

Introduction: Performance et handicap

KIRSTY JOHNSTON

Le 30 avril 2016, l'événement *Crippling the Stage: A Disability Arts Cabaret* mettait en vedette « des artistes handicapés faisant figure de pionniers au Canada et au Royaume-Uni ». Animé par Alex Bulmer and Mat Fraser, l'événement avait comme projet de placer « des interprètes handicapés au devant de la scène pour célébrer le symposium de trois jours intitulé *Crippling the Arts*, présenté par Tangled Art + Disability en vue de promouvoir la pratique des artistes handicapés ou sourds au Canada et d'appuyer le dynamisme de la culture canadienne » (« *Crippling* »).¹ Comme le démontre le présent numéro, cet événement d'envergure internationale figure parmi toute une série d'initiatives du théâtre pour personnes en situation de handicap qui ont eu lieu au cours des saisons 2015 et 2016. Pendant cette même période, des artistes du théâtre pour personnes handicapées ont travaillé au Centre national des Arts, au Festival Stratford, à l'École des beaux-arts de Banff, au Playwrights Theatre Centre, au Playwrights' Workshop Montreal et au Festival Luminato. Ce numéro paraît donc à un moment d'effervescence remarquable pour ce genre de théâtre au Canada. Ces cinq dernières années, des institutions nationales et des organismes subventionnaires ont voulu prendre en compte et encourager un dialogue entre les praticiens et les artistes du théâtre pour personnes handicapées. À titre d'exemple, le Conseil des arts du Canada annonçait en 2012 l'adoption d'une stratégie d'accès et d'égalité à l'intention des artistes handicapés ou sourds.² L'initiative signalait une nouvelle orientation au chapitre du financement et de l'appui accordé par le CAC à « l'art à part entière » et prenait acte du fait que « les arts des artistes handicapés ou sourds représentent un secteur et des pratiques de grande importance dans le milieu artistique canadien et qu'il faut soutenir, promouvoir et favoriser son évolution » (Conseil des arts du Canada, « Sommaire »).

Chacun des articles qui forment ce numéro participe d'une reconnaissance semblable : au Canada, le théâtre et la performance des personnes handicapées forment un champ d'innovation et de création artistique dynamique qui est marqué par une évolution rapide et qui mérite d'être mieux reconnu et étudié. S'il est vrai qu'il existe des antécédents sur le plan historique qui peuvent avoir des points en commun avec cette forme de théâtre, il est généralement admis que ce courant est apparu au cours des trois dernières décennies, à mesure qu'une multitude d'artistes et d'activistes handicapés ont voulu monter sur scène et redéfinir la signification et les implications du handicap dans le contexte d'une performance. Rejetant les vieux préjugés et les traditions d'interprétation qui encourageaient les artistes à « jouer l'estropié », des artistes ont fondé des compagnies de théâtre, créé des pièces et mis au point des procédés dramaturgiques et des pratiques d'interprétation. Ils ont soulevé des questions fondamentales sur l'esthétique, la pratique théâtrale, l'inclusion sociale, la justice, l'identité, l'accès aux arts et le corps. Comme je l'ai fait valoir ailleurs, l'essentiel de ce travail critique a émergé de la pratique théâtrale et des échanges à l'échelle locale et internationale.

INTRODUCTION

Contrairement à bien des traditions théâtrales au Canada qui sont nées grâce à un soutien et à un leadership d'envergure nationale, le théâtre pour personnes handicapées semble avoir passé directement de la scène locale à la scène globale (Johnston). Or, la situation a changé ces dernières années, ainsi que l'attestent les rapports du Conseil des arts du Canada de 2012 et des années subséquentes, de même que la création en 2010 d'un poste d'agent de programme art et handicap au sein du Conseil et la création de programmes de financement réservés aux artistes handicapés ou sourds.

L'évolution du dossier a connu de grandes avancées en 2015-2016, comme en témoignent, dans la rubrique Forum de ce numéro, certains intervenants et artistes ayant joué un rôle clé à cet égard.³ Dans « Inclusion: Building a Culture of Desire and Resilience », Alex Bulmer, dramaturge, comédienne, metteuse en scène primée et militante pour la cause des artistes handicapés, fait un retour sur ses expériences de travail en tant qu'artiste au Canada et au Royaume-Uni et souligne la valeur particulière du programme britannique Access to Work. Elle explique en outre l'origine et les répercussions de la production de « The Republic of Inclusion », qu'elle a co-dirigée avec Sarah Garton Stanley et qui a été présentée au Theatre Centre de Toronto en février 2015 dans le cadre du PROGRESS International Festival of Performance Ideas afin d'encourager « un échange rigoureux et provocateur sur l'inclusion dans la communauté théâtrale » (traduction libre).⁴ Parmi les participants à cet échange se trouvaient Heidi Taylor, directrice artistique du Playwrights Theatre Centre (PTC) de Vancouver, et Jan Derbyshire, dramaturge primée, interprète, conseillère dramaturgique, spécialiste du design inclusif et nouvelle directrice artistique de la compagnie MoMo Dance Theatre de Calgary. Cette dernière signe une contribution intitulée « Infrequently Asked Questions, or : How to Kickstart Conversations Around Inclusion and Accessibility in Canadian Theatre and Why it Might be Good for Everybody », dans laquelle elle retrace des échanges semblables qui ont eu lieu à Vancouver suite au laboratoire de création *ACK Lab* du PTC, qui se décrit dans son site web comme pratiquant « une approche pirate de l'inclusion » (traduction libre). Derbyshire explique comment son organisme a voulu favoriser l'innovation par le renouvellement et la réadaptation plutôt que de tout reprendre à zéro et lancer « une réflexion sur les moyens qui nous permettraient de rendre la résidence annuelle d'écriture pour auteurs dramatiques de la PTC plus inclusive et accessible aux personnes considérées comme ayant un handicap ou s'identifiant comme telles » (264, traduction libre).⁵ La saison de la PTC s'est terminée avec un atelier de dix jours en décembre 2015, auquel ont participé les dramaturges de la résidence d'écriture Janet Hinton, Heidi Janz et Adam Warren. Derbyshire nous livre ici un récit critique et franc du déroulement de la résidence d'écriture. Dans son article « Changing the Shape of Things », Sarah Garton Stanley expose aussi avec franchise les besoins, objectifs et choix initiaux qui ont mené au lancement en avril 2016 de la série sur le théâtre pour personnes handicapées au Théâtre anglais du Centre national des Arts (CNA). Cette initiative fait suite au succès de la série sur le théâtre autochtone du Théâtre anglais du CNA, lequel s'est engagé à mettre sur pied une compagnie nationale de théâtre autochtone en 2019. Du 10 au 12 avril 2016, le Théâtre anglais du CNA et le Festival Stratford ont présenté « The Summit: Changing the shape of Canadian Theatre and impacting the processes used for its creation »,⁶ un événement rassemblant treize artistes/leaders et douze représentants d'institutions afin d'étudier le travail théâtral effectué par et sur la communauté d'artistes handicapés ou sourds. Dans ses propos sur le pouvoir,

les privilèges et les avantages des transformations institutionnelles, Stanley invite le lecteur à penser aux moyens qui pourraient mener à des collaborations plus justes et inclusives.

La rubrique Forum se termine avec « *PUSH(ed) to the Periphery: The Intersection of Disability, Race, and Gender at the 2015 Parapan Am Games* ». Dans cette étude, Pippa Ruddy questionne certains choix décisifs en matière de programmation, de marketing, de billetterie et de facilité d'accès au programme Panamania, le festival d'arts et de culture présenté aux Jeux panaméricains et parapanaméricains de Toronto en juillet et août 2015. Elle se penche sur trois productions commanditées pour les Jeux parapanaméricains : *Obeah Opera - A Nicole Brooks Vision* ; *PUSH! Real Athletes. Real Stories. Real Theatre* ; et *MIX*. Dans son analyse, Ruddy s'intéresse aux enjeux liés au genre, à la race et au handicap à travers une série de questions provocatrices sur l'organisation, l'inclusion et l'assistance lors de ces productions.

L'appel à contributions diffusé pour ce numéro proposait aussi d'examiner les effets de l'insertion du handicap dans la pratique et la réception de la performance :

Où, pourquoi et comment le théâtre et la performance de personnes handicapées se sont-ils développés (ou non) au Canada? Avec quels moyens et quels défis? Quels artistes, compagnies, politiques et pratiques ont pu appuyer leur évolution ou l'entraver? Quelles questions fondamentales posent le théâtre et la performance de personnes handicapées à la critique artistique? Par exemple, comment les chercheurs et les critiques en études de la performance ont-ils imaginé (ou non) les personnes avec un handicap dans leur public cible? Comment les théories de la performance ont-elles été influencées ou questionnées par les études sur le handicap? Quels débats ont surgis chez les universitaires et les praticiens? Quels sujets sont à la fine pointe dans le domaine et pourquoi?

Celles et ceux qui ont répondu à cet appel ont axé leur réflexion sur le théâtre auquel participent des artistes ayant des troubles d'apprentissage, une déficience cognitive ou développementale ainsi que des artistes qui se situent à différents degrés sur le spectre de la neurodiversité. Chacun a présenté l'usage particulier qu'il fait de ces termes et le peu de consensus à ce sujet, tant dans ce numéro qu'ailleurs, corrobore l'analyse de Matt Hargrave sur l'instabilité et l'ambivalence terminologique qui prévaut dans ce domaine. Hargrave explique dans un ouvrage polémique intitulé *Theatres of Learning Disability: Good, Bad or Plain Ugly?*, paru en 2015, que son objectif premier est de « réfuter sans réserve l'idée qu'il existe "un théâtre du trouble d'apprentissage." Le théâtre est plutôt une forme d'art qui est à la fois assez souple et robuste pour accueillir toute forme de diversité humaine » (14, traduction libre). Vu la diversité remarquable des formes de participation au théâtre des artistes et des personnes ayant un trouble d'apprentissage, Hargrave propose une articulation plus rigoureuse de la « poétique des théâtres des troubles d'apprentissage ; non pas comme un repli pour fuir les réalités sociales – l'oppression, l'indifférence, la cruauté – mais comme un moyen d'attirer l'attention sur l'art du théâtre : ce qui se matérialise dans une interaction complexe de techniques, de sensibilités et d'affects » (14, traduction libre). Les auteurs qui contribuent à ce numéro s'intéressent aussi à l'art du théâtre et aux façons dont les théâtres associés aux troubles d'apprentissage et aux déficiences cognitives, développementales ou intellectuelles peuvent mettre en lumière nos présupposés sur les techniques et les pratiques théâtrales

normates, négocier différents cadres d'expérience vécue et de savoir localisé, et mobiliser les affects de manière originale et stimulante.⁷

Trois des articles rassemblés ici portent sur des représentations canadiennes de la production internationale fort controversée *Disabled Theater*, mise en scène par le chorégraphe français Jérôme Bel et jouée par la troupe Theater HORA, une compagnie zurichoise qui, depuis 1993, fait valoir que « les personnes ayant des troubles d'apprentissage possèdent des forces et des compétences qui peuvent produire un résultat compétent sur le plan social et culturel dans le domaine artistique » (Theatre HORA, traduction libre). Si les premières productions de ce spectacle ont fait l'objet de critiques rigoureuses, ces trois articles fournissent un contexte qui nous permet de comprendre la production montréalaise de 2015 et sa réception.⁸ Les deux premiers, « A Mobile Social Realm: Labour, Sovereignty, and Subjecthood in *Disabled Theater* » de Katherine Zien et « Affordance Creations of Disability Performance: Limits of a *Disabled Theater* » d'Arseli Dokumaci, sont présentés côte à côte et dévient de la forme classique de la revue pour « créer un dialogue tout en conservant chacune notre voix, un peu comme les interprètes de *Disabled Theater* (ci-après *DT*) du Theater HORA gardent leur individualité tout en formant une collectivité dans l'environnement de la pièce » (traduction libre). Dokumaci explique ainsi le besoin qu'ont senti les auteurs d'adopter ce choix formel : « À travers ce dialogue, nous espérons pouvoir décentrer l'écrit académique et le répartir en une série de “notes en vue d'une thèse” organisées de manière souple. Si nous souscrivons, ce faisant, à une thèse commune, ce serait celle d'une esthétique du malaise affectif » (171, traduction libre). Qui plus est, les deux articles font état de réactions affectives contradictoires et examinent le rôle du malaise dans la dimension éthique de la production. Dans la quatrième scène de leur dialogue, les auteures s'engagent toutefois sur des pistes différentes. Zien retrace la politique du travail et les façons dont nos présupposés normates sur la binarité professionnel/amateur ne tiennent plus dans ce genre de théâtre. S'attardant au contexte historique de la production de *DT* à un moment précis de l'histoire du Québec, Zien explore comment la production est devenue « *une sphère sociale mobile* dotée d'effets pédagogiques – investie d'une fonction d'enseignement sur soi, l'état et la société pour le spectateur normate et celui ayant un trouble cognitif. En créant un espace-temps où le public est exposé à d'autres types de relations de travail, Theater HORA participe à l'avancement d'une (anti)souveraineté critique » (181, traduction libre). Quant à Dokumaci, elle reprend le terme “affordances,” qui a été proposé dans les années 1980 par James Gibson dans son approche écologique à la perception et appliqué ensuite à divers domaines, pour analyser l'étude de la performance et celle des personnes handicapées. Elle montre comment le handicap oblige le théâtre à « **faire face aux limites de sa “niche,”** c'est-à-dire aux limites de ses affordances déjà concrétisées » (traduction libre). Citant à titre d'exemples plusieurs échanges générés à l'échelle locale par la production montréalaise, Dokumaci fait valoir que « peu importe ce que *DT* a “omis” ou “réussi” à faire en tant que pièce de théâtre, l'événement a certainement mené à de nouvelles possibilités qui ont déjà été prises en compte et continuent de l'être au Canada et ailleurs » (194, traduction libre).

Dans « “Come and See Our Art of Being Real”: Disabling Inspirational Porn and Rearticulating Affective Productivities », Ashley McAskill compare la production de *Disabled Theater* à Montréal en 2015 et celle de *Stuffed* à Vancouver en 2004, un spectacle de Theatre Terrific, la plus ancienne compagnie de l'Ouest canadien travaillant avec des interprètes

handicapés. Dans son analyse, McAskill examine les deux productions en s'inspirant d'une conférence Ted prononcée en 2014 par la regrettée humoriste, écrivaine et militante australienne Stella Young sur le « porno inspirant », une notion que l'auteure applique aux cas où les personnes handicapées sont transformées en représentations d'inspiration normale ou en récits de triomphe. Selon McAskill, « [c]oupler l'inspiration et le porno fait surgir des questions difficiles sur la lubricité et le plaisir éprouvés quand des personnes handicapées deviennent des objets d'inspiration » (203, traduction libre). La notion d'adhérence (*stickiness*) qu'utilise McAskill s'inspire d'une analyse de Sara Ahmed, théoricienne de l'affect, sur l'adhérence de certains corps et communautés à des cadres affectifs particuliers. McAskill montre comment les compagnies de théâtre travaillant avec des interprètes handicapés mettent à défi et secouent ces cadres.

Tout comme Dokumaci, Zien et McAskill, Jenn Stephenson s'intéresse au cadre affectif et aux dimensions éthiques du théâtre faisant appel à la performance autobiographique et aux interprètes avec un handicap. Dans « “Please Look at Yourself”: Insecurity and the Failure of Ethical Encounter in Autobiographical Performance », Stephenson reprend des éléments de sa recherche sur le jeu autobiographique pour analyser la pièce *RARE*, une création controversée de la célèbre dramaturge canadienne Judith Thompson et d'une troupe d'interprètes dans la vingtaine et la trentaine ayant le syndrome de Down. Stephenson montre que *RARE* reproduit les structures et les tropes dramaturgiques propres au genre autobiographique, de même que les limites du genre et ses pièges en matière d'éthique. Elle fait voir ensuite que « le reproche adressé souvent à ce type de travail communautaire attirant un public payant à des rencontres autobiographiques est que cet événement fabriqué ciblant une élite protégée est un substitut inférieur à l'expérience réelle, personnelle et engagée » (221, traduction libre). Selon Stephenson, l'exemple de *RARE* offre une occasion précieuse d'entamer un dialogue théorique sur la performance des personnes handicapées et de revoir « comment toute performance autobiographique est liée à des questions d'ordre éthique sur la façon dont le théâtre façonne la réalité et à quelles fins » (222, traduction libre).

Dans le dernier article de ce numéro, intitulé « *May I have this dance? Teaching, Performing, and Transforming in a University-Community Mixed-Ability Dance Theatre Project* », Lisa Doolittle, Callista Chasse, Corey Makoloski, Pamela Boyd et Annalee Yassi se penchent sur une série d'initiatives axées sur la collectivité et la recherche qui se sont déroulées à Lethbridge, en Alberta.⁹ Des ateliers intitulés « Upstart » ont mené à la création en 2014 d'un cours crédité intitulé « All-Abilities Dance-Drama: Production Development » à la faculté des beaux-arts de l'Université de Lethbridge, puis à la création de la pièce *Unlimited*, jouée à la même université par une équipe d'artistes à capacités mixtes en mars 2015. Les auteurs de cet article s'appuient sur des observations personnelles et des données qualitatives et quantitatives recueillies par la suite pour examiner les obstacles institutionnels discriminatoires qui ont affecté la structure des initiatives subséquentes et leur effets sur l'expérience des participants, les impulsions artistiques et les choix qui ont orienté le travail en classe et le spectacle final. Comme Zien, Dokumaci, McAskill et Stephenson, les auteurs interrogent la dimension éthique des initiatives avec franchise et auto-critique en focalisant leur attention sur les moyens qui permettraient aux collectivités et au milieu universitaire de s'engager éthiquement dans les arts pour personnes handicapées et la recherche. Tout comme les autres collaborateurs à cette rubrique, ils reconnaissent l'écart dans les échanges

INTRODUCTION

entre les communautés théâtrale et non-théâtrale et le capacitisme qui prévaut de part et d'autre.

Les articles qui composent ce numéro ne forment pas un consensus ou un programme de recherche unifiée. Ce n'était pas le but de l'appel que nous avons lancé. Ils font voir toutefois les possibilités qu'offre ce sujet à la recherche universitaire et le besoin urgent de chercheurs qui s'intéressent à l'esthétique du théâtre pour personnes handicapées afin de mieux connaître, théoriser et faire avancer ce champ de recherche. Au moment où s'élaborent de nouvelles structures pour appuyer et développer le théâtre et la performance pour personnes handicapées au Canada, la recherche doit aussi avancer.¹⁰

Notes

- 1 L'événement était présenté par le British Council, Tangled Art + Disability, Invisible Flash et le Centre Harbourfront.
- 2 Pour des renseignements sur la politique générale, voir le Conseil des arts du Canada, « L'art à part entière ».
- 3 Un prochain numéro de la revue *Canadian Journal of Disability Studies*, intitulé « Crippling the Arts in Canada », dont la direction a été confiée à Eliza Chandler, promet de tirer parti de l'événement Crippling the Arts. Un autre événement important dans la même veine fut la formation donnée en août 2016 en matière d'équité et d'IN-justice par le projet Arts ExCHANGE. Dans un récent appel invitant des participants, les responsables de cette initiative précisait qu'il s'agissait d'« une collaboration transcontinentale unique entre Stage Left Productions (Canada) et Third Way Theatre (Australie), deux compagnies réputées du Théâtre de l'opprimé fondées et dirigées par des femmes venues d'horizons divers qui invitent à d'audacieux changements pour remettre en question le *statu quo* de la justice sociale » (The Arts Exchange Project, traduction libre).
- 4 Dans son article, Bulmer explique comment est née cette initiative : « L'événement est le fruit d'une collaboration avec la série *The Collaborations* du Théâtre anglais du Centre national des Arts et a bénéficié de l'appui du Conseil des arts de l'Ontario et du Conseil des arts du Canada. Il a été intégré au programme du premier PROGRESS FESTIVAL, une production conjointe de SummerWorks et du Theatre Centre. *The Republic of Inclusion* a été codirigé par Alex Bulmer et Sarah Garton Stanley » (263, traduction libre).
- 5 Derbyshire précise que l'initiative a été appuyée par « une subvention Bly, une initiative de la LAMDA, ainsi qu'une subvention du programme Leadership pour le changement du Conseil des arts du Canada. Elle comprenait six mois d'échanges intenses et un atelier de 10 jours qui a eu lieu en décembre 2015 » (264, traduction libre).
- 6 L'événement a bénéficié du soutien du Conseil des arts du Canada, du British Council, du Playwrights Theatre Centre, du Playwrights Workshop Theatre, de l'Université de la Colombie-Britannique et de l'Université de Waterloo.
- 7 Le terme « normate » est important dans les études sur le handicap. Proposé par Rosemarie Garland-Thomson dans son livre *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, paru en 1997, le terme est ainsi défini :
« Ce néologisme désigne la position de sujet voilée du moi culturel, la figure délimitée par la foule des autres déviants dont les corps marqués servent à consolider les frontières du « normate ». Le

terme normate désigne la figure sociale par laquelle on peut se représenter comme êtres humains définis. Ainsi, normate est une identité construite qui, à travers les configurations corporelles et le capital culturel qu'elle possède, peut occuper une position d'autorité et exercer les pouvoirs qu'elle octroie." (8)

- 8 Un livre paru en 2015 sous la direction de Sandra Umathum et Benjamin Wihstutz, intitulé *Disabled Theater*, rassemble des articles signés par un éventail de participants internationaux qui examinent les choix complexes effectués dans le cadre de cette production et la polarisation qu'ils ont engendrée.
- 9 Ces initiatives ont été financées en partie grâce à la subvention « L'art pour le changement social » du CRSH et incluaient des partenariats avec la Lethbridge Association for Community Living, la Southern Alberta Individualized Planning Association et le South Region Self Advocates Network.
- 10 Pour leur généreux appui et leurs conseils, je remercie les éditeurs de la revue Marlis Schweitzer, Kim Solga et Barry Freeman, la traductrice Louise Ladouceur, les assistants à l'édition Shelly Liebemuk et Kelly Vivash, ainsi que les évaluateurs anonymes qui ont tous contribué à la préparation de ce numéro spécial. Je remercie aussi les assistants de recherche Stefan Honish et Rebecca Gold, ainsi que le Conseil de recherches en sciences humaines pour son appui.

Ouvrages cités

- The Arts ExCHANGE Project: Equity intervention training, through embodied learning. artsexchange.weebly.com/. n.d. Web. 16 août 2016.
- Conseil des arts du Canada. « Sommaire. L'art à part entière. Stratégie d'accès et d'égalité pour l'avancement des pratiques des artistes handicapés ou sourds. » juin 2012. Web. 12 juillet 2016.
- Conseil des arts du Canada. « L'art à part entière : Stratégie d'accès et d'égalité pour l'avancement des pratiques des artistes handicapés ou sourds ». juin 2012. Web. 12 juillet 2016.
- « Crippling the Stage: A Disability Arts Cabaret ». What's On? Harbourfront Centre. 30 avril 2016. Web. 12 juillet 2016.
- Decottignies, Michele. « The IN-Justice Arts Equity Training Intensive ». Reçu par l'auteure. 15 juin 2016. Courriel.
- Garland-Thomson, Rosemarie. *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia UP, 1997. Imprimé.
- Hargrave, Matt. *Theatres of Learning Disability: Good, Bad, or Plain Ugly?* Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015. Imprimé.
- Johnston, Kirsty. *Stage Turns: Canadian Disability Theatre*. Montreal et Kingston, ON : McGill-Queen's UP, 2012. Imprimé.
- Theatre HORA. "History." n.d. Web. 27 août 2016.
- Umathum, Sandra et Benjamin Wihstutz, éd.s. Zurich and Berlin : *Disabled Theater*. Diaphanes, 2015. Imprimé.