

Matériaux Forestier Espaces et folie

Sidonie Han

Number 140 (3), 2011

Théâtres de la folie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65199ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Han, S. (2011). Matériaux Forestier : espaces et folie. *Jeu*, (140), 95–99.

SIDONIE HAN

MATÉRIAUX FORESTIER

Espaces et folie

En 1997, Alexis Forestier, metteur en scène français, rencontre Jean Oury, directeur de l'hôpital de la Borde et l'un des penseurs les plus importants de la psychothérapie institutionnelle, pour évoquer les rapports du théâtre et de la psychiatrie. Cette rencontre n'est pas le fruit du hasard ; Alexis Forestier s'intéresse déjà depuis plusieurs années à la question des maladies mentales et plus précisément à la notion de psychothérapie institutionnelle, dont on peut attribuer l'origine au docteur François Tosquelles. Ses différentes créations racontent bien cet intérêt, toujours renouvelé. Parmi celles-ci, on peut retenir *Fragments complets Woyzeck* d'après Georg Büchner¹, dont le personnage principal souffre d'hallucinations et d'angoisses paranoïaques, *Une histoire vibrante*, dont le décor fut exposé dans les jardins de l'hôpital de la Borde en 2002 à partir des *Fragments narratifs* de Franz Kafka, et *Tuer la misère*, créé en compagnie d'André Robillard². Il faut tout de suite préciser que la démarche d'Alexis Forestier et de sa compagnie, les Endimanchés, ne s'inscrit aucunement dans l'utilisation de l'art comme soin. En cela, il ne sera pas question ici d'art-thérapie ou de toute autre forme d'utilisation de médias artistiques par la psychiatrie, dont il existe de nombreux exemples. Ce qui fait la particularité du travail d'Alexis Forestier, c'est la façon dont la folie s'insinue dans toutes les étapes de son travail, et notamment dans son appréhension de l'espace. Si, dans *Tuer la misère*, le lien semble explicite, avec la présence d'André Robillard sur scène, ou dans *Fragments complets Woyzeck*, où le personnage de Woyzeck peut être identifié comme fou, en réalité, la folie joue moins le rôle d'un sujet dramaturgique que celui d'une modification structurelle des spectacles. Il n'y a pas ici de volonté de traiter de la folie ni de traiter la folie, comme on prendrait un objet pour l'observer sous toutes les coutures. Elle se coule plutôt partout, dans les interstices qui séparent les différentes présences : musicale, spatiale, humaine, machinique...

1. Créé en 2001 au Théâtre Paris-Villette.

2. Créé en 2005 au Théâtre de la Bastille, Paris. André Robillard est un peintre-sculpteur en art brut. Son œuvre tourne principalement autour des fusils et des oiseaux. Il est pensionnaire à l'hôpital de Fleury-les-Aubrais.

L'ESPACE FRAGMENTÉ

L'espace, chez Alexis Forestier, est extrêmement travaillé et revêt une importance majeure dans le déroulement de ses pièces. Paradoxalement, il paraît décousu et en même temps empreint d'une logique indémentable. Dans *Fragments complets Woyzeck*, il était construit par un ensemble de panneaux en toile descendus des cintres, dont les ficelles étaient accessibles aux acteurs, leur permettant d'ajuster la hauteur des différents panneaux en fonction des scènes. Certains, aux diverses formes de parallélépipèdes, étaient utilisés pour délimiter des espaces différents ; un rond, comme une pleine lune, servait d'écran de projection pour des vidéos. Dans *Une histoire vibrante*, des palissades en bois fixées au sol viennent s'ajouter aux panneaux. L'alignement des panneaux et des palissades permet de jouer sur la perspective, en créant des couloirs, et sur les apparitions et disparitions. Dans *Tuer la misère*, c'est une grande table qui occupe le centre du plateau, recouverte d'objets divers qui servent à André Robillard à construire des fusils – comme un établi un peu insolite. De part et d'autre de la table, on trouve une batterie, une console de son montée sur roulettes, divers instruments de musique, des outils, des sculptures et peintures d'André Robillard. Au lointain, un écran de projection. Dans les deux premiers spectacles, l'utilisation des panneaux et des palissades a plusieurs rôles. Le premier peut sembler prosaïque : il s'agit de composer des espaces différents, répondant de manière abstraite aux changements de lieux qui surviennent dans *Woyzeck* ou dans les *Fragments narratifs* de Kafka. Mais si on s'y attarde, il apparaît que cet usage n'est pas l'essentiel de la fonction spatiale. Les différents panneaux, pouvant s'adapter en hauteur, et les palissades coulissantes donnent à voir un morcellement de l'espace, répondant à l'écriture fragmentaire des textes choisis, et retentissant inévitablement sur les corps des acteurs. Les panneaux, selon les tableaux, peuvent faire apparaître un tronc, des jambes ou le buste d'un ou plusieurs acteurs, créant une décomposition des corps proche de la « dissociation » des schizophrènes.

À propos de l'espace dans *Fragments complets Woyzeck*, Alexis Forestier écrit : « Woyzeck ouvre un espace où la folie, "le langage exclu" apparaît dans sa dimension de <réserve> : beaucoup plus



Tuer la misère d'Alexis Forestier (Théâtre de la Bastille, 2005).
SUR LA PHOTO : André Robillard. © Alexis Forestier.



que d'une provision, il s'agit d'une figure qui retient et suspend le sens, aménage un vide où n'est proposée que la possibilité encore inaccomplie que tel sens vienne s'y loger ou tel autre, ou encore un troisième³. » La fabrique du matériau Woyzeck dans sa dimension fragmentaire, de même que la « dissociation » progressive du personnage se situent l'un et l'autre dans un « lieu d'émergence voilé⁴ » ; à leur défaut de rassemblement correspond une tentative de reconstruction permanente⁵. La conception de l'espace dans *Fragments complets Woyzeck* se saisit des matériaux fragmentaires dont se compose le texte inachevé de Büchner. Elle ne les utilise pas en tentant d'en reconstituer une cohérence, comme pour tenter d'achever la forme, mais bien dans tout ce qu'ils ont d'inachevé, d'instable. Plutôt que d'offrir un environnement stable au personnage de Woyzeck, donnant l'impression au spectateur de voir évoluer une folie isolée dans un décor normé, c'est l'espace tout entier qui se morcelle, rappelant cette réflexion de Jean Oury : « Tu dis que la partition qui ne se fait pas entre un schizophrène et l'espace émerge dans son corps. C'est lui, le paysage. Tu écris : "Étirement sans fin des nuages de mon corps, muraille de mon regard, voix d'un ailleurs qui n'en finira pas de disparaître⁶." » Mais ce morcellement n'est pas un procédé extérieur, dont la maîtrise viendrait de la régie par exemple ; c'est bien du plateau que l'on peut monter ou descendre les panneaux, à l'aide de ficelles que l'on tire, c'est-à-dire un procédé non motorisé. Cela peut sembler anodin, mais la précision est importante ; tout se fait et se défait sur le plateau, à vue, et en vase clos. Ces panneaux qui décident de la composition ou de la décomposition des espaces et des corps sont activés par les acteurs eux-mêmes, seuls responsables, collectivement, des redéfinitions du paysage. Ici pas de *deus ex machina*, pas de Dieu du tout d'ailleurs, juste le frottement à une réalité qui échappe, mouvante. « L'errance, les échappées <la rase campagne> ne donnent accès à aucun *lieu d'existence* ne produisent que le paysage mental qui à son tour cherche à supprimer les traces d'une réalité perdue d'un monde auquel il n'a plus accès elles provoquent une intériorisation du vide deviennent le lieu d'une désertion individuelle absolue⁷. »

Dans *Une histoire vibrante*, le morcellement de l'espace présente un caractère plus labyrinthique. Là où *Fragments complets Woyzeck* jouait sur l'ouverture du plateau, *Une histoire vibrante* travaille la profondeur. C'est une perspective un peu oppressante, comme un long couloir d'où s'échappent, de part et d'autre, des sortes d'enclos tenant lieu de pièces. Là aussi l'espace est mouvant, peu stable, fragmenté. D'ailleurs, ce sont également des fragments qui servent d'appui dramaturgique, les *Fragments narratifs* de Franz Kafka, qui forment une somme de matériaux conséquente. De cette adaptation, Alexis Forestier tire un fil conducteur ; un voyageur qui arrive dans une communauté, sans qu'on sache ni pourquoi, ni où il arrive, ni d'où il vient. Ce début de narration n'offre pas pour autant d'assise sur laquelle le spectateur puisse se reposer. Tout est fait pour que les repères spatio-temporels s'écroulent aussi vite qu'ils se construisent : « Au sein de cette communauté, aucune relation durable ne peut avoir lieu, de même qu'échouent les tentatives de se familiariser avec un espace confus, se transformant à mesure que l'on s'y introduit et n'offrant aucun repère stable⁸. » L'impossibilité de construire un parcours raisonné, et raisonnable à travers la pièce déplace le spectateur dans un espace incapacitant, c'est-à-dire d'où il n'est plus possible d'utiliser sa conception conventionnelle de la réalité. Ce n'est plus une suite logique d'actions, un drame parfaitement construit, un espace et un temps qui servent ce drame, mais des morceaux d'espaces, des images en quête de forme, un temps devenu circulaire. Ces déplacements obligent à reconsidérer son rapport au réel et au théâtral, à accepter la dissociation plutôt que l'association généralement à l'œuvre, sans savoir si elle pourra mener à une reconstruction.

Le procédé spatial dans *Tuer la misère* est assez différent de ceux évoqués précédemment, et c'est la raison pour laquelle il est intéressant de les mettre en regard. Ici, pas de panneaux ni

3. Michel Foucault, *Dits et écrits*, tome I (1945-1975), Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001.

4. Jean Oury, *Création et schizophrénie*, Paris, Gallilée, 1989.

5. Alexis Forestier, « *Fragments complets Woyzeck*, déssaisies et ressassement (extraits) » dans *Frictions, théâtres-écritures*, n°6, hiver 2002-2003, p. 76.

6. Jean Oury, *Création et schizophrénie*, cité par Marie Dupeussé, *À quelle heure passe le train... conversations sur la folie*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, coll. « Petite bibliothèque des idées », 2003, p. 46-47.

7. Alexis Forestier, « *Fragments complets Woyzeck*, déssaisies et ressassement (extraits) », *op. cit.*, p. 77.

8. Alexis Forestier, Cécile Saint-Paul, programme d'*Une histoire vibrante*, 1999/2000.

de palissades pour découper le plateau. Au contraire, on a plutôt l'impression d'un espace ouvert, structuré par l'établi central. Bien sûr, il y a quand même cet amoncellement d'objets, disséminés sur la scène, qui rappellent autant le travail d'Alexis Forestier que celui d'André Robillard. Il y a ces sculptures de fusils et de Spoutniks, et ces instruments de musique, qui semblent posés aléatoirement. Au fur et à mesure que progresse le spectacle, on s'aperçoit que ces amoncellements servent véritablement de structure autant que d'empêchement spatial. De structure, parce qu'ils délimitent malgré tout des niches, ou des alcôves, à différents endroits, d'où quelque chose peut émerger, peut-être une parole ou un début d'action. D'empêchement, parce que ces alcôves sont toujours difficiles à atteindre, les passages sont compliqués, trop étroits, ou parfaitement non ergonomiques, répondant à une logique qui échappe au spectateur. Le déplacement opère autrement que dans *Fragments complets Woyzeck* ou *Une histoire vibrante*, mais il opère tout de même ; d'abord, grâce à la présence d'André Robillard sur scène, qui apporte avec lui son propre temps, perturbant ainsi celui de la représentation. L'entrelacement des textes – des poèmes de Paul Celan, de Paul Klee, un texte de Brecht –, de la musique – si importante dans le travail d'Alexis Forestier, et qui mériterait un autre article à elle seule – et de la parole imaginée, inventée par André Robillard, fait naître ce déplacement, plus en douceur que dans les autres spectacles.

LA PROCÉDURE D'ÉMERGENCE

Pour finir ce trop rapide tour d'horizon de la pratique d'Alexis Forestier, il est nécessaire d'ajouter que c'est dans le processus entier de travail que se construit le rapport à la folie, et plus particulièrement à la psychothérapie institutionnelle. Alexis Forestier parle, à propos de son temps de travail, d'une « procédure d'émergence », terme qu'il reprend à Jean Oury⁹. La procédure d'émergence serait cet état « pré-intentionnel », un état où l'ensemble des matières et des présences mises en rapport permettraient la création. Ce processus tend à considérer la création non pas comme quelque chose qui échappe, mais comme quelque chose qui ne serait pas préconçu, pré-dirigé ; un travail de mise en présence. Ainsi, le travail préalable aux répétitions, c'est-à-dire le travail dramaturgique, n'aboutit pas à une structure définie du spectacle avant le commencement des répétitions. Cette façon de procéder, si elle n'est pas spécifique à Alexis Forestier, a la particularité de puiser en partie sa réflexion dans le travail théorique et pratique de la psychothérapie institutionnelle. Être en mesure d'accueillir les fous, c'est ouvrir suffisamment le champ pour que puisse advenir la rencontre. Il y a quelque chose de fascinant dans la déstructuration de l'espace, dans ce temps qui vient avant la reconstruction, et dans la reconstruction elle-même ; comme si les clés d'une possible désaliénation commune pouvaient se trouver là.

« Notre théâtre repose sur un fond d'intranquillité ou d'instabilité chronique ; il se situe du côté de la perte du réel, du défaut de présence, du trouble, du dysfonctionnement. [...] Notre théâtre a le caractère destructeur. "Il démolit ce qui existe non par amour des décombres mais par amour des chemins qui les traversent"^{10,11} »

« Ce cheminement, à travers les pièges de l'aliénation massive – sociale, esthétique, consommatoire –, est peut-être une voie d'approche d'une psychopathologie concrète. Logique poétique d'une sous-jacence qui, par moments, apparaît dans sa nudité¹². » ■

Sidonie Han prépare une thèse sur les représentations spatiales de la folie dans le théâtre contemporain à l'Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Catherine Naugrette. Metteuse en scène, marionnettiste et scénographe, son dernier spectacle, *Un conte mineur*, s'attachait sur la grande grève des mineurs anglais de 1985. Il a été présenté à l'Espace Cardin au printemps 2008, puis a tourné en France et en Europe en 2008-2009, notamment au Festival d'Almada au Portugal.

9. Entretien entre Alexis Forestier et Jean Oury, non publié. La « procédure d'émergence » est décrite par Jean Oury dans *Création et schizophrénie*.

10. Walter Benjamin, *Le Caractère destructeur*.

11. Alexis Forestier, « L'improbable représentation » dans *Frictions, théâtres-écriture*, n°11, automne-hiver 2007, p. 99.

12. Jean Oury, *Création et schizophrénie*, Paris, Éditions Gallilée, coll. « Débats », 1989.