

MISE EN SCÈNE DU HANDICAP MENTAL ET
REPRÉSENTATIONS SOCIALES DANS LE THÉÂTRE
ALLEMAND CONTEMPORAIN

*Staging mental handicap and social representations in German
contemporary theatre*

Priscilla WIND

CELIS, Université Clermont Auvergne

Résumé : Cet article s'appuie sur les spectacles *Maison de santé* (2005) du Theater Thikwa, *Fin de partie* (2015) du RambaZamba Theater et *Les 120 Jours de Sodome* (2017) de l'International Institute for Political Murder. Il s'inscrit dans le champ des « *new disability studies* » qui analysent une société considérée comme corrective et normative en étudiant les binômes « normal/anormal » ou encore « *abled / disabled* ». Quel est le rôle des arts scéniques dans l'évolution de ces constructions sociales et de sa médicalisation ? Comment ces pièces déconstruisent-elles les mécanismes d'oppression et de discrimination et peuvent-elles engendrer un changement collectif du comportement social ?

Mots-clés : new disability studies, validisme, pratiques inclusives, théâtre contemporain, scène germanophone

Abstract: This article bases its analysis on the shows Mental Institution (2005) from Thikwa Theatre, Endgame from RambaZamba Theatre and The 120 Days of Sodom (2017) from the International Institute for Political Murder. It fits in the search field of the « new disability studies » that analyse a society considered as corrective and normative by studying opposites such as « normal / abnormal » or « abled / disabled ». Which role do performing arts play in the evolution of these social constructs and their medicalization? How do these plays deconstruct oppressive and discriminating mechanisms and can they help bring a collective change of our social behaviors?

Keywords: new disability studies, ableism, inclusive practices, contemporary theatre, German stage

En 2002-2003, le metteur en scène provocateur Christoph Schlingensiefel bouleverse la scène artistique germanophone avec sa série *Freakstars 3000*. Celle-ci propose une nouvelle version de l'émission populaire *Deutschland sucht den Superstar* (l'équivalent de Nouvelle Star) en retenant uniquement des candidats présentant un handicap mental ou moteur.

Rapidement accusé de renouer avec la tradition du *freak show* (filiation ironique assumée), l'artiste pose pourtant le premier la question de l'acteur handicapé et engage par la suite de manière permanente des acteurs handicapés. Plus tard, le théâtre Hora (Zurich), popularisé par sa collaboration avec Jérôme Bel pour le spectacle *Disabled Theater*, et le théâtre Thikwa (Berlin) ont créé des troupes entièrement composées d'acteurs présentant une déficience mentale. Depuis, les coopérations avec de grands metteurs en scène et les spectacles indépendants se multiplient, nourrissant une réflexion sur l'apport du handicap mental aux arts de la scène.

Cette contribution s'appuiera sur les spectacles *Maison de santé* (2005) du Theater Thikwa, *Fin de partie* (2015) du RambaZamba Theater et *Les 120 Jours de Sodome* (2017) de l'International Institute for Political Murder. Elle s'inscrit dans le champ des « *new disability studies* » qui analysent une société considérée comme correctrice et normative en étudiant les binômes « normal/anormal » ou encore « *abled / disabled* ». Quel est le rôle des arts scéniques dans l'évolution de ces constructions sociales et de sa médicalisation ? Comment ces pièces déconstruisent-elles les mécanismes d'oppression et de discrimination et peuvent-elles engendrer un changement collectif du comportement social ?

Mettre en scène les « scripts corporels » du handicap mental

Cette étude s'inscrit dans le champ des « *new disability studies* » qui analysent une société considérée comme correctrice et normative en étudiant les binômes « normal/anormal » ou encore « *abled/disabled* ». Quel est le rôle des arts scéniques dans l'évolution de ces constructions sociales et de ces représentations stéréotypées ? Les collectifs théâtraux à l'origine des mises en scène sélectionnées pour cette analyse visent un changement collectif du comportement social vis-à-vis du handicap mental en déconstruisant les mécanismes d'oppression et de discrimination, en jouant avec les préjugés et en faisant de l'acteur handicapé le centre de cette réflexion. Comme l'expliquent Joshua Eleoma et Michael Schillmeier dans leur introduction à l'ouvrage *Disability in German literature, film and theater*, les arts séparent traditionnellement dans leur représentation les handicaps physiques et mentaux, les premiers appartenant à des lignes narratives telles que « la tragédie personnelle », « le châtement » ou la « rééducation ». Le handicap mental reste, en revanche, largement ancré dans le spectre du *freak* (le monstrueux) ou de l'idiot du village (parfois illuminé). En ne considérant pas les acteurs handicapés comme des sujets d'étude médicale mais comme des acteurs à part entière du spectacle, ces théâtres repensent l'articulation entre théâtre et handicap. C'est le handicap qui permet de proposer une nouvelle esthétique théâtrale. Depuis les années 1990, en Allemagne, le concept de « théâtre inclusif » a vu le jour, issu du mouvement des droits civiques pour les personnes handicapées aux États-Unis. En effet, particulièrement :

[la scène] est un lieu sûr adapté où l'on peut se tester soi-même, avec ou sans entrave, et rompre avec les schémas de pensée et de représentation habituels. Car pour reconnaître la richesse des individualités et ancrer cette vision dans la vie sociale, il est nécessaire d'opérer un changement de conscience et de représentation dans la société. Réfléchir sur soi-même, ses propres structures de pensée et ses modèles d'action, ainsi que reconnaître la pensée, les actions et les pensées des autres autant que les siennes constituent un premier pas dans cette direction¹.

Le collectif expérimental berlinois Thikwa est le premier théâtre inclusif à avoir créé en Allemagne des performances et pièces mettant en scène des acteurs professionnels handicapés et valides, et permis ainsi de dépasser le débat autour du potentiel artistique des handicapés mentaux. En 2005, il s'attaque à la médicalisation et la psychiatrisation du handicap mental en mettant en scène *Maison de Santé*, d'après la nouvelle *Le Système du docteur Goudron et du professeur Plume* d'Edgar Allan Poe. Le récit de départ narre le voyage, en 1830, d'un étudiant de médecine dans le sud de la France. Il visite alors un établissement de santé pour handicapés mentaux qui appliquerait la méthode anglaise « du docteur Goudron et du professeur Plume ». Le médecin en chef promet à l'étudiant une visite complète le lendemain mais le convie d'abord à un étrange banquet. À la fin de la soirée, l'étudiant découvre que ce sont les « fous » qui ont pris le pouvoir. Le théâtre Thikwa fait ici un choix de mise en scène et par ce biais de mise en abyme particulièrement intéressant. La nouvelle du XIX^e siècle ne distinguait pas le handicap mental de la maladie mentale, ni même du terme stigmatisant de « folie ». Elle interrogeait l'internement psychiatrique de cette population et les méthodes utilisées, entre méthode douce accompagnant le patient dans ses délires ou méthode correctrice à l'aide de châtiments corporels. La figure du fou recélait en elle-même un pouvoir carnavalesque à même de renverser les normes sociales. Dans sa thèse *Défier la sexualisation du regard* (2019), Noémie Aulombard-Arnaud forge le concept de « script corporel » à partir du « script sexuel » des sociologues John Gagnon et William Simon afin de désigner les narrations qui modèlent les corps et structurent les interactions entre elles. Ces scripts corporels verrouillent le regard social et naturalisent des fictions hégémoniques. L'enjeu de la mise en scène du théâtre Thikwa est justement de déverrouiller ce regard qui enferme les acteurs handicapés dans des rôles d'internés ou de fous. À travers leur jeu scénique dans *Maison de Santé*, ceux-ci ne figurent pas en tant qu'objet de réflexion autour de leur traitement psychiatrique mais dénoncent directement une vision médicalisée

-
1. Sarah Haidenthaler, « All inclusive – Für ein inklusives Theater », [En ligne] URL : <https://www.wolfgang-magazin.com/kultur/inklusive-theater/>, octobre 2020 : « *Die Bühne eignet sich als sicherer Platz, um sich selbst – egal ob mit oder ohne Beeinträchtigung – zu erproben und um mit geläufigen Wahrnehmungs- und Denkmustern zu brechen. Denn: Um den Reichtum der Individualität von Menschen anzuerkennen und diese Sichtweise in unserem sozialen Leben zu verankern, ist ein Bewusstseins- und Einstellungswandel in der Gesellschaft notwendig. Ein Erster Schritt in diese Richtung ist das Reflektieren über das eigene Selbst, die eigenen Denkstrukturen und Handlungsmuster, sowie die Anerkennung der Tatsache, dass andere Menschen anders denken, handeln und wahrnehmen als man selbst.* »

du handicap mental qu'il faudrait soigner, rectifier, voire guérir. La possibilité pour les acteurs handicapés d'interpréter ces soi-disant « fous » en pleine conscience des enjeux de mise en abyme opère une libération cathartique de ce script corporel psychiatrisant et une réelle reprise de pouvoir sur le récit associé à leur handicap et par là même sur leur vie en général.

Collectif inclusif berlinois également, le théâtre RambaZamba s'intéresse à un autre type de narration du handicap, celle de la tragédie suscitant la pitié. Il propose en 2015 une mise en scène d'après la fameuse *Fin de Partie* de Samuel Beckett. Cette pièce se centre autour de quatre personnages handicapés physiques dans les affres de l'ennui, dont les deux principaux, Hamm et Clov, entretiennent une relation de maître à serviteur. RambaZamba présente son adaptation en ces termes :

Hamm et Clov. Ils vivent ensemble depuis une éternité. L'un est aveugle et médite sur l'absurdité de la vie. L'autre est voyant et possédé par une obsession du fitness. Ils sont tous deux dépendants de l'autre. Pourtant dehors, une catastrophe les guette. Mais comment se comporter quand tout approche de la fin ? Se résigner ? Ou tout donner encore une fois ? Dans la *Fin de Partie* de Beckett, deux clowns inlassables atterrissent dans l'enfer de l'autre².

À travers le duo de Hamm et Clov, handicaps physique et mental deviennent interdépendants pour partir à la recherche d'une complétude humaine illusoire. Dans le texte original de Samuel Beckett, le handicap sert avant tout de métaphore repoussoir pour un public valide afin d'illustrer la finitude de l'être humain, ses limites corporelles ainsi que l'inexorable et lente décrépitude de notre être menant jusqu'à la mort. Il s'inscrit donc dans les narrations de tragédie, faisant ici de la tragédie personnelle des personnages une tragédie universelle et transforme le handicap en symbole de la condition humaine. Le spectacle de RambaZamba insiste principalement sur l'illustration sociale d'un monde préapocalyptique, d'une fin de civilisation et la nécessité de profiter du présent quand le futur semble incertain. Le choix des acteurs principaux permet ainsi d'infléchir le message premier de la pièce. Ce sont en effet les acteurs handicapés professionnels Sven Normann, paraplégique de naissance, et Jonas Sippel, atteint d'un syndrome de Down, et qui interprètent respectivement les rôles de Hamm et Clov. Le rôle de Hamm se ressent ainsi bien plus comme une performance-témoignage mais aussi comme un exercice joyeux de dépassement de soi pour l'acteur Sven Normann, présent quasiment en continu durant plus d'une heure et demie sur scène. De même, contrairement à la pièce de départ, Jonas Sippel dans le rôle de Clov joue un personnage parfaitement valide et très sportif, constamment en

2. RambaZamba Theater, *Endspiel*, <https://rambazamba-theater.de>, janvier 2021 : « *Hamm und Clov. Die leben seit Ewigkeiten zusammen. Der eine ist blind und meditiert über die Sinnlosigkeit des Lebens. Der andere ist sehend und vom Fitnesswahn besessen. Beide sind voneinander abhängig. Doch draußen lauert die Katastrophe. Aber wie verhält man sich, wenn alles zu Ende geht? Resigniert man? Oder dreht man noch einmal richtig auf? In Becketts Endspiel landen zwei nimmermüde Clowns in der Hölle des jeweils anderen.* »

mouvement dans un élan de vie, ce qui oblige le public à modifier le script corporel que la société rattache habituellement aux personnes trisomiques. D'une figure soi-disant diminuée ayant besoin d'aide pour vivre normalement, il passe à un être en pleine possession de ses moyens et capable d'assister d'autres personnes. La mise en scène du théâtre RambaZamba propose de ne pas détourner le regard des personnes handicapées mais au contraire les met en lumière et oblige le public à les scruter. En reprenant le modèle du *freakshow*, il modifie l'intérêt de la monstration, non plus pour horrifier et rassurer un public valide dans sa supériorité mais pour valoriser et éduquer le public à changer son regard sur le handicap et son stigmate d'empêchement.

Acteur handicapé et metteur en scène valide : une logique sociale de domination ?

Mais que des personnes valides mettent en scène des acteurs handicapés n'est-il pas en soi une manipulation et une domination de ces personnes ? C'est un reproche qui fut déjà fait de manière égale à Christoph Schlingensiefel pour son *Freakstars 3000* en 2002 et à Jérôme Bel pour son spectacle *Disabled theater* en 2012 : on peut s'interroger sur la part de liberté des acteurs handicapés dans ces pièces. Dans quelle mesure ont-ils conscience de l'impact de leur corps et de leur jeu sur scène ? En d'autres termes, se rendent-ils compte qu'on expose leur handicap, sont-ils exploités à des fins voyeuristes ou leur participation est-elle active, consciente et volontaire ? Tout d'abord, théâtre et regard sont intrinsèquement liés, ce que rappelle Jérôme Bel en interview : « Si on ne va pas au théâtre pour être voyeur de ce qui est interdit de voir, je ne comprends pas pourquoi on y va³ ». Pour Milo Rau, dans son spectacle *Les 120 Jours de Sodome*, le meilleur moyen pour répondre à ces interrogations est encore de laisser les acteurs valides de la *Schauspielbühne* et du théâtre inclusif Hora dialoguer sur ces questions. Ainsi après une scène de simulation de viol, un dialogue s'engage entre les acteurs :

MICHAEL – Qu'est-ce que tu as ressenti, Dagna ? – DAGNA : Je ne sais pas. Ça m'a fait mal. – NORA : Si ça t'a fait mal, pourquoi tu le fais ? – DAGNA : Parce qu'il le faut. C'est que je suis actrice⁴.

Étymologiquement, être acteur, c'est faire une action sur scène. On voit ici que Dagna a conscience de sa mission primaire au détriment même de son individualité. Ce dévouement à son rôle met en question la liberté de ces acteurs dans leur interprétation, d'autant que les acteurs de la *Schauspielbühne* sont présentés ailleurs comme des « *Lehrmeister* », des maîtres d'apprentissage, eux qui officient à la « *Pfauenbühne* »

3. Entretien entre Marcel Bugiel et Jérôme Bel en janvier 2013, mis à jour le 06/01/2013, [En ligne] URL: <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=5&cid=220> [consulté le 02/02/2021]

4. Milo Rau., *Die 120 Tage von Sodom*, Berlin, Verbrecher Verlag, 2017, p. 40 : « MICHAEL: Wie hast du dich gefühlt, Dagna? / DAGNA: Ich weiss nicht. Es hat weh getan. / NORA: Wenn es dir wehtut und keinen Spass macht, warum tust du es dann? DAGNA: Weil ich muss. Ich bin ja Schauspielerin. »

(la scène des paons), un nom qui en dit long sur l'historique du statut de vedettes de ces acteurs zurichois. Là encore, Milo Rau souligne les différences de statut social entre les acteurs. Cet impératif du jeu pour les acteurs de la troupe de théâtre HORA se comprend également différemment que chez les acteurs non handicapés. Pleinement investis dans leur rôle, les acteurs handicapés sont capables de se déposséder d'eux-mêmes et de rentrer complètement dans le jeu, si bien qu'il ne reste plus que cet élément. Être acteur, c'est alors avant tout le plaisir de jouer. Ainsi, la violence et la sexualité imitées dans *Les 120 jours de Sodome* sont perçues comme des moments jubilatoires où s'exprime avant tout la joie de « jouer à », de « faire semblant », de la *mimesis*, des moments de liberté qui échappent au contrôle social.

Mettre en scène le validisme comme une oppression systémique

Ces théâtres inclusifs se donnent ainsi comme mission prioritaire de renverser dans leurs spectacles les systèmes de pouvoir et de domination vis-à-vis des personnes handicapées, notamment mentales. Dans leur article « Handicap et validité, entre binarisme et continuum. Les apports des théories Crip », Charlotte Puiseux et Noémie Aulombard expliquent que :

[l]e regard sur les corps est structuré par un imaginaire traversé par les rapports de pouvoir. Il y a un regard dominant sur les corps et il est verrouillé autour de manières prédéfinies d'imaginer et de percevoir les corps qui sont autant de façons hégémoniques de raconter, de montrer et de voir les corps des dominants et des dominés. [...] Les logiques de domination validistes forgent un certain imaginaire qui fonde le regard sur le corps handicapé⁵.

Afin de déconstruire le regard validiste sur le handicap, le théâtre inclusif s'avère un outil intéressant puisqu'il met en scène des acteurs handicapés et valides, permettant ainsi au public de s'interroger sur le regard que nous portons sur eux. D'autre part, la mise en scène et le rapport à l'acteur représentent en soi un rapport de force potentiellement oppressif et opèrent ainsi une mise en perspective des mécanismes de domination dans la société en général. La pièce *Les 120 Jours de Sodome* de Milo Rau s'appuie sur ce constat. *Ce re-enactment* du film sulfureux de Pier Paolo Pasolini *Salò ou les 120 Journées de Sodome* (1975) est interprété par des acteurs de la troupe du théâtre Hora (entièrement constituée d'artistes présentant une déficience mentale) et d'acteurs du prestigieux *Schauspielhaus* de Zurich. Le film de Pasolini était déjà en lui-même une reprise de l'œuvre de Sade *Les 120 jours de Sodome*. Il y transposait l'action du roman en 1943 à Salò où Hitler installa Mussolini à la fin de la guerre. Celui-ci y fonda la République sociale italienne, ou République de Salò, un État fasciste fantoche sous

5. Charlotte Puiseux, Noémie Aulombard, « Handicap et validité, entre binarisme et continuum. Les apports des théories Crip. », [En ligne] URL : <https://charlottepuiseux.weebly.com/handicap-et-validiteacute-entre-binarisme-et-continuum-les-apports-des-theacuteories-crip.html>, [consulté le 02/02/2021].

tutelle de l'Allemagne nazie. Dans le film, ce sont des notables fascistes qui enlèvent de jeunes garçons et jeunes filles de la campagne pour les soumettre à des supplices sexuels avant de les assassiner. L'adaptation de Pasolini n'a plus vocation d'être une « école du libertinage » mais une dénonciation de la perversité fasciste d'une part et du consumérisme de la société capitaliste d'autre part, la sexualité étant réduite à un objet de consommation. Si le film de Pasolini abordait déjà les rapports de force entre classe dominante/oppressive et classe dominée/oppressée, la pièce de Milo Rau rajoute une nouvelle perspective en assimilant les oppresseurs aux personnes valides et les opprimés aux personnes handicapées. D'autre part, le rapprochement avec le film de Pasolini permet également d'établir un parallèle avec l'euthanasie des personnes handicapées sous le régime nazi, un parallèle renforcé par les dialogues-témoignages entre acteurs dénonçant une réelle oppression étatique toujours en place. Dans *Les 120 Jours de Sodome*, la reconstitution du film est ainsi entrecoupée de dialogues entre acteurs qui jouent également le rôle de témoin de ces oppressions. Michael, l'un des acteurs valides de la *Schauspielbühne*, raconte notamment l'avortement de sa femme au huitième mois, alors enceinte d'un enfant présentant le syndrome de Down. Il y soulève la question de la sélection prénatale (qui a lieu dans 90 % des cas), et la vision du petit Marius dans une simple poubelle lui rappelle que ce type d'avortement s'apparente à un meurtre. Ce témoignage fait écho au film de Pasolini qui se déroule sous l'époque nazie et à l'euthanasie pratiquée sur les personnes handicapées sous le Troisième Reich. Cette comparaison est soutenue par un autre acteur qui décrit l'exposition sur la trisomie 21 visitée précédemment à Bonn. Nikolai, de la troupe Hora, répond à l'histoire de Michael en lui expliquant que lui ne peut pas avoir du tout d'enfants car sa mère lui a fait pratiquer une vasectomie à l'âge de 18 ans. Dans cette mise en scène mêlant fiction et document, Milo Rau utilise la méthode brechtienne de distanciation grâce à des interruptions analytiques durant lesquelles les acteurs interviennent en tant qu'eux-mêmes et laisse la parole aux personnes concernées afin de modifier le script corporel qui leur est habituellement rattaché dans la société.

L'oppression des personnes atteintes de déficience mentale s'explique également à travers le spectre associé de la psychophobie. Ce terme identifie l'oppression des personnes considérées comme « folles », en réalité la plupart du temps atteintes d'un trouble psychique ou d'une maladie mentale. Or, la confusion entre maladie, déficience et handicap mentaux reste présente dans les narrations et parfois le traitement médical dévolu à ces personnes. Dans *Maison de Santé*, le théâtre Thikwa met ainsi en scène l'internement et plus largement la médicalisation du handicap mental en proposant un renversement carnavalesque des rapports d'autorité (l'établissement est à présent dirigé par ses soi-disant « malades » et les surveillants prennent la place des internés). La pièce dénonce ainsi les instituts spécialisés, et également les hôpitaux psychiatriques, comme garants d'un système carcéral et punitif plus que médical vis-à-vis des personnes concernées. Cette forme de violence institutionnalisée ayant pour but de « corriger » plutôt que de traiter les patients, est illustrée par la méthode britannique évoquée dite de « docteur Goudron et professeur Plume », punition corporelle qu'on infligeait traditionnellement aux criminels afin de les humilier

publiquement, appliquée ici de manière ironique aux faux patients et vrais gardiens de la maison de santé.

Mais à l'intérieur même du capacitisme s'exprime une hiérarchie entre les différents types de handicap. C'est ce que reflète la mise en scène de *Fin de Partie* par RambaZamba. En effet, la pièce de Samuel Beckett abordait déjà les rapports de force, entre maître et esclave à travers les deux protagonistes. Ici, le personnage du serviteur Clov est interprété par Jonas Sippel, acteur professionnel atteint de trisomie, tandis que le personnage présentant un handicap physique mais considéré comme le maître, Hamm, est incarné par Sven Normann, atteint de paraplégie. Le choix des acteurs met en avant un classement dans les types d'oppression, le handicap mental se situant en dessous du handicap physique, le premier véhiculant des récits de débilité et de limites de l'esprit, donc d'infériorité voire d'humanité moindre, tandis que l'autre inspire de grandes métaphores autour de la finitude du corps et de sa décrépitude, reflétant ainsi une tragédie humaine universelle. Les représentations actuelles dominantes du handicap participent ainsi d'un système social basé sur la hiérarchisation des corps et des esprits qui légitime des oppressions et des violences systémiques de la part des valides vis-à-vis des personnes handicapées.

La création de théâtres inclusifs se donne pour objectif de proposer une autre lecture et une autre compréhension sociales du handicap.

Le handicap comme modèle social : changer le regard

Modifier le regard social sur le handicap mental, c'est changer la façon dont interagissent les corps handicapés à l'intérieur plutôt que vis-à-vis du corps social. Dans son article « Introduction à la théorie crip », la philosophe Charlotte Puiseux explique comment la conception du handicap dans la société a évolué avec l'aide des militants concernés :

C'est dans certaines universités états-uniennes que démarre, dès les années 1960, le mouvement que l'on va appeler « le mouvement des droits civiques pour les personnes handicapées » porté essentiellement sur des revendications de droits pour les personnes handis. De ce mouvement a découlé toute une théorisation, et surtout un nouveau modèle du handicap qui va être appelé « modèle social », et qui va venir en opposition au « modèle médical » du handicap alors largement utilisé. [...] Le modèle social, mis en avant par des personnes elles-mêmes handicapées, présente donc le handicap comme une expérience collective d'un environnement inadapté. Le handicap n'est donc plus rattaché à un corps individuel qui en serait responsable par le fait qu'il soit défaillant, mais le handicap est créé par le milieu dans lequel se trouve la personne. Ce modèle va plus loin dans la compréhension du handicap en

expliquant la construction sociale des handicaps qui apparaissent alors comme des phénomènes de domination produits par une société pensée par et pour les valides⁶.

Le théâtre inclusif s'intéresse à cette notion de modèle social et s'efforce de proposer dans ses spectacles des expériences collectives dans un environnement qui s'adapterait aux acteurs handicapés au lieu de les opprimer. Le principe de co-création joue ici un rôle important. Réfléchir avec les personnes concernées à quel personnage et comment l'interpréter participe ainsi de cette vision inclusive. Aussi le spectacle de Thikwa *Maison de Santé*, en choisissant le sujet de la rébellion face à la psychiatrie et la médicalisation des handicaps mentaux, fournit l'espace nécessaire aux acteurs pour s'exprimer sans contrôle, ni jugement sociaux habituels. La scène sert de lieu de libération jubilatoire à travers le jeu d'acteur notamment et l'utilisation de plusieurs supports artistiques, tels la musique et le chant. Elle permet de proposer un réel espace d'expression personnelle et corporelle et un environnement qui s'adapte aux personnes handicapées comme valides, sans hiérarchie de valeur.

De manière un peu similaire, le collectif RambaZamba donne la possibilité de saisir le handicap comme modèle social en mettant en scène l'acteur atteint de trisomie 21 Jonas Sippel comme une personne pleinement valide mentalement et physiquement. Car dans cette adaptation, Clov ici ne claudique plus et est même un grand adepte de fitness. Les spectateurs prennent ainsi conscience que leur regard sur le handicap est avant tout conditionné par l'environnement social dans lequel nous évoluons. Aussi la pièce détourne-t-elle le concept de *freakshow* en ne se servant pas des corps handicapés pour montrer des difformités et des anormalités monstrueuses censées rassurer le public dans leur normalité, mais au contraire pour montrer les capacités réelles de ces personnes, au-delà des préjugés d'une société pensée d'abord par les valides.

Les dialogues avec les acteurs du théâtre Hora dans le spectacle *Les 120 Jours de Sodome* jouent un grand rôle dans ce sens, dans une réelle volonté de co-créer les scènes. Au début du spectacle, Robert de la *Schauspielbühne* de Zurich échange à ce sujet avec Remo du théâtre Hora :

ROBERT : Comment mettrais-tu cela en scène ?

REMO : Ce qui m'intéresse surtout, ce sont les effets spéciaux. Donc les viols, les tortures, manger de la merde. Comme ils viennent de le faire.

ROBERT : Si tu mets ça en scène, quel message veux-tu transmettre ?

REMO : Je ne veux rien transmettre. Mais les spectateurs ne vont pas l'oublier tout de suite.

ROBERT : Est-ce que les spectateurs sont irrités, ou bien que se passe-t-il ensuite ?

REMO : Ça doit juste les faire réfléchir.

ROBERT : Au fait de manger de la merde ? Quelles réflexions doit-on se faire à ce sujet ? (...) Qui doit jouer les maîtres ?

6. Charlotte Puiseux, « Introduction à la théorie crip », journée d'études *Les potentialités des corps handicapés*, Lyon, ENS, avril 2017, [En ligne] URL : <https://charlottepuiseux.weebly.com/introcrip.html#>

REMO : Ils ont beaucoup de texte. C'est mieux si c'est vous, les gens du Schauspielhaus.

ROBERT : Bien. Est-ce que tu peux être notre metteur en scène aujourd'hui ?

REMO : Avec plaisir.⁷

La parole de Remo n'a pas moins de valeur que celle de Robert et sa vision du spectacle est entendue et respectée. La représentation des mécanismes de pouvoir est pensée et validée par l'acteur handicapé auquel on donne les mêmes droits de direction du spectacle qu'aux personnes valides. Sa vision artistique n'est pas considérée comme inférieure ou non valable, mais s'intègre au spectacle comme une expérience sensorielle différente à laquelle les spectateurs participent comme dans tout spectacle scénique. Cette procédure de création scénique permet ainsi de dénoncer le handicap comme modèle social et de proposer d'autres visions de la société à travers les arts scéniques.

Conclusion

Les trois spectacles analysés mettent en avant les enjeux du théâtre inclusif qui accueille dans ses troupes acteurs handicapés comme valides. Ces pièces permettent de défaire les « scripts corporels » associés aux personnes handicapées, *Maison de Santé* dévoilant une vision psychiatrisante et médicalisée du handicap mental, *Fin de Partie* rappelant la narration tragique censée provoquer une pitié cathartique et rassurante chez un public valide. Il s'agit ainsi de dénoncer le regard social stéréotypé sur les personnes handicapées et de le dévoiler comme un mécanisme d'oppression participant d'une logique de domination. Le théâtre contenant intrinsèquement des rapports de pouvoir, notamment entre metteur en scène et acteur, il s'agit donc de mettre en avant ces oppressions systémiques validistes qui s'expriment notamment par une psychophobie et une hiérarchisation des savoirs, des perceptions et des corps. Comprendre le handicap comme un modèle social, c'est-à-dire comme un problème d'environnement inadapté, mène ces théâtres à proposer des environnements plus inclusifs et notamment des processus de création collaboratifs entre acteurs handicapés et valides.

7. Milo Rau, *op.cit.*, p.22-23 : « ROBERT : *Wie würdest du das inszenieren ?*

REMO: *Mich interessieren vor allem die Special-Effekte. Also die Vergewaltigungen, die Folterungen, das Scheissefressen. Wie sie das gemacht haben.*

ROBERT: *Wenn du das inszenierst, was willst du damit sagen?*

REMO: *Sagen will ich nichts. Das vergessen die Zuschauer halt nicht so schnell.*

ROBERT: *Sind die Zuschauer irritiert, oder was passiert dann?*

REMO: *Einfach, dass sie sich darüber Gedanken machen.*

ROBERT: *Über das Scheisse fressen? Was soll man sich da für Gedanken machen? (...) Wer soll die Herren spielen?*

REMO: *Die haben viel Text. Das macht am besten ihr Leute vom Schauspielhaus.*

ROBERT: *Gut. Kannst du für uns der Regisseur sein heute?*

REMO: *Gern. »*