippe Adrien animait un Atelier de Recherche et de Réalisation Théâtrale (A.R.R.T) dans la petite salle du Théâtre de la Tempête, qui était alors dirigé par Jacques Derlon.

18. Propos recueillis par Lise Facchin dans son entretien avec Philippe Adrien intitulé *À propos d'Œdipe*, paru sur le site Les Trois Coup le 31 janvier 2009, en ligne, dernière consultation le 15 mars 2015. URL : <http://www.lestroiscoups.com/article-27369168.html>.
19. Rappelons que seul l'International Visual Theatre cherchait alors, depuis une dizaine d'années, à donner une visibilité au handicap sur la scène française. Si la Compagnie de l'Oiseau Mouche est déjà une compagnie professionnelle, elle est située à Roubaix et n'a pas encore la notoriété qu'on lui connaît aujourd'hui. Les comédiens de l'Atelier Catalyse ne se sont pas encore professionnalisés tandis que Vincenzo Cannavacciuolo et Gianluca Ballaré n'ont pas encore rejoint la Compagnie Delbono, tout juste fondée. Quant au Theater Hora, la compagnie n'est même pas encore en gestation.
20. Propos tenus par Philippe Adrien dans *Les Trois Coups d'une canne blanche*, émission « À vous de voir » (France 5) réalisée par Bernard Jourdain, 2002.
21. Dossier des *Aveugles*, rédigé par Philippe Adrien et Dominique Boissel.
22. Pour *Rimbophélie* et *Je dis qu'il faut être voyant* (d'après *Une Saison en Enfer* et les *Illuminations* d'Arthur Rimbaud) ainsi que pour *À la recherche d'un Troisième Œil* (de Jean-Luc. Parant et Laurence. Sendrovicz) et pour *Le chemin de la Croix* (de Paul Claudel), Bruno Netter est à la fois metteur en scène et interprète. Cependant, comme il est seul en scène, la question de la direction d'acteurs ne se pose pas. *Le livre de Job* est le premier spectacle de la Compagnie du Troisième Œil, dans lequel il joue et dont il cosigne la mise en scène avec Patrick Simon. Preuve qu'il est possible de diriger des acteurs quand on est non-voyant, moyennant sans doute une répartition des tâches sur laquelle nous ne disposons malheureusement d'aucun élément, malgré nos recherches sur ce spectacle.
23. « Le Regard blessé » propos de Philippe Adrien recueillis par Thierry Voisin, *Acteurs*, n° 42, novembre 1986, p. 51.
24. *Ibid.*
25. Serge Ebersold, *L'Invention du handicap : la normalisation de l'infirme*, Paris, CTNERHI (Centre technique national d'études et de recherches sur les handicaps et les inadaptations), 1997, p. 21.
26. Entre *Des Aveugles* et *Le Malade imaginaire*, Philippe Adrien a également travaillé avec la Compagnie du Troisième Œil en 1989 sur *Sade, Concert d'Enfers* d'Enzo Cormann. J'ai cependant réuni trop peu de matériau au sujet de cette production pour pouvoir en proposer une analyse pertinente.
27. Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Strasbourg, Circé, 2010, p. 122. Entrée : monodrame (polyphonique).
28. *Id.*, p. 122-123.
29. Scène 6 de l'Acte III.
30. Extrait du programme du *Procès*, texte de Philippe Adrien, intitulé « Un cauchemar hilarant ».
31. *Ibid.*
32. La démarche de Pierre Delmer souligne qu'il a du mal à se déplacer seul tandis que le fait que Jean-Luc Orofino soit campé directement à l'intérieur d'un petit cabinet de travail sur roulettes met en avant sa petite taille.
33. Philippe Adrien, le 30 août 2007, dans le dossier pédagogique de *Don Quichotte*.
34. Ainsi qu'il l'expliquait à Stanislavski lors de sa visite au Théâtre d'Art de Moscou en 1908 (Denis Bablet, *Edward Gordon Craig*, Paris, L'Arche, 1962, p. 175).
35. *Ibid.* (propos de Stanislavski validés par Craig). Ces propos sont également cités dans le *Lexique du drame moderne et contemporain, op. cit.*, p. 124.
36. *Ibid.*
37. Philippe Adrien, programme du *Malade imaginaire*.
38. Le terme « mythologie » est ici employé dans le sens que lui confère Isabelle Barbéris dans son ouvrage *Théâtres contemporains. Mythes et idéologie*, Paris, PUF, 2010.

39. Craig n'est pas une référence explicite pour Philippe Adrien. Il n'en parle ni dans le programme ni dans le dossier du spectacle. Ce rapprochement me semble néanmoins pertinent compte tenu de la proximité entre l'esthétique d'*Hamlet* et celles du *Malade imaginaire* et du *Procès*.
40. Denis Bablet, *Edward Gordon Craig, op. cit.*, 179. C'est Craig lui-même qui souligne.
41. Philippe Adrien, « Un cauchemar hilarant », programme du *Procès*.
42. Dans son roman, Kafka mentionne d'ailleurs à plusieurs reprises l'impression désagréable que ressent K. d'être suivi et surveillé. Ainsi, pour rejoindre le brigadier « il d[oit] traverser la pièce voisine avec Willem sur les talons », lorsqu'il entre dans la salle où a lieu le premier interrogatoire « K. se laiss[e] conduire » et quand il visite les locaux de la justice « il lui [est] pénible d'être toujours obligé de précéder d'un ou deux pas son compagnon ». (Franz Kafka *Le Procès*, Traduction d'Alexandre Vialatte, Malesherbes, Editions Gallimard Collection Folio, 2011, p. 33, 75 et 103).
43. Analyse rendue possible grâce à la captation du spectacle fournie par le Théâtre de la Tempête.
44. Extrait du programme du *Procès*, texte de Philippe Adrien, intitulé « Un cauchemar hilarant ».
45. *Ibid.*
46. Spectacle créé au Festival d'Avignon en juillet 2012 (salle Benoît-XII).
47. Spectacle créé au CDDB de Lorient en octobre 2014.
48. Créé en 1984 et devenu professionnel en 1994, l'Atelier Catalyse compte aujourd'hui sept comédien(ne)s en situation de handicap mental.
49. À cet égard, il n'est pas anodin que l'écriture dramatique contemporaine s'empare de parole de personnes en situation de handicap mental ou psychique, sans que celles-ci incarnent ensuite leur propre rôle. Pour écrire sa pièce *Abilifaie Leponaix* (Paris, L'Harmattan, 2011) Jean-Christophe Dollé a lu le carnet d'un psychologue qui a recueilli certaines phrases de ses patients « sans avoir par ailleurs fréquenté intimement ceux qu'on appelle les fou » (p. 89). Pour *Rendez-vous gare de l'Est* (création 2013 au Théâtre des Bouffes du Nord, à ma connaissance le texte de la pièce n'a pas été publié), Guillaume Vincent « avai[t] décidé d'enregistrer une jeune femme souffrant de maniaque-dépression [...] Après chaque entretien, [il] retranscrivai[t] ce qu'elle avait dit, en essayant de recopier méticuleusement ses mots, c'est-à-dire sans évacuer les défauts (redondance, lapsus, balbutiements...) dus au langage parlé. [...] [il a] accumulé des centaines de pages qu'[il a] ensuite coupées, agencées pour donner forme à un texte où elle seule avait la parole. » (dossier de presse du spectacle). Au plateau, le rôle de cette jeune femme a été interprété par la comédienne Émilie Incerti Formentini.

RÉSUMÉS

De plus en plus nombreux sur les scènes françaises et européennes, les spectacles interprétés par des comédiens en situation de handicap ne manquent jamais de susciter des débats éthiques, largement relayés – voire entretenus – par les médias. En s'appuyant sur trois spectacles montés par Philippe Adrien avec la Compagnie du Troisième Œil, cet article se donne pour objectif de replacer l'artistique au centre du débat et ne propose rien de moins qu'un changement de paradigme. Le handicap physique ou sensoriel des comédiens n'est plus considéré comme un manque par rapport aux comédiens valides ordinairement distribués dans les rôles, mais comme une potentialité pour renouveler la vision d'un personnage et la lecture d'une œuvre.

Nowadays shows performed by disabled actors are more and more numerous on French as well as European stages. They definitely arouse ethical debates, which are relayed – not to say maintained – by the media. By studying three performances staged by Philippe Adrien with “*La Compagnie du Troisième Œil*”, this article aims at replacing the artistic dimension at the heart of the debate. It offers nothing else but a paradigm shift. The actors’ physical or sensorial disabilities are no longer considered as failings in comparison with the abled actors who usually play the roles, but as a potentiality which may change the way we perceive a character or a work.

INDEX

Keywords : Adrien (Philippe), Compagnie du Troisième Œil, Freak Show, physical disability, sensoriel disability

Mots-clés : Adrien (Philippe), Freak Show, Compagnie du Troisième Œil, handicap physique, handicap sensoriel