



HAL
open science

Présupposer la poésie

Marcel Bugiel, Isabelle Ginot

► **To cite this version:**

Marcel Bugiel, Isabelle Ginot. Présupposer la poésie: A propos du travail artistique de Matthias Grandjean, Peter Keller et Lorraine Meier.. A. Fournier; P. Gilardi; A. Härter; B. Hochholdinger. Theatrer HORA., Peter Lang, pp.109-118, 2016, Mimos 2016. hal-02540983

HAL Id: hal-02540983

<https://hal.science/hal-02540983>

Submitted on 12 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Marcel Bugiel
Isabelle Ginot

Présupposer la poésie

À propos du travail artistique de
Matthias Grandjean, Peter Keller, Lorraine Meier

in Anne Fournier, Paola Girardi,
ANDreas Härter, Beate Hochholdinger-Reiterer
(sous la dir) *Theater Hora*, Mimos, Peter Lang
2016, p. 108-118.

Dans les discours critiques sur les pièces avec des artistes porteurs de handicap mental, nous apparaît un point aveugle à l'endroit du projet esthétique. Même dans les commentaires sur *Disabled Theater*¹, où "le travail de Jérôme Bel" occupe une place centrale, subsiste un silence entre l'analyse de son projet esthétique et le statut des interprètes de la pièce : comme si, tandis que Jérôme Bel fait œuvre, les interprètes, eux, ne jouaient pas vraiment – à la fois parce qu'ils seraient "incapables" de comprendre les codes et les règles propres à la scène théâtrale (ce qui les rend paradoxalement à la fois incompetents et génialement radicaux), parce qu'ils ne sauraient agir que sous l'impulsion de leur nature (handicapée) et parce qu'ils seraient dénués de la conscience de ce qu'ils produisent. Les acteurs handicapés mentaux sont ainsi régulièrement ramenés à une sorte de spontanéité naturelle et essentielle. La critique utilise cette "spontanéité" comme explication et origine de la plus grande partie de

1 *Disabled Theater*, création de Jérôme Bel en 2012, est une étape marquante dans l'histoire du Théâtre HORA, de par l'immense visibilité (première le 12.05.2012 dans le cadre du kunstfestivaldesarts de Bruxelles et innombrables tournées sur les scènes les plus reconnues) et les débats critiques suscités par la pièce (voir p. ex. l'intense débat déclenché par l'article de Matthias Dell dans l'hebdomadaire allemand *Freitag* du 22.05.2013 parmi les lecteurs de *nachtkritik* : http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8174:presseschau-vom-22-mai-2013-nder-freitag-findet-disabled-theater-vor-allem-bloede&catid=242:presseschau&Itemid=115, consulté le 10.08.2016, ou les contributions de la monographie publiée sous la direction de Sandra Umathum et Benjamin Wihstutz, *Disabled Theater*, Zurich ; Berlin : diaphanes, 2015).

leurs gestes, comme signe soit de génie, soit de défaillance.² Ainsi, plus d'un siècle après l'invention de l'art brut, exemple puissant de fascination du monde de l'art légitime pour les productions d'artistes hors circuit – handicapés, psychiatisés, marginalisés – le débat art/handicap³ demeure pris dans les mêmes apories : peut-on être artiste légitime lorsqu'on est handicapé ? Un geste, une production, une œuvre, peuvent-ils être artistiques lorsqu'ils sont produits par une personne handicapée, ou sont-ils les preuves de son handicap ? Ou encore, le handicap est-il une condition (naturelle) du génie ? Paradoxalement, pourtant, ces débats sur les rapports entre art et handicap négligent de porter un regard attentif sur les acteurs du point de vue de leur *travail sur scène*. C'est pourquoi nous voudrions dans cet essai nous pencher sur le travail de trois d'entre eux, acteurs du Théâtre HORA, dont le parcours nous semble particulièrement remarquable : Matthias Grandjean, né en 1970, acteur svelte et sérieux d'apparence, interprète privilégié de personnages respectables : capitaine, père de famille, orateur, rôles "en costume-cravate". Peter Keller, né en 1954, maître de l'improvisation, interprète de nombreux rôles d'excentriques et d'êtres d'exception : personnages de conte de fées, artistes (Salvador Dalí dans les productions 3D⁴ et *Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind*⁵), Kurtz dans *Herz der Finsternis*⁶, Obéron dans *All the*

2 Pour des articles en langue française, voir par exemple Marie Christine Vernay, « La danse à corps et à creux », dans *Libération*, 13.07.2012 ; Rosita Boisseau, « La danse des Kanak et des handicapés », dans *Le Monde*, 12.07.2012. Un choix d'articles en langue allemande a été réimprimé dans Marcel Bugiel ; Michael Elber (éd.), *Theater HORA - Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind*, Berlin : Theater der Zeit, 2014, p. 588 et suivantes.

3 Voir quelques textes classiques : Antonin Artaud, « Lettre aux médecins-chefs des asiles des fous », dans *La revue surréaliste*, 3 (avril 1925) ; ou encore Jean Dubuffet, « L'art brut préféré aux arts culturels » (1948), republié notamment dans Charles Harrison ; Paul Wood (éd.), *L'art en théorie. 1900-1990. Une anthologie*, Vanves Cedex : Hazan, 1997, p. 656-659. Pour un exemple plus récent de débat francophone, voir l'excellent ouvrage collectif publié sous la direction de Nicolas Roméas et Valérie de Saint Do, *Les hors-champs de l'art : Prisons, psychiatrie, quelles actions artistiques ?*, Colleville : Noÿs, 2007 (Cassandre/Horschamp, hors-série 6).

4 3D est une sorte de "bande dessinée en 3D", inspirée du projet de Salvador Dalí et Walt Disney de réaliser, dans les années 1950, un film d'après la *Divine Comédie* de Dante. Mise en scène : Michael Elber ; première : 01.08.2002, Zeughaus, Zurich (voir Bugiel ; Elber [éd.], *Theater HORA*, op. cit., p. 641).

5 *Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind*, performance masquée en plein air. Mise en scène : Michael Elber, Kathrin Iseli ; première : 11.08.2005, dans le parc MFO, Zurich (ibid., p. 643).

6 *Herz der Finsternis* [*Au cœur des ténèbres*], d'après le récit de Joseph Conrad. Mise en scène : Beat Fäh ; première : 08.06.2007, Casino-Saal Aussersihl, Zurich (ibid., p. 645).

World is a Stage.⁷ Enfin Lorraine Meier, née en 1970, corpulente actrice à l'énergie fonceuse (même sa Gretchen, dans le *Faust 1 & 2*, d'après Goethe⁸, devient un personnage offensif), qui affectionne les rôles de "méchantes". Tous trois ont fait leurs débuts à "l'âge classique" du Théâtre HORA, et, au moment de la première de *Disabled Theater*, ils étaient de loin les acteurs plus expérimentés de la compagnie : entrés dans la troupe respectivement en 1998 (Peter Keller), 2001 (Lorraine Meier) et 2003 (Matthias Grandjean), chacun avait à son actif plus de vingt pièces avec HORA⁹, principalement sous la direction artistique de Michael Elber mais aussi avec une dizaine d'autres metteurs en scène et chorégraphes. À partir d'extraits vidéos¹⁰ de leur travail dans 20 à 25 pièces différentes avant et après *Disabled Theater*, nous avons voulu faire un exercice de regard : d'une part, en faisant le choix de les regarder *comme des acteurs*, plutôt que *comme des personnes handicapées*, et pour cela, de passer par une pratique de description. D'autre part, en faisant jouer la différence de nos deux points de vue, l'un plus "interne" (Marcel Bugiel a suivi quelques processus de création de la troupe), et l'autre plus externe (Isabelle Ginot découvre le travail à partir des vidéos).

Poétiques singulières

Dans toutes les pièces où on le voit jouer, Matthias Grandjean apparaît hautement sérieux et attentif ; il se tient droit, sans mouvements parasites, un peu comme un athlète ou un danseur en état de veille, prêt à réagir à tout moment. Il travaille avec la délicatesse et a une façon bien à lui de danser avec l'air : légèrement fléchi vers l'avant, jambes pliées, et cependant comme un appel vers le ciel, suspendu par la

7 *All the World is a Stage*, d'après le *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare. Mise en scène : Michael Elber, Nicole Tondeur ; première : 03.06.1999, Theater Rigiblick, Zurich (ibid., p. 639).

8 *Faust 1 & 2*, une comédie musicale sur la folie du perfectionnisme, d'après Goethe. Mise en scène : Michael Elber ; première : 12.12.2008, Casino-Saal Aussersihl, Zurich (ibid., p. 646).

9 Pourtant, aucun d'eux n'a suivi la formation d'acteurs que le Théâtre HORA propose depuis août 2009 (sous la direction de Urs Beeler) ; à ce sujet voir l'article de Andreas Klæui dans le présent ouvrage, pp. 256-261 et le texte de Urs Beeler, «Die HORA-Schauspiel-Berufsausbildung für Menschen mit Beeinträchtigungen», dans Bugiel ; Elber (éd.), *Theater HORA*, op. cit., p. 344-347.

10 Pour notre analyse, nous nous sommes basés sur les vidéos de spectacles disponibles sur le site Internet du Théâtre HORA : <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=508> (consulté le 10.08.2016).

peau, en contact avec les sphères du haut. On retrouve cette façon tactile d'être dans l'espace dans ses échanges avec ses partenaires ou au sein du groupe. Il y a de la douceur dans la façon dont il se pose sur le sol, et avec les autres, en membre ou en leader. Il peut prendre en main un groupe, imposer une certaine autorité, mais sans heurts : sa présence semble rendre les conflits impossibles. Qu'il incarne un clown blanc dans *Il sogno della vita*¹¹ d'après *La Strada* de Fellini, l'énigmatique enfant sauvage Kaspar Hauser dans *Menschen! Formen!*¹² ou un représentant de la normalité dans *Normalität. Ein Musical*¹³, son jeu est totalement dépourvu d'exagération, comme s'il cherchait une forme de neutralité, conservant une grande retenue et traitant ses propres singularités avec discrétion. Néanmoins, il peut aussi produire des émotions fortes et "vraies" si la situation le demande, comme dans *Menschen! Formen!*, où il combine une profonde intensité avec la même délicatesse qu'il met dans ses autres actes scéniques. Très attentif, jamais une action ne paraît échapper à son contrôle : il semble s'observer de l'extérieur, prendre les décisions de manière plus réfléchie qu'impulsive. Semblant adhérer profondément aux projets scéniques de chaque pièce, il a l'air de vouloir réaliser toutes les actions convenues de la manière la plus fidèle possible, sans les commenter, sans chercher à se singulariser. Dans *Disabled Theater*, alors que la consigne du metteur en scène est que « chacun s'habille comme il veut », il choisit le plus souvent des vêtements semblables à ceux qu'affectionne Jérôme Bel (blue-jean coloré et chemise à carreaux de la même couleur). S'il s'agissait d'un acteur valide, ce geste serait compris soit comme un signe d'appropriation soit comme une prise de distance ironique ou critique par rapport au dictat individualiste de la pièce.

Lorraine Meier au contraire, arrive sur le plateau comme sur un terrain de jeu, avec enthousiasme, joie,

11 Mise en scène : Michael Elber, Nicole Tondeur ; première : 24.03.2004, Casino-Saal Aussersihl, Zurich (voir Bugiel ; Elber [éd.], *Theater HORA*, op. cit., p. 642).

12 *Menschen! Formen!*, une rêverie inspirée par les films *Jeder für sich und Gott gegen alle* de Werner Herzog, *The Elephant Man* de David Lynch et *L'enfant sauvage* de François Truffaut. Mise en scène : Michael Elber ; première : 21.05.2015, Freies Werkstatt Theater Cologne (ibid., p. 647-8).

13 *Normalität. Ein Musical*, une comédie musicale durant laquelle se concrétise la dernière utopie intacte de notre temps : une existence digne des stéréotypes de la chanson populaire et des shows télévisés. Mise en scène : Nele Jahnke ; première : 05.06.2015, Fabriktheater, Rote Fabrik, Zurich (voir la description sur le site de HORA : <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l=485&produktion=794> ; consulté le 10.08.2016).

humour, mais aussi sans gravité, sans y attacher beaucoup d'importance. On pourrait penser qu'elle est peu concentrée sur ce qu'elle fait : dans les extraits vidéo que nous avons visionnés, nombreuses sont les situations où elle se reprend, s'interrompt, sort de ce qu'elle a à faire pour y revenir, remet un tee-shirt, son soutien-gorge, une mèche, et replonge ; parfois c'est pour jeter un œil à la caméra, comme pour signaler qu'elle sait qu'on est là ; parfois c'est pour vérifier ce que font les autres sur scène, comme si elle n'était pas sûre d'elle-même, ce qui est contredit dans la seconde suivante, par l'autorité avec laquelle elle retourne dans son rôle. Pourtant, dans *Menschen! Formen!*, elle démontre qu'elle peut aussi être parfaitement concentrée : dans une scène où elle se tient face au public, complètement immobile, les musiciens défilent avec divers instruments "à cornet", tels des médecins dans l'amphithéâtre, auscultant, mesurant, écoutant, inventant divers tests plus ou moins loufoques, tandis qu'elle reste strictement impassible, à part quelques mouvements furtifs des yeux, qui semblent lui échapper. C'est un moment où elle tient un même état de façon continue, dans la durée, et on voit la tension, l'effort immense qu'elle fait : un peu comme si elle était emmurée dans une enveloppe invisible ; la signification de la scène – qui évoque l'objectification des sujets handicapés par les médecins, leur spectacularisation aussi bien par la médecine et la science que par les expositions universelles ou les spectacles "freaks" des foires – est redoublée par une autre signification, celle de l'effort de Lorraine pour se contenir, sortir d'elle-même, en quelque sorte, en se laissant – défaite pour une fois de tous ses tics, gestes et réactions soi-disant "parasitaires" – enfermer dans un rôle.

Sa virtuosité à entrer dans l'action scénique et à en sortir sans cesse, intégrant dans son jeu non seulement le fil narratif et actionnel de son rôle, mais aussi la mise en scène de ses propres réactions, opère des ruptures incessantes avec la fiction, mettant à nu ce qui est habituellement occulté par la mise en scène. Son détachement – qui n'a rien d'une indifférence ou d'une négligence – vis-à-vis de la scène semble paradoxal au regard de la joie qu'elle semble y trouver, au plaisir qu'elle affiche, par exemple quand elle danse.¹⁴ Lorsque, dans *Disabled Theater*, on demande aux

14 Par exemple dans *Nach allen Regeln der Kunst* (chorégraphie : Fiona Zolg ; première : 02.05.2001, Theater Rigiblick, Zurich), *Weihnachtsspiel* (mise en scène : Walter Koch, première : 15.12.2005, Casino-Saal Aussersihl, Zurich),

acteurs de nommer leur handicap, elle fond en larmes, dans une scène mille fois commentée : « C'est un moment si soudain, si émouvant – un moment qui ne se répète sans doute pas à chaque représentation. »¹⁵ Non seulement elle rejouait cette même scène à chaque représentation, avec quelques variations, mais encore elle pouvait parfois demander – ouvertement, face au public, sourire aux lèvres – si elle avait été convaincante. On peut la caractériser comme indomptablement irrespectueuse vis-à-vis des conventions du théâtre, mais on pourrait aussi bien la situer dans la tradition du “performeur” qui se limite à exécuter des tâches sobrement, sans y entrer émotionnellement, jouant à rester “présent” et à ne pas se confondre avec le sens et les énergies produits sur scène – un style de jeu assez en vogue actuellement dans l'ensemble du spectacle vivant. Enfin, l'oscillation continue de son jeu entre des tâches à accomplir, ses tics, son attention flottante, ses réactions par rapport à ce qui arrive, à ce qu'elle perçoit, peut être lue comme une poétique de l'échec et de la distance : comme si en acceptant ce qu'elle est ainsi que le risque de l'échec que cela implique, elle s'autorisait aussi la prise de risque, l'élan et l'engagement, voire le dépassement de ses propres failles.

Figure énigmatique, chauve et édentée, agitée de mouvements de la bouche, des yeux, l'air perdu, Peter Keller, dans la première scène de *Disabled Theater*, semble confirmer tous les stéréotypes du handicap : durant la première scène, il reste face au public très au-delà de la durée imposée (une minute), jusqu'à ce que le traducteur lui demande de sortir ; plus tard, il s'épanouit dans des récits énigmatiques sans rapport apparent avec la question qui lui a été posée. « Quand enfin il s'assoit, son allure exprime l'étonnement devant ces codes complexes du théâtre, ces conventions opaques concernant la durée et la composition. »¹⁶ Pourtant, dans les nombreuses pièces qu'il a interprétées auparavant, rien n'indique que Peter Keller ne contrôle pas les mouvements de son visage – est-il possible

Faust 1 & 2 (2008 et 2011, mise en scène : Michael Elber), *I can't dance - Die Geschichte von den schwarzen Buben* (inspiré par *Struwelpeter* de Heinrich Hoffmann et *The show must go on* de Jérôme Bel ; mise en scène : Michael Elber ; première : 23.09.2010). Pour une description plus détaillée de ces projets voir l'ouvrage édité sous la direction de Michael Elber et Marcel Bugiel, *Theater HORA*, op. cit., pp. 641 et suivantes.

¹⁵ Pieter T'Jonck, « Disabled Theater », dans *tanz - Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance*, 7/2012, p. 12.

¹⁶ *Ibid.*, p. 12.

qu'il ait consciemment produit les signes qu'on attend de lui en tant que personne handicapée ? Il est de ces acteurs qui semblent véritablement devenir quelqu'un d'autre dans chaque pièce, à chaque nouvelle rencontre. Il ne construit pas ses personnages à partir de l'imitation de personnes ou d'images, mais en se vouant à la situation du moment avec un imaginaire vif et ludique. Il a développé un langage gestuel très singulier qu'il met au service de ses tâches : il joue avec la distorsion, frôle la monstruosité ; et pourtant un air légèrement narquois qui revient régulièrement donne à penser qu'il sourit de lui-même, et qu'il n'est pas dupe des images qu'il produit. Dans *All the World is a Stage*, son Roi des Elfes invente tout un théâtre du visage et du corps, sans jamais tomber dans la pantomime. En quelques gestes il fait apparaître toutes sortes d'animaux différents, dans un travail de métamorphose qui évoque l'approche des danseurs de butō. Dans *Herz der Finsternis*, au contraire, nous le voyons parfaitement calme, allongé au centre d'un tableau vivant où tout le groupe – sauf le récitant – est massé autour de lui, le caressant, posant une tête sur lui. Dans *Menschen! Formen!*, lors d'une scène où un professeur est censé lui apprendre à parler, les mots qui commencent à s'échanger semblent comme tissés dans l'épaisseur de sa posture, le tonus, les gestes, les affects. Lorsque, subrepticement, il inverse les rôles – approuvant à son tour le professeur – le public rit, non de son handicap, mais de s'être laissé prendre au jeu du handicap, et de le découvrir *capable*, montrant sa compréhension de la situation et son sens de l'humour. Plus on observe son travail d'acteur, plus on se rend compte de son immense intelligence scénique ; les musiciens “valides” du projet *Blauzone*¹⁷ qui ont travaillé près de quinze ans avec lui dans l’“improvisation zéro” *Die Lust am Scheitern* [*Le plaisir de l'échec*]¹⁸ l'appelaient “le maître”, pour son sens précis du rythme et de la durée. Le regarder aide à comprendre ce que jouer peut signifier : laisser de côté les conventions, les règles, les rôles qui régissent la vie courante ; accepter les propositions qui se présentent comme si toutes avaient la même valeur, accepter également tout changement.

17 Sebastian Gramss, Carl-Ludwig Hübsch, Ole Schmidt, Chris Weinheimer.

18 Selon le directeur artistique de HORA, Michael Elber, ce projet représente « l'essence de notre travail » (Bugiel ; Elber [éd.], *Theater HORA*, op.cit., p. 88). Mise en scène : Michael Elber, Beat Fäh ; première : 01.09.2000, passage souterrain Escher-Wyss, Zurich (ibid., p. 640).

Carrie Sandahl parle de la « tyrannie du neutre » à propos des normes imposées aux acteurs par le théâtre dominant, et montre que les singularités des acteurs handicapés sont autant d'obstacle à cet idéal de neutralité.¹⁹ Nos trois acteurs n'y font pas exception, et échappent particulièrement (mais pas seulement) aux normes du théâtre par leur usage du langage verbal. Matthias Grandjean parle un langage très particulier, réduit à quelques mots-clés, quasiment dépourvu de syntaxe. Le langage de Peter Keller est aussi rudimentaire, chaotique et difficile à comprendre. Lorraine Meier, enfin, est marquée par un fort bégaiement et de nombreux tics (se recoiffer, replacer ses vêtements...), ainsi que par une attention dispersée et intermittente. Certaines mises en scène utilisent ces "handicaps", que nous préférons appeler "singularités" ou "idiosyncrasies", de façon directe et intentionnelle, produisant ainsi une sorte de "mise en scène du handicap". Par exemple, dans *Menschen! Formen!*, *Human Resources*²⁰ et *Normalität. Ein Musical*, le langage singulier de Matthias Grandjean semble explicitement exploité pour exposer sa poésie, freiner l'action, créer une sorte de tension scénique, critiquer les shows télévisés, mettre en abyme les conventions de la normalité bourgeoise, fêter le hors-norme... Dans *Disabled Theater*, les difficultés de mémoire, le bégaiement et l'émotionnalité surabondante de Lorraine Meier sont surexposés, tandis que sa danse enthousiaste, au vocabulaire très stéréotypé, est mise en dérision par les paroles de *Dancing Queen* de ABBA, la chanson qui l'accompagne. De telles pièces invitent à *voir le handicap*, surtout lorsqu'elles ont une apparence aussi documentaire que *Disabled Theater* ; pourtant, il y a une différence entre *voir le handicap* et *présupposer le handicap*. Malgré quelques rares exceptions, de nombreux critiques semblent entretenir un regard qui présuppose le handicap, naturalisant tous les effets de théâtre pour les interpréter comme des faits de

19 Carrie Sandahl, « The Tyranny of Neutral. Disability and Actor Training », dans Carrie Sandahl ; Philip Auslander (éd.), *Bodies in Commotion. Disability and Performance*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 2005.

20 La pièce *Human Resources* rend hommage à la marginalité, à la vie en dehors du système économique. Mise en scène : Michel Schröder, kraut_produktion ; première : 03.03.2015, Fabriktheater, Rote Fabrik, Zurich (voir la description sur le site web de HORA : <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=485&-produktion=793> ; consulté le 10.08.2016).

handicap²¹ : comme si on ne pouvait imaginer que ce qui a lieu sur scène *est une mise en scène*, voulue par Jérôme Bel, et moins encore que Peter Keller, Lorraine Meier et Matthias Grandjean mobilisent des compétences d'interprètes, voire même, une intention scénique de jouer avec la situation.

Cependant, dans la longue carrière de ces trois acteurs, ces "mises en scène du handicap" relèvent de l'exception plutôt que de la règle. Dans la plupart des pièces dont ils ont été les interprètes (au delà, donc, de *Disabled Theater*), nous voyons plutôt les acteurs mobiliser des stratégies pour neutraliser ou dépasser leurs "singularités", afin de pouvoir produire – comme tous les acteurs professionnels – les signes, les effets et les énergies voulus par la situation, le propos scénique ou le personnage. Comme pour n'importe quels autres acteurs, suivre le travail scénique de Matthias Grandjean, Peter Keller et Lorraine Meier à travers la durée et à travers de nombreuses pièces aux projets esthétiques variés, a fait apparaître quelque chose comme une poétique faite à la fois des singularités de chaque interprète, de son style, et de ses métamorphoses dans la rencontre avec la pièce et la mise en scène. Michael Elber notamment, metteur en scène principal de la troupe durant toutes ces années, développe un théâtre gestuel où le texte n'est pas dominant ; ce faisant, il ouvre un espace où ces acteurs ne sont pas "handicapés" par leurs difficultés de langage. En développant un travail à partir de dramaturgies construites avec eux et pour eux, d'improvisations, il donne une valeur dramaturgique et narrative à leurs propositions, il ouvre ses pièces à leurs imaginaires plutôt que de mettre en scène leurs impossibilités, autrement dit, de les confronter aux normes esthétiques et sociales. Comme tous les acteurs professionnels, ils jouent, sur scène, des rôles qu'ils ont travaillés, au sein d'un processus soutenant un projet esthétique ; comme dans tout projet de spectacle vivant, ce projet esthétique inclut un certain mode de relation aux interprètes, des techniques de travail, et, tout particulièrement, une mise en tension spé-

21 Voir p. ex. le choix suivant parmi les nombreux articles parus dans les trois premiers mois après la première de *Disabled Theater* : Oliver Meier, « "Freakshow" mit doppeltem Boden », dans *Berner Zeitung*, 07.05.2012 ; Brigitta Niederhauser, « Demontiertes Behindertentheater », dans *Der Bund*, 07.05.2012 ; Armelle Héliot, « Avignon, la routine et l'exception », dans *Le Figaro*, 13.07.2012 ; Anastasia Patts, « Le syndrome de Down et le théâtre », dans *Insense Scènes*, 14.07.2012 ; Sylvain Saint-Pierre, « Au Festival d'Avignon, l'art brut de Jérôme Bel », dans *festivalier.net*, 17.07.2012 ; Dominik Wolfinger, « So ehrlich, dass es schmerzt », dans *Kulturkritik - Kritische Stimmen zum Kulturgesehen*, 30.08.2012.

cifique entre l'expression de l'interprète, la coloration qu'il amène à une œuvre, et le cadre du projet scénique. Certains chorégraphes et metteurs en scène travaillent "sous influence" des interprètes, se nourrissent de leurs univers ; les "stéréotypies" de tout acteur viennent ainsi nourrir un imaginaire collectif, se laissent déplacer par la rencontre avec la thématique, la narration, la partition, les poésies croisées de chacun.

Telle est la leçon que nous enseignent ces trois interprètes du Théâtre HORA : c'est le travail artistique, et non le handicap, qui fait le théâtre. Mais c'est aussi notre regard qui fait, ou non, leur handicap au théâtre. Les approches des soi-disant rapports entre art et handicap qui occultent la dimension esthétique et sensible, entretiennent l'illusion d'une double ontologie – du handicap et du théâtre. Mais, surtout, elles rejouent l'invisibilité des personnes handicapées, en fondant le débat sur une occultation active de leur travail artistique. Le travail des artistes porteurs de handicap ne suffit pas : il a besoin que le regard qu'il rencontre *présuppose le théâtre et la poésie.*