

SCÈNES CONTEMPORAINES ET BIOPOLITIQUE REPRÉSENTER LE GRAND ÂGE EN INSTITUTION

Kenza Jernite

DOI 10.46522/CT.2023.S1.09

Résumé

Ces dernières années, de plus en plus d'émissions en Europe ont porté sur la fin de vie, et notamment sur la fin de vie en institution (maisons de retraite, centres d'hébergement d'urgence, hôpitaux, etc.). Citons par exemple les spectacles du metteur en scène britannique Alexander Zeldin *Love, Une mort dans la famille*, présentés en 2018 et 2021 au Théâtre de l'Odéon à Paris, *Le Syndrome du Roi Lear d'Elsa Granat*, créé en janvier 2022 au Théâtre Gérard Philippe à Saint-Denis, et *Ensemble ! du Groupe T*, présenté en avril 2022 au Théâtre de la Commune à Aubervilliers. Ces spectacles, en ouvrant les murs de l'institution pour faire observer aux spectateurs un moment de la vie de leurs pensionnaires, les mettent en position de contrôleur du panoptique. Ainsi, ils posent avec acuité la question du rapport entre le corps vieillissant et le pouvoir sur les scènes contemporaines. En représentant des institutions qui sont les derniers vestiges de la société disciplinaire décrite par Foucault, ils proposent chacun à leur manière une critique de ces organisations qui imposent un contrôle rigide sur la vie de leurs pensionnaires, où la vie, simplement gérée en attendant une mort prochaine, devient invivable.

Mots-clés :

biopolitique, corps, pouvoir, scène, contemporain

Ces dernières années, un nombre croissant de spectacles en Europe se sont intéressés aux personnes âgées¹. Certains de ces spectacles, souvent nourris par les techniques du théâtre documentaire (enquêtes de terrain, stages d'observation, entretiens, etc.), déposent leur action et leur recherche au cœur des institutions qui hébergent ces personnes âgées au terme de leur vie : dans des maisons de retraite qui sont constituées d'une façon plus ou moins réaliste et dans lesquelles se croisent et se rencontrent personnels soignants, résidents et familles venues leur rendre visite. C'est au rythme de règlements confinant parfois à l'absurde que les spectateurs deviennent peu à peu, sur scène, des outils de coercition, mais également prétexte à jeu, et même, matière à rire. En ouvrant les murs de l'institution pour présenter au public des moments de vie de leurs résidents, ces spectacles mettent aussi les spectateurs dans une position de surplomb qui mérite d'être interrogée. Ils observent apparemment sans être vus jusqu'à la vie la plus intime de ces résidents âgés. Ces spectacles posent ainsi de manière aiguë la question du rapport entre corps vieillissants et pouvoir sur les scènes contemporaines.

En janvier 2022, Elsa Granat crée, au Théâtre Gérard Philippe - TGP à Saint-Denis *King Lear Syndrome*, spectacle dont le personnage principal est un homme âgé atteint de démence, qui se prend pour le roi Lear. Elsa Granat, dont l'équipe artistique est allée travailler en Ehpad pour préparer le spectacle,



1. En plus du spectacle « choc » de Romeo Castellucci, *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (2011), un des premiers à représenter le très grand âge de manière aussi frontale et crue (le protagoniste principal est un vieil homme incontinent), auquel fera écho, en 2020, *Una costilla sobre la mesa - Padre*, de l'Espagnole Angélica Liddell, on peut citer : *Finir en beauté* (2014) dans lequel Mohamed El Khatib revient sur la fin de vie de sa mère ; *Nachlass* (2016) du collectif allemand Rimini Protokoll d'une part, et *Lams God* (2018) et *Grief and Beauty* (2021) du metteur en scène suisse Milo Rau d'autre part, qui abordent tous deux la question de la fin de vie médicalisée (soins palliatifs, suicide assisté,...), ou encore *Les Enfants terribles*, opéra de Philip Glass adapté du roman de Jean Cocteau que la metteure en scène Phia Ménard décide de transposer en Ehpad (2022).

fait se rencontrer sur scène des comédiens et des amateurs âgés, au moment où son personnage principal est contraint d'entrer en Ehpad. Mêlant son texte à celui de Shakespeare, la metteuse en scène, au lieu de diagnostics médicaux enfermants, tente d'inventer des diagnostics littéraires pour parler des vieillesse qu'elle met en scène. Ainsi, son vieux Lear ne souffre plus de la maladie à corps de Lewy, maladie dégénérative qui amène à la démence, mais du KLS (King Lear Syndrome) qui affecte des vieux particulièrement mégalomanes, avec un complexe de persécution.

En février 2022, le metteur en scène britannique Alexander Zeldin, connu par son travail autour de questions politiques et sociales, présente un spectacle sur les dernières semaines d'une très vieille femme, Marguerite, dès son entrée en maison de retraite. Son théâtre, toujours à la limite entre le réel et la fiction, utilise les techniques de l'enquête et du documentaire, et le spectacle reproduit certaines des observations que l'équipe artistique a pu faire en Ehpad ; dès la première partie du spectacle sont ainsi évoqués les pratiques de rationnement de nourriture pour les résidents « ils servaient des demi-portions² », le comportement parfois brutal de soignants dépassés « les gens rentraient au milieu de la nuit et allumaient la lumière », la difficulté d'être enfermée avec d'autres personnes dépendantes « la dame à côté de laquelle ils m'avaient mise était... dégoûtante », ou encore le sentiment de culpabilité des personnes âgées et dépendantes « peut-être que je devrais juste mourir... [...] J'ai ma dignité ». Comme Elsa Granat, Alexander Zeldin invite sur scène des amateurs âgés, qui jouent au côté des comédiens professionnels des résidents de la maison de retraite.

Dans *Together*, le spectacle du Groupe T présenté au Théâtre de la Commune en avril 2022, les spectateurs découvrent une France où les universités et les maisons de retraite ont disparu, laissant la place à des structures uniques qui rassemblent en leur sein jeunes et vieux, les *Institutions Together !*, « guidées par trois grands principes : l'organisation méticuleuse du



2. Toutes les citations des trois spectacles au cours de l'article sont de mémoire.

quotidien, la création de binômes assortissant un jeune d'un vieux et le départ obligatoire du plus jeune à la mort naturelle du plus âgé³ ». À l'ouverture du spectacle, le public découvre un univers d'un kitsch sinistre, où la couleur parme a tout envahi : se déroulent alors sous nos yeux une journée et une nuit de cette institution, dont le quotidien est légèrement perturbé par la mort, la nuit précédente, d'un « plus âgé ». Immédiatement – c'est la première scène du spectacle – un nouveau binôme arrive, et découvre en même temps que nous les nombreuses règles qui régissent la vie de cet étrange lieu.

Ces trois spectacles qui ont pour thème la vieillesse en institution ont un premier point commun. Tous les trois, ils élaborent un espace-temps autre, d'ores et déjà séparé de la vie quotidienne. Pour passer de la maison de la fille de Marguerite, dans laquelle elle réside encore au début du spectacle, à l'Ehpad, Alexander Zeldin nous plonge dans le noir, dans un bruit assourdissant, et, en un rien de temps, nous quittons l'espace quotidien d'une maison sans dessous pour découvrir, reproduits au détail près, la salle commune, l'ascenseur et les couloirs d'un Ehpad. Nous retrouvons un procédé semblable chez Elsa Granat, où l'on passe, à vue, de la scène du mariage de la fille cadette du personnage principal à la maison de retraite : là, les comédiens, tombés à terre, sont mêmes enrulés dans le faux gazon utilisé pour le mariage par les techniciens qui débarrassent tout le plateau sans ménagement. Le spectacle *Together* s'apparente, quant à lui, à une fiction d'anticipation, qui invente effectivement un lieu inconnu ; une des « anciennes » remarques d'ailleurs, à la fin du spectacle : « je crois que de toute manière, je n'existe plus qu'ici ».

Ces espaces, « sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables », Michel Foucault, dans un article désormais bien connu intitulé *Des espaces autres*, les nomment des « hétérotopies » (Foucault 2004, 12-19). Pour illustrer ce qu'il entend par là, le philosophe donne plusieurs exemples de ces lieux autres qui font l'objet de sa conférence, dont deux nous intéressent ici particulièrement :



3. Cf. Programme de salle – *Together !* Nouveau Gare au Théâtre, Vitry sur Seine, 22, 23 septembre 2022.

Les maisons de retraite, « qui sont en quelque sorte à la limite de l'hétérotopie de crise et de l'hétérotopie de déviation, puisqu'après tout, la vieillesse est une crise, mais également une déviation puisque, dans notre société où le loisir est la règle, l'oisiveté forme une sorte de déviation » (*ibidem*).

Le théâtre, qui « a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces et fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres » (*ibidem*).

Le théâtre, comme expérience d'un autre temps et d'un autre lieu, apparaît ainsi comme un médium privilégié pour faire l'expérience de cette autre hétérotopie qu'est la maison de retraite, espace-temps normalement dissimulé aux regards. Les outils du théâtre nous révèlent, dans un premier temps, les mécanismes de représentation, de contestation et d'inversement à l'œuvre dans ces institutions, et nous permettent, dans un second temps, de les interroger et de les analyser. Comment le théâtre explore-t-il ces décalages, ces béances, parfois ces coïncidences entre ce qui est dit et ce qui est montré sur scène pour tenir ensemble une mise en visibilité des institutions pour personnes âgées et un discours sur ces mêmes institutions, béances qui permettent de déjouer les mécanismes de pouvoir qui asservissent les corps âgés ?

Dans un premier temps, nous examinerons la manière dont l'Ehpad mis en scène apparaît comme modèle contemporain du Panopticon, jouant sur scène mais également entre la scène et son public les mécanismes de pouvoir nés des exigences contemporaines de transparence. Nous montrerons, dans un deuxième temps, en quoi la maison de retraite mise en scène fait jouer ensemble trois modèles différents de relation entre corps et pouvoir, entre société souveraine, société disciplinaire et société de contrôle. Enfin, nous montrerons que le plateau apparaît comme lieu par excellence où les corps, dans cette double hétérotopie qu'est l'institution mise en scène, peuvent inventer des formes de résistance insoupçonnées aux disciplines qui leur sont imposées.

1. L'Ehpad en scène ou le Panopticon

Dans chacun des trois spectacles mis à l'étude, nous observons la manière dont la vie s'organise dans les institutions consacrées aux personnes âgées, des vingt-quatre heures que dure *Together !* aux quelques mois de *King Lear Syndrome* et d'*Une mort dans la famille*. Le temps, dans ces institutions, est scandé par différentes occupations : les repas, les activités, l'intervention, le cas échéant des soignants. Faisant à ces systèmes en apparence parfaitement ordonnancés qui échappent normalement aux regards, les spectateurs sont mis en position d'observateurs-voyeurs : les trois spectacles leur ouvrent un mur de l'institution, leur offrant un aperçu de la salle commune le plus souvent, mais également parfois de la chambre du personnage principal, lorsque celui-ci ne peut plus se lever. Ils sont ainsi recréés dans les théâtres qui hébergent ces spectacles des dispositifs qui s'apparentent, à première vue, au schéma panoptique tel qu'il est décrit par Michel Foucault : le spectateur est mis dans la position du surveillant du Panopticon, qui peut voir tout ce qui se passe dans l'institution sans être vu. Les salles communes de la maison de retraite, mais aussi les chambres des résidents, par l'effet des projecteurs, sont en pleine lumière. Il est également suggéré à plusieurs reprises que les résidents ne peuvent pas sortir, et les acteurs ne sortent d'ailleurs jamais de scène. Comme l'écrit Michel Foucault dans *Surveiller et Punir* : « on inverse le principe du cachot ; ou plutôt de ses trois fonctions – enfermer, priver de lumière et cacher – on ne garde que la première et on supprime les deux autres. La pleine lumière et le regard d'un surveillant captent mieux que l'ombre, qui finalement protégeait. La visibilité est un piège. » (Foucault 1993, 233)

1.1. Transparences

Le théâtre, lieu par excellence d'où l'on voit, travaille en effet des dispositifs de visibilité ; dans chacun de ces trois spectacles, ces dispositifs sont désormais rapportés à la question de la transparence, travaillée de deux manières : la

scénographie s'applique à nous faire entrer toujours un peu plus dans ce lieu clos qu'est la maison de retraite, tandis que certaines scènes s'appliquent à nous montrer le plus intime de la vie des résidents.

1.1.1. Les outils scénographiques de la visibilité

Pour *Une mort dans la famille*, Alexander Zeldin construit un plateau tournant, qui permet de passer en très peu de temps (une à deux minutes) d'un décor à l'autre, alors que chacun des lieux est reproduit de manière extrêmement réaliste, avec force détails. Si, pendant la plus grande partie du spectacle, les changements de lieux se font dans le noir, faisant apparaître soudainement, et presque comme par magie, la salle commune de l'Ehpad, puis la chambre de Marguerite, la machinerie est finalement dévoilée lors du dernier changement de décor, qui, après la mort de Marguerite, nous ramène – à vue cette fois – de sa chambre à la salle commune puis de la salle commune à la maison de sa fille. Pendant que le plateau tourne, des techniciens s'affairent, ignorant une résidente oubliée là sur son fauteuil roulant.

Grâce à ce dispositif tournant, Zeldin développe encore un peu plus l'idée qui fonde le schéma panoptique de Jeremy Bentham. Alors que dans la vision du philosophe anglais, la tour du surveillant se trouvait au milieu du dispositif, le surveillant tournant sur lui-même pour surveiller l'intégralité des résidents, dans ce nouveau dispositif scénographique, les surveillants-spectateurs n'ont plus à déplacer le regard, puisque c'est le lieu même qu'on leur propose d'observer qui tourne à présent, leur offrant un accès à n'importe quel lieu, et même les plus protégés.

C'est d'abord la salle commune qui, dans les trois spectacles, apparaît comme le lieu principal de l'action, lieu où les allés et les venus des résidents sont plus facilement visibles, et donc contrôlables. En ce sens, les spectateurs, dans les trois spectacles mis à l'étude, sont mis tour à tour dans la peau des soignants qui s'occupent des résidents mais également les surveillent, ou bien dans la peau d'autres résidents qui passent la journée dans la salle commune, à observer

les comportements de leurs voisins. Cette position déjà éminemment intrusive est inscrite au coeur de la scénographie du spectacle d'Alexander Zeldin, où certains fauteuils de spectateurs ont été installés sur le plateau, tout en brouillant la frontière entre la salle et la scène. Ces fauteuils, qui ressemblent d'ailleurs plus à des fauteuils de maison de retraite qu'à des fauteuils de théâtre, ne font cependant pas partie du dispositif tournant : les spectateurs qui y sont installés se retrouvent dans un lieu-frontière, à l'intérieur de la maison de retraite sans y résider pour autant, et donc dans une position d'observateurs tout à fait privilégiés.

Dans un premier temps, dans ces spectacles, la chambre peut apparaître comme un lieu de refuge, face à la salle commune entièrement ouverte aux regards. Que la chambre apparaisse comme le dernier refuge pour échapper à cette constante surveillance, cela apparaît bien dans *Together* où, selon le règlement, il est interdit de rester dans sa chambre pendant la journée, nécessairement vécue « ensemble », en commun. Mais, si le fait de partir s'enfermer dans sa chambre peut apparaître à première vue comme une forme de défiance face à l'autorité (une aide-soignante explique ainsi à la fille de Marguerite qu'elle ne sort presque plus de sa chambre et qu'elle ne participe pas aux activités), cette forme de résistance sourde semble bien vite dérisoire alors que, dans *Une Mort dans la famille*, le dispositif tournant nous amène bientôt dans la chambre de Marguerite, nous faisant ainsi pénétrer au plus secret et au plus tabou de l'Ehpad : la chambre dernière, où les résidents attendent de mourir. À la fin de *King Lear Syndrome*, la salle commune est elle aussi remplacée par la chambre de l'aspirant roi Lear. Ce sont cette fois les acteurs qui se font les artisans de cette mise en visibilité : après avoir rangé les tables et les chaises, ils apportent sur scène le lit médicalisé dans lequel le vieux père expire. À jardin, une machine à café marque le hors lieu dans lequel ceux qui accompagnent le personnage à sa mort (les enfants et les soignants) vont se reposer. Dans les deux cas, la scénographie, couplée au travail des lumières, permet d'offrir une forme de zoom théâtral sur le lieu de l'intime et du caché : « par l'effet du contre-jour, on peut saisir de la tour, se découpant exactement sur la lumière, les petites silhouettes captives dans les cellules

de la périphérie. Autant de cages, autant de petits théâtres, où chaque acteur est seul, parfaitement individualisé et constamment visible » (Foucault, op.cit., 233).

C'est à partir de là que peut nous être révélé ce qui d'un être reste normalement caché à la vue. Après nous avoir fait entrer dans l'institution, les spectacles déploient, sous nos yeux, une grammaire de l'intime, autour de trois tabous : nudité, sexualité et mort.

1.1.2. L'impossibilité de l'intime

Les trois spectacles s'attachent, en effet, à lier l'impératif de transparence inscrit dans la scénographie à l'impossibilité pour les résidents de jouir encore d'une quelconque forme d'intimité, et ce jusque dans la mort.

Dans *Une mort dans la famille* comme dans *King Lear Syndrome*, ce sont les aide-soignantes qui procèdent à la toilette des deux personnages principaux, devenus trop faibles pour se laver eux-mêmes. Les deux acteurs sont déshabillés devant les spectateurs à qui ils font – Marie-Christine Barrault, l'interprète de Marguerite, est allongée mais redressée dans un lit médicalisé, Laurent Huon, le roi Lear, est assis, tandis que les actrices-aide-soignantes les lavent à l'aide d'un gant. L'impression de voyeurisme qui se dégage de la vision de ces acteurs torse nu est encore accentuée dans le cas de Marie-Christine Barrault, alors qu'on cherche d'ordinaire à dissimuler les poitrines de vieilles femmes.

Les deux spectacles explorent également la question du désir, autre sujet tabou lorsqu'il est question de personnes âgées. Les deux personnages principaux auront, à l'intérieur de l'institution, encore au moins une aventure, avec un autre résident. Si, dans le cas du roi Lear, cette étreinte, suggérée en scène, où les deux acteurs se déshabillent avant de s'enlacer, peut aller à son terme, elle est interrompue par l'aide-soignante dans *Une mort dans la famille*, qui assure à Marguerite et à son amant d'un soir, qui la prend pour sa défunte épouse, qu'ils n'ont « pas le droit ».

Il n'est pas jusqu'à la mort qui n'est pas mise en lumière et dévoilée aux yeux de tous : Marguerite et l'aspirant roi Lear

meurent sous nos yeux. Dans *Together*, la logique de la transparence coûte que coûte bascule du côté du pire : le lendemain de la mort de Jacques, « ancien » qui formait un binôme avec Jacquot, Éric, leader auto-proclamé de la petite communauté, oblige son jeune binôme à recréer devant tout le monde, dans une sorte de psychodrame interminable et complètement fou, ces derniers instants, pour mieux lui reprocher ensuite de ne pas avoir été assez présent. Ce moment de mise en abyme, psychodrame morbide à l'intérieur du spectacle, nous permet de mieux comprendre le double mécanisme de dévoilement qui se joue dans ces trois spectacles : en mettant sur scène et en lumière ces lieux clos que sont normalement les maisons de retraite, le théâtre lève aussi le voile sur l'absence de zones d'ombre caractéristique de ces institutions, où manquent les recoins intimes ou protégés qui offriraient la possibilité d'une vie encore digne à ces résidents âgés.

1.2. Corps et pouvoir à l'intérieur de l'institution : la surveillance des uns sur les autres ou le « supplément disciplinaire »

Ces dispositifs panoptiques, qui fonctionnent sur des impératifs de transparence, visent à permettre une surveillance constante, non seulement des soignants sur les résidents, mais également, au fur et à mesure que le schéma panoptique est intériorisé, une surveillance des résidents les uns sur les autres, voire même une surveillance des soignants eux-mêmes. Plusieurs scènes, dans les trois spectacles, font état de cette contagion disciplinaire.

Dans *Together*, Éric, qui apparaît dès l'ouverture autoritaire à l'excès, et qui manie à la perfection les éléments de langage de l'institution « vous allez faire partie de la famille » ; « la parole ici n'est jamais notre ennemie » ; « nous ne sommes pas *ensemble* », il fait la morale à tout le monde. Après avoir obligé Jacquot à raconter en détail la mort de son binôme, il le congédie brutalement, en lui annonçant qu'il est l'heure de son « envol ». Nul temps pour l'empathie ou la commisération : le règlement stipule que le jeune doit partir à la mort de l'ancien, et le jeune est effectivement éjecté par le groupe

sans ménagement, malgré ses évidentes hésitations. Cette surveillance des uns sur les autres, qui s'assurent que les règles sont bien respectées, se concrétise d'ailleurs dans les costumes : chaque membre du binôme est attaché à son autre par une longue et étroite chaussette qui relie entre eux un de leurs deux pieds. Les acteurs et les actrices, pendant les quatre heures que dure le spectacle, ne se défont jamais de ce lien pourtant extrêmement contraignant.

Dans *King Lear Syndrome* comme dans *Une mort dans la famille*, ce contrôle, constant des uns sur les autres, affleure dans les fréquentes dénonciations, du vieux père-roi Lear que l'on dénonce au personnel soignant parce qu'il empêche les autres résidents de regarder la télévision, à une des voisines de Marguerite qui la met en garde contre une autre résidente, Simone Dupraz, parce que « c'est une fille de joie ». Ces micro-scènes à l'intérieur des spectacles aident à comprendre comment le rassemblement des personnes âgées dans les maisons de retraite donne lieu à une actualisation des rapports de force latents qui existent dans toute forme de société.

Cette représentation du pouvoir comme rapport de fort qui informe toute relation humaine est même théâtralement redoublé – peut-être parfois à l'insu des metteurs en scène – dans les rapports qui se nouent, sur le plateau, entre acteur amateurs et professionnels. Pour préparer leurs spectacles, Elsa Granat comme Alexander Zeldin ont travaillé en Ehpad, et proposé à des volontaires, amateurs âgés, de participer à leurs spectacles en jouant des résidents de la maison de retraite. Dans les deux spectacles, cependant, ces amateurs ont très peu – voire pas du tout – de répliques ; certains semblent être mis là pour signifier la vieillesse plus que pour la jouer. Ils apparaissent alors comme des témoins silencieux de ce qui a lieu dans ces institutions, mais également comme soutien de jeu pour les acteurs professionnels ; c'est d'ailleurs souvent selon cette partition que se dessinent les rapports de forces entre pensionnaires effectivement représentés sur scène.

On retrouve également la trace de cette surveillance constante dans les rapports qui s'instaurent, notamment

dans les deux maisons de retraite de *King Lear Syndrome* et d'*Une mort dans la famille*, entre les soignants et leurs patients. Poussés à bout par des logiques de gestion et d'économie qui en font de simples pions de la machine capitaliste qui les emploie, et eux-mêmes en permanence soumis à d'autres formes de contrôle – notamment de la manière dont ils gèrent leur temps – les soignants deviennent à leur insu les exécutants les plus efficaces de l'institution. En effet, comme le remarque Michel Foucault :

Le Panopticon est un lieu privilégié pour rendre possible l'expérimentation sur les hommes, et pour analyser en toute certitude les transformations qu'on peut obtenir sur eux. Le Panoptique peut même constituer un appareil de contrôle sur ses propres mécanismes. Dans sa tour centrale, le directeur peut épier tous les employés qu'il a sous ses ordres : infirmiers, médecins, contremaîtres, instituteurs, gardiens ; il pourra les juger continûment, modifier leur conduite, leur imposer les méthodes qu'il juge meilleures ; [...] Le Panopticon fonctionne comme une sorte de laboratoire de pouvoir. Grâce à ses mécanismes d'observation, il gagne en efficacité et en capacité de pénétration dans le comportement des hommes.

Foucault, op.cit., 238

Ainsi, dans *King Lear Syndrome*, où le décor représentant l'Ehpad est installé au fur et à mesure que le vieux père s'enfonce dans la démence, c'est l'aide-soignant qui orchestre l'installation des meubles, en en vérifiant le placement, voire le design. Face à la famille mais également au médecin, qui tentent d'accompagner doucement le personnage dans sa folie, c'est également elle qui réclame les mesures les plus contraignantes, pour le maîtriser. Après qu'il a causé du raffut dans la salle commune, elle affirme ainsi : « il faut changer son traitement, il est dangereux, pas possible de le gérer. ».

Les trois spectacles explorent donc les possibilités offertes par la scène, dans une esthétique de tableaux où les moments de la journée se succèdent et se juxtaposent, de représenter, dans de très courtes scènes, les interactions à la fois quotidiennes et imperceptibles qui manifestent la manière dont le pouvoir, « investit [les dominés], passe par eux et à travers

eux, [...] prend appui sur eux, tout comme eux-mêmes, dans leur lutte contre lui, prennent appui à leur tour sur les prises qu'il exerce sur eux ». En condensant ces interactions en l'espace de quelques heures (d'une heure trente pour *Une mort dans la famille* à quatre heures pour *Together*), ils révèlent la manière dont le pouvoir s'insère dans les plus petits rapports, chacun, et notamment ceux qui en sont victimes, cherchant à l'imposer à un autre que soi. Ce mécanisme est peut-être le plus manifeste lorsque Marguerite, à propos de l'éducation de son petit-fils, s'adresse en ces termes à sa fille : « Il faut que tu sois plus claire avec [lui] ... Ce serait bien qu'Olive aille à l'internat. » La discipline finit par déborder le simple cadre de la maison de retraite, en un trop-plein qui finit par atteindre même les générations futures.

2. Société souveraine, société disciplinaire, société de contrôle : quel théâtre ?

Dans *Surveiller et Punir*, Michel Foucault analyse le passage, à l'époque moderne, d'un schéma fondé sur l'exil et l'enfermement dont le modèle est donné par la gestion de la lèpre – à un schéma fondé sur le quadrillage et les disciplines dont le modèle est cette fois fourni par la peste, pour contrôler les populations. Le XIXe siècle opère, quant à lui, un rapprochement de ces deux schémas, en appliquant « à l'espace de l'exclusion dont le lépreux était l'habitant symbolique (et les mendiants, les vagabonds, les fous, les violents formaient la population réelle) la technique de pouvoir propre au quadrillage disciplinaire. » (166). À partir de là, toutes les institutions dont l'objectif est la gestion dans un même lieu d'un groupe d'individus fonctionneront sur ce double modèle : l'exclusion, opérée à partir d'un marquage (dans notre cas : vieux/jeunes), et la « répartition différentielle » (observation des caractéristiques propres à chaque résident, pour mieux le gérer et donc le contrôler).

La gestion des corps vieux continue d'être en grande part au croisement de ces deux fonctions : la scène, qui a seule, dans nos sociétés contemporaines, la capacité de tenir ensemble mise à l'écart et la mise en visibilité, qui apparaît

alors comme un outil particulièrement efficace pour représenter ce phénomène. Les trois spectacles font état de cette double volonté sociale et politique de mettre les vieux à l'écart, comme pour se protéger d'une vieillesse qui fait peur, mais également, dans ce lieu clos, de continuer à imposer à ces corps vieux et de moins en moins contrôlables une discipline de fer.

2.1. Exil et quadrillage

2.1.1. Exil et enfermement

En repartant de la fable du roi Lear et en la transposant dans un contexte contemporain, Elsa Granat, dans *King Lear Syndrome*, pose la question de la vieillesse perçue désormais comme poids, et dont on veut à tout prix se débarrasser. Dans *Le Roi Lear*, le souverain, sentant ses vieux jours arriver, décide de renoncer au pouvoir : il partage son royaume entre ses deux aînées, qui ont seules accepté de le flatter, et leur demande en échange de l'accueillir avec sa suite, chacune une partie de l'année. Or, Goneril et Régane, si elles acceptent bien volontiers la part du royaume qui leur est échue, rechignent quand il s'agit d'accueillir leur père, et se renvoient l'une à l'autre ce qu'elles considèrent comme un fardeau. Dans la pièce de Shakespeare, après avoir été rejeté par Goneril, le roi se rend chez sa cadette

REGANE : Ô monsieur ! Vous êtes vieux ;
La Nature touche en vous au bord extrême
De sa carrière : vous devriez être gouverné et conduit
Par une personne avisée qui sache mieux que vous
Discerner votre état. Aussi, je vous en prie,
Retournez auprès de notre sœur ;
Dites-lui que vous avez eu tort à son égard.
LEAR : Lui demander pardon ? Voyez seulement comme ceci
sied bien à notre maison :
(*Il s'agenouille*) «Chère fille, j'avoue que je suis vieux ;
Les vieux sont inutiles : à deux genoux je vous supplie
De m'accorder des habits, le gîte et le couvert.»

Shakespeare, 1993, 78

On retrouve dans *King Lear Syndrome* cet échange, modernisé, mais qui reprend les enjeux qui sont déjà au cœur du dialogue shakespearien : les vieux ne savent pas se gouverner eux-mêmes, et, dans une société qui valorise la force et la jeunesse, ils sont inutiles. Chez Elsa Granat, on assiste d'abord à une dispute entre les sœurs, qui se demandent qui va s'occuper de leur père atteint de démence ; on voit ensuite le père interrompre son aînée lors d'un cours de yoga, qui le congédie sans ménagement « Papa, qu'est-ce que tu fous là ? Une heure pour moi ! ». Devant le refus tout aussi ferme de sa deuxième fille de le prendre chez elle, il retrouve les accents du roi Lear, et constate : « Je suis vieux et les vieux sont en trop ».

Suite à ces deux épisodes, les deux aînées ne tardent pas à prendre la décision de l'envoyer en Ehpad. À un rythme effréné, dirigées par l'aide-soignante, elles transforment le plateau. Elles retirent les rideaux noirs qui couvraient le cadre de scène tout en révélant les murs jaunes et délavés de la maison de retraite ; elles installent des meubles en plastique, polyvalents, tout en essayant de convaincre leur père que l'endroit est magnifique et en remplissant en même temps les papiers administratifs nécessaires. La transition prend moins d'une minute : la porte se referme sur le vieux père, qui tente de l'ouvrir en vain.

Dans *Une mort dans la famille*, l'exil que constitue l'entrée en maison de retraite est là encore temporellement traité, mais rythmiquement à l'inverse de ce que fait Elsa Granat : Alexander Zeldin travaille l'étiollement. Pour convaincre sa mère d'accepter de se rendre à la maison de retraite, sa fille lui promet de venir la voir tous les jours. Elle vient au début, puis elle espace ses visites ; Marguerite, au début, continue de descendre dans la salle commune et ne cesse de demander aux soignantes si sa fille va venir. Bientôt, elle se retire dans sa chambre, et n'attend plus : à ce moment-là, la dynamique s'inverse, et le dehors, tant espéré, devient intolérable. Marguerite reçoit sa fille de plus en plus mal, lors de ses rares visites, et lui renvoie au visage le téléviseur qu'elle lui a apporté : la rupture entre l'espace du dedans et l'espace du dehors est consommée.

Là aussi, l'exil va de pair avec l'enfermement : c'est le personnage de Simone Dupraz qui nous le rend le plus palpable. On devine que cette ancienne travailleuse du sexe, qui souffre d'un début de démence, a été mise sous tutelle, et est sous le coup d'un « placement volontaire » en maison de retraite. À l'aide-soignante qui s'occupe d'elle, elle ne cesse de répéter qu'elle ne veut pas être enfermée, et tente par tous les moyens de fuguer. Elle accueille Marguerite en ces termes de mauvaise augure : « Simone Dupraz. Ils vont vous enfermer, Madame ».

2.1.2. Quadrillages : les marques de la société disciplinaire

Dans ces espaces clos et à l'écart du reste du monde dans *Together*, le départ du jeune, après la mort de son « ancien », est appelé l'envol : comme si l'oiseau était désormais libéré de sa cage, il peut alors s'organiser le contrôle des activités et des allées et venues, qui est d'une double nature : contrôle de l'espace, selon une logique cellulaire, comme nous l'avons vu en première partie, et contrôle de l'emploi du temps. Chaque spectacle accentue, de telle ou telle façon, cette contrainte temporelle.

Chacun des trois spectacles aborde différemment la question fondamentale du temps dans les maisons de retraite, cette question qui, en plus d'être des hétérotopies, apparaît comme l'une des véritables hétérochronies. Ce temps, qui ne passe pas et qui représente la véritable stase avant la mort, est en plus découpé en une multitude de moments tout aussi statiques. Dans *Together*, le « chef de séance » annonce l'organisation de la journée : exposé, temps de discussion, pause déjeuner, temps de discussion et préparation du concert du soir. Personne ne s'élève contre ce qui résonne aux oreilles du spectateur comme une règle monacale, et la journée commence. Dans *King Lear Syndrome* et *Une mort dans la famille*, les journées sont quant à elles rythmées par les repas, les activités et les visites des familles : les deux spectacles jouent de la répétition pour faire sentir ce temps à la fois oisif et contraint qui caractérisent les institutions pour personnes âgées.

Les trois spectacles mis en question mettent donc en scène des corps pris dans une double contrainte ; enfermés,

à l'écart du monde pour lequel ils semblent constituer une menace, ils sont également contraints, sommés de participer à la vie d'une communauté qu'ils n'ont pas choisie.

2.2. Sociétés de contrôle ?

Par bien des aspects, les mécanismes de gestion des corps qu'explorent les trois spectacles semblent déborder le seul schéma disciplinaire.

2.2.1. Le contrôle « bienveillant » ou la discipline des corps

Ainsi, *King Lear Syndrome* comme *Une mort dans la famille* reprennent, en s'en amusant, les codes des « ateliers » que l'on organise en maison de retraite pour divertir les personnes âgées, voire pour prendre soin d'eux. Dans *Une mort dans la famille*, à un atelier « voyages », où chacun est invité à raconter ses meilleurs souvenirs de vacances, succède un atelier « expression corporelle », qui propose aux résidents, assis, d'effectuer sur une musique entraînante une gymnastique adaptée. Dans *King Lear Syndrome*, c'est un atelier « gommettes et peinture » qui est cette fois proposée aux résidents. Sur scène, les acteurs et les actrices – professionnels comme amateurs – s'amuse à caricaturer ces ateliers faits à la hâte, qui ne plaisent à personne et apparaissent plutôt comme de nouvelles contraintes. Que la reproduction, sur scène, de ces ateliers, prête à rire, et soit traitée sur le registre de la comédie, dit bien leur nature ambiguë.

En effet, ils apparaissent comme une nouvelle manière de scander le temps des résidents, et donc de mieux les contrôler. Mais c'est d'une nouvelle forme de contrôle qu'il s'agit, que nous n'avons jusqu'à présent pas rencontrée. Derrière la logique de développement personnel qui préside à ces ateliers, il s'agit encore et toujours de faire aux corps ce que l'on veut : la peinture permet de travailler les gestes, l'atelier voyage de faire fonctionner la mémoire, la gymnastique d'entretenir les corps, etc. *Together* est le spectacle qui pousse le plus loin la parodie de ces moments de groupe : dans l'économie de la journée, un temps est systématiquement dévolu à des exposés pédagogiques, faits par les résidents sur le

sujet de leur choix, exposés qui sont censés, parmi d'autres activités, préparer les jeunes à leur sortie, et à leur inclusion future dans la société. Les temps de loisir sont ainsi des temps utiles, d'apprentissage pour les jeunes, de maintien en forme pour les plus âgés.

Le soupçon est porté sur les motivations de l'institution qui met en place ces ateliers ; une personne âgée qui reste relativement en bonne santé jusqu'à sa mort coûte en effet moins cher qu'une personne âgée malade. D'ailleurs, le vieux père de *King Lear Syndrome* n'est pas dupe, qui répond, aux conseils de bien-vivre prodigués par l'aide-soignante : « bla, bla, bla ».

Ces ateliers apparaissent alors comme un premier et discret symptôme d'un nouveau changement de modèle, de la société disciplinaire à ce que Gilles Deleuze, dans un article paru en 1990, a appelé une « société de contrôle ». En effet, selon le philosophe, il ne s'agit déjà plus de « réformer l'école, réformer l'industrie, l'hôpital, l'armée, la prison ; [...] chacun sait que ces institutions sont finies, à plus ou moins longue échéance. Il s'agit seulement de gérer leur agonie et d'occuper les gens, jusqu'à l'installation de nouvelles forces qui frappent à la porte. Ce sont les sociétés de contrôle qui sont en train de remplacer les sociétés disciplinaires » (Deleuze, 2018, 6). Dans ces sociétés, le corps individuel, sur lequel s'exerçaient les disciplines, est remplacé par un flux chiffré qu'il s'agit de contrôler : si les enfermements étaient des « moules » au sein desquels régnait un certain ordre, les « contrôlats » sont des « modulations », qui ne cessent de s'adapter à leur environnement. Ainsi, plutôt que de tenter de contrôler les corps âgés qui déraillent en leur imposant une discipline à laquelle ils peuvent de moins en moins se conformer, c'est le processus même de vieillissement que l'on va tenter de contrôler, pour continuer à faire régner l'ordre, mais également pour faire des économies, de santé comme de surveillance.

2.2.2. L'internalisation du contrôle : éléments de langage

On retrouve ce glissement de paradigme, de la société disciplinaire à la société de contrôle, dans la manière dont les trois spectacles parodient certains éléments de langage qui fleurissent au sein des institutions.

Dans *Together*, les deux membres du nouveau binôme sont accueillis par Éric, qui leur annonce qu'ils vont désormais « faire partie de la famille ... ou de la communauté ... c'est plus neutre ». Si, dans les différents lieux d'enfermement caractéristiques des sociétés disciplinaires, « l'individu ne cesse de passer d'un milieu clos à un autre, chacun ayant ses lois : d'abord la famille, puis l'école « tu n'es plus dans ta famille », puis la caserne « tu n'es plus à l'école », puis l'usine, de temps en temps l'hôpital » (5-12), dans ces nouvelles institutions dont les mots d'ordre sont le bien-être et l'épanouissement, on donne l'illusion aux nouveaux résidents qu'il entrent dans une nouvelle « famille », où règne le même idéal de bienveillance que dans la famille nucléaire dont ils sont issus. Cette parodie est à son apogée au début de la deuxième partie du spectacle, lorsqu'est diffusée au public une vidéo promotionnelle des « Institutions Together ! », qui vante les mérites du « vivre ensemble ». Les formules creuses s'enchaînent : « très vite, le vernis s'écaille, on est dans la relation » ; « on connaît à fond les gens » ; « on apprend vraiment ce que c'est que la solidarité » - toutes paroles qui viennent se heurter au tableau que les acteurs et les actrices peignent sous nos yeux depuis l'ouverture du spectacle, entre abatement généralisé et difficultés grandissantes à interagir les uns avec les autres. L'idéal de la « communauté » a remplacé le modèle de l'enfermement. En réalité, cet idéal permet de contrôler les résidents encore bien plus efficacement : sous prétexte de « connaître à fond les gens », on les oblige à tout dire de leurs états d'âme comme dans l'exemple du récit imposé de la mort de Jacques ; sous prétexte de « solidarité », on leur apprend à servir la femme dont on entend la voix dans la vidéo promotionnelle, devenue consultante, lorsqu'elle évoque ce qu'elle a appris à *Together*, raconte qu'elle est conditionnée à faire à manger « uniquement pour des grandes tablées ».

Dans *King Lear Syndrome*, ce contrôle insidieux s'applique désormais aux soignants, soumis à une « formation permanente » qui, censée leur apprendre à mieux s'occuper des résidents âgés, finit par les pousser au désespoir. L'aide-soignante, après s'être emportée contre un résident, doit effectuer un stage pour contrôler ses émotions ; elle revient, dans un moment

traité là encore sur le mode de la comédie, tout aussi débordée par la charge de travail qu'avant, mais récitant désormais son bréviaire comme un mantra pour rester calme face à une situation pourtant alarmante « je souris au résident » ; « je prévient le résident que je m'apprête à passer le balai dans sa chambre ».

Enfin, la gestion à flux tendus des morts et des nouvelles arrivées, telle qu'elle est représentée dans les trois spectacles, semble appartenir à cette société de contrôle qui affleure sous le schéma disciplinaire. Dans *Une mort dans la famille*, Marguerite meurt, puis, après un court noir, nous voyons les aide-soignantes déjà au travail, en train de nettoyer et de préparer sa chambre pour l'arrivée d'une nouvelle pensionnaire. Dans *Together*, aucune chambre ne doit rester vide : on en arrive d'ailleurs à se demander comment le nouveau binôme a pu être prévenu aussi rapidement, puisque Jacques est mort dans la nuit et qu'ils ont reçu le coup de fil les invitant à venir à six heures du matin. Avant même d'entrer en institutions, les potentiels résidents sont ciblés, l'institution s'adaptant sans cesse au rythme des décès, ne faisant plus de la mort l'évènement final et marquant d'une vie particulière mais un dernier moment à gérer d'une vie mise en chiffres.

Le théâtre apparaît alors comme une hétérochronie, abritant en son sein non seulement plusieurs lieux en un même temps, mais aussi plusieurs temps en un seul lieu. Sur les plateaux de ces spectacles qui s'attachent à peindre le fonctionnement contemporain d'institutions consacrées aux personnes âgées, se mêlent trois temps : celui de la société souveraine, qui exclut les vieux qu'elle ne veut pas voir ; celui de la société disciplinaire, qui les soumet à une discipline de fer ; et celui de la société de contrôle, qui les transforme en flux monétaire. Pour déjouer ce triple mécanisme de contrôle, le théâtre use alors de ses armes, et nous permet d'entrevoir des possibilités de résistance, qui passe, le plus souvent, par le jeu des corps.

3. La représentation théâtrale de l'institution : résistances

Si les trois spectacles explorent la manière dont les vies des personnes âgées sont gérées dans les institutions qui les

accueillent, en reproduisant – parfois en les moquant – les mécanismes de pouvoir qui tentent de les rendre dociles, le théâtre se fait bientôt laboratoire des possibles résistances, aux regards surplombants des spectateurs, mais également aux normes qui tiennent ces corps enfermés.

3.1. Le théâtre contre l'institution

Ainsi, aucun des trois spectacles ne se laisse regarder sans réagir. S'il y a bien dans un premier temps installation d'un dispositif panoptique, dans lequel les spectateurs, protégés, peuvent observer à loisir ce qui se joue à l'intérieur de l'institution, chacun des spectacles résiste à sa manière à cette distribution des regards.

Dans *Une mort dans la famille*, une partie des spectateurs partage non seulement la scène avec les acteurs et les actrices, mais lors de chaque scène entrecoupée de noirs, les lumières du public sont allumées : si donc nous observons ce qui se passe sur le plateau, le metteur en scène ne nous autorise pas à nous dissimuler dans l'ombre en regardant, nous gardons en tête que nous pourrions aussi bien, à notre tour, être observés. La frontière entre la scène et la salle tombe même tout à fait à la mort de chaque résident. Pour représenter ce moment dernier, les acteurs, chacun à leur tour au cours du spectacle, regardent vers la salle, se lèvent, et vont s'asseoir au sein du public. Les spectateurs sont donc mis à la place des morts : manière d'Alexander Zeldin afin de nous dire que nous ne faisons que contempler ce qui nous attend, et d'annuler ainsi le regard clinique qui aurait pu découler du dispositif spectaculaire.

Dans *Together*, le duo Julianne Lachaut/Théo Cazaux détourne quant à lui le dispositif des surtitres, pour en faire un outil d'adresse directe au public. À peine Jacquot mis à la porte de l'institution, une voix d'outre-tombe, probablement celle de son binôme Jacques mort la veille, par l'entremise de banderoles qui s'élèvent dans les cintres, nous prévient que bientôt, « Jacquot va mourir ». Cette même voix, au moment de l'annonce du suicide de Jacquot et par l'intermédiaire d'une nouvelle banderole, nous congédie : « Partez, s'il vous

plaît ». C'est comme si le spectacle lui-même s'adressait à nous et nous demandait quelques minutes de répit.

Dans *King Lear Syndrome*, là aussi juste avant l'entracte et alors qu'ils viennent de rejouer une scène du *Roi Lear* entre le roi et le comte Gloucester, les deux acteurs s'arrêtent et se tournent vers le public, comme s'ils s'apprêtaient à saluer. Dans la semi-obscureté du plateau, ils sont rejoints par tous les autres comédiens, qui s'avancent, face à nous, et nous observent.

Ce renversement du regard orchestré par les trois spectacles travaille ainsi à rééquilibrer le pouvoir, ou à en retrouver le barycentre, entre la scène et la salle. Ce sont deux organisations sociales qui se confrontent : d'un côté, le panoptisme, où « posséder le pouvoir consiste à *voir*, tout en restant invisible – c'est-à-dire sans se laisser capter dans le savoir des autres » (Lyons 2004, 277-287) ; de l'autre, « la civilisation du spectacle, où ceux qui sont *vus* dominent ceux qui passent inaperçus » (*ibidem*). En mettant au cœur de la cité ce qui d'ordinaire en reste éloigné, en rassemblant des citoyens pour regarder ce qui d'ordinaire doit rester caché – la vieillesse et la mort – le théâtre, par son essence même, lutte contre les mécanismes morbides d'exclusion et de dissimulation. Le neurologue de l'Ehpad, dans *King Lear Syndrome*, prononce d'ailleurs un long discours sur les dangers de l'enfermement, qui crée selon lui du « psoriasis ».

Dans *Une mort dans la famille* comme dans *King Lear Syndrome*, le travail avec les amateurs apparaît comme une autre manière de déjouer la « sacralité » de l'espace, qui caractérise les maisons de retraite comme les théâtres. Dans son texte sur les « espaces autres », Michel Foucault remarque en effet que « malgré toutes les techniques qui l'investissent, malgré tout le réseau de savoir qui permet de le déterminer, ou de le formaliser, l'espace contemporain n'est peut-être pas encore entièrement désacralisé » (Foucault, op.cit.,13) et en veut pour preuve les séparations encore très nettes que nous élaborons, dans notre esprit, « entre l'espace privé et l'espace public, entre l'espace de la famille et l'espace social, entre l'espace culturel et l'espace utile » (*ibidem*), etc. En invitant sur scène des amateurs âgés, les metteurs en scène

« désacralisent » l'espace du théâtre, et, alors que ce théâtre représente une institution d'ordinaire close, nous invite, par ce geste même, à y pénétrer.

La manière dont ces amateurs sont traités, dans les deux spectacles, va également contre le principe d'individualisation clinique qui caractérise le schéma disciplinaire. Alors qu'il s'agit, dans les maisons de retraite et les unités de fin de vie, de récolter le plus d'informations possibles sur chaque individu (âge, sexe, maladies ou infirmités) afin de pouvoir le gérer au mieux, les spectateurs ne savent rien de ces amateurs, dont les destins, même s'ils évoluent sur scène et sous nos yeux, restent opaques. Lorsque nous les entendons enfin, c'est une porte sur leurs rêves et leurs fantasmes qui nous est ouverte. Dans *Une mort dans la famille*, ils racontent leurs souvenirs de voyages, ou rêvent aux endroits où ils aimeraient encore se rendre. Dans *King Lear Syndrome*, au moment où le spectacle bascule de la représentation très réaliste de l'Ehpad à une cérémonie baroque à la bougie qui nous ramène au temps de Shakespeare, les amateurs s'animent tout à coup, et se mettent à crier les rêves qu'ils n'ont pu réaliser « Aubervilliers ! Retourner à Aubervilliers ! » ; « Je voulais faire une fête avec de la batterie ! ». Le spectacle décide d'ailleurs d'exaucer ce dernier souhait, et on apporte sur scène une batterie, pendant que s'organise un concert de hard rock à la bougie ; ce sont ainsi les amateurs qui permettent de s'évader complètement de l'institution.

3.2. Le jeu comme résistance à l'ordre établi

Ces comédiens amateurs sont en fait pris dans un jeu théâtral fait de micro-poches de résistance, qui apparaissent de manière d'abord parcellaire et discrète, avant de se transformer en véritable lame de fond. *King Lear Syndrome* et *Together* en particulier pratiquent avec bonheur l'art de ne pas se prendre trop au sérieux.

Dans *King Lear Syndrome*, au moment où le père rentre en Ehpad, ses filles lorsqu'elles installent la scène, s'amusent par exemple avec un ventilateur qui devient prétexte de jeu, elles font semblant d'être prises dans une tempête :

on joue à l'Ehpad plus qu'on y entre. D'ailleurs, après avoir résisté un temps aux délires des résidents qui se prennent pour des personnages de Shakespeare, les soignants finissent par se laisser gagner par l'esprit du jeu. L'aide-soignante consent à rejouer avec la désormais comtesse Gloucester la scène shakespearienne de la falaise, lui faisant croire qu'elle a survécu miraculeusement à une chute de plusieurs mètres ; le médecin, quant à lui, se met à inventer des diagnostics littéraires : en plus du « King Lear Syndrome », il évoque l'ATS (Anton Tchekhov Syndrome) qui désigne la condition de ces vieux qui errent de fauteuil en fauteuil en évoquant avec nostalgie des souvenirs d'antan. Les soignants acceptent peu à peu de se défaire de leur autorité, tandis que les résidents âgés mènent désormais la danse.

La deuxième partie de *Together* orchestre, elle aussi, un long basculement dans un univers décalé, à l'équilibre entre l'onirique et le cauchemardesque, où les résistances sourdes qui affleuraient sans véritablement s'exprimer dans la première partie se frayent un chemin jusqu'à l'existence, et où la mise en cause des individus laisse place à l'extrême singularité de chacun des protagonistes. Le concert dont il a été question toute la journée a enfin lieu, et nous en sommes les spectateurs privilégiés. De ce concert, dont on comprend qu'il a lieu chaque semaine pour un public extérieur, comme vitrine de la réussite de ces institutions, et qui rappelle par bien des aspects les spectacles enfantins de colonies de vacances, avec ses numéros maladroits, décousus, sans lien apparent entre eux, se dégage peu à peu une immense grâce ; en hommage à Jacquot, dont le suicide est annoncé assez simplement, se succèdent un solo classique à la flûte traversière, un duo chant-violoncelle qui demande la miséricorde pour l'âme du défunt, ou encore une chorégraphie de groupe sur fond d'orgue, au croisement entre *Macarena* et danse de comédie-ballet. Alors que se construit sous nos yeux un véritable groupe – du solo à la chorégraphie d'ensemble – on se prend à penser que l'on comprend pourquoi Jacquot, privé de cette possibilité d'expression de sa plus radicale étrangeté, a préféré mourir. S'organise sous nos yeux, avec des moyens dérisoires, une résistance à l'institution, *dans* l'institution. Cette résistance,

il faut le souligner, a lieu par, et grâce au spectacle. Les protagonistes réalisent chacun de leurs numéros avec détermination, et un sérieux qui là encore évoque l'enfance. Face à eux, nous retrouvons la joie du théâtre : des corps, sur scène, qui se mettent en mouvement pour autrui, dans la plus grande jouissance.

À la suite de ce spectacle, qui leur a fait entrevoir d'autres possibilités d'être, les pensionnaires retrouvent peu à peu leur liberté : ils refusent de se séparer à la fin de la journée, et décident de dormir ensemble dans la salle commune. Ils luttent ainsi contre la logique individualisante de l'institution, qui permet de mieux les contrôler. Alors, chacun reprend sa liberté ; une résidente, jusqu'alors en fauteuil roulant, se lève pour aller fumer une cigarette, une autre se compare à la blatte qu'elle tient dans la main, « nuisible » comme elle, tandis qu'un troisième se retrouve la tête en bas, dans la position d'une des créatures du Jardin des délices, tableau qui a été projeté plus tôt dans le spectacle. Dans cette ambiance carnavalesque, où tout est désormais sens dessus dessous, surgit le spectre blafard de Jacquot, qui annonce : « Quand on meurt, on finit par devenir un paysage ».

Cette abolition des frontières, entre humains et paysages, entre hommes et bêtes, entre vie et mort, apparaît comme forme dernière de résistance à la mise en case qui préside à la gestion des corps. *Une mort dans la famille* comme *King Lear Syndrome* ont également leurs revenants. Chez Alexander Zeldin, le petit-fils adolescent de Marguerite, qui ne supporte plus que sa vie soit rythmée par la maladie et la mort, finit par envoyer les cendres de son père à la tête de sa mère ; peu après, le spectre de son père revient, et lui pose délicatement une main sur l'épaule, alors qu'il s'est mis au piano. *King Lear Syndrome* s'ouvre sur la scène de l'enterrement du vieux père, qui la contemple un peu dépité en constatant que presque personne n'est venu, tous ses amis étant déjà morts. Plus tard dans le spectacle, au moment où les filles se rendent compte que leur père va mourir, la scène est envahie de fumée au son puissant d'une musique baroque, tandis que des fantômes d'un autre temps se pressent aux fenêtres de l'institution. Tout le monde revient en tenue baroque, et tous s'inclinent

devant le vieux roi. Les vieux acteurs se mettent alors à aider les plus jeunes : ils les soignent, leur montrent comment se déplacer, les nourrissent et les lavent ; cette inversion des rôles est une nouvelle manière de redonner aux vieux le pouvoir qui leur a été confisqué par l'institution « La discipline majeure les forces du corps en termes économiques d'utilité et diminue ces mêmes forces en termes politiques d'obéissance. En un mot, elle dissocie le pouvoir du corps. » (Foucault, op.cit., 162). Cette scène se termine par un formidable haka d'ensemble, comme ultime défi carnavalesque au pouvoir et à la mort, qui finissent par se confondre.

Les trois spectacles étudiés dans cet article nous permettent ainsi de mieux comprendre en quoi le théâtre, qui met en place des dispositifs de visibilité et met en scène des récits de vie. Ils se considèrent comme un lieu d'observation privilégié des mécanismes de pouvoir, tels qu'ils s'appliquent à des corps fragiles. Face à ces corps maladroits, vieux, improductifs et dont personne ne veut nous reviennent en mémoire les très belles pages de Gilles Deleuze sur le théâtre de Carmelo Bene.

Nous ne nous sauvons pas, nous ne devenons mineurs que par la constitution d'une disgrâce ou difformité. C'est l'opération de la grâce elle-même. Les institutions sont les organes de la représentation des conflits reconnus, et le théâtre est une institution, le théâtre est « officiel », même d'avant-garde, même populaire. Toute la question tourne autour du fait majoritaire. Car le théâtre pour tous, le théâtre populaire, est un peu comme la démocratie, il fait appel à un fait majoritaire. Alors, le théâtre ne trouverait-il pas une fonction suffisamment modeste, et pourtant efficace ? Cette fonction anti-représentative, ce serait de tracer, de constituer en quelque sorte une figure de la conscience minoritaire, comme potentialité de chacun. Rendre une potentialité présente, actuelle, c'est tout à fait autre chose que représenter un conflit. On ne pourrait plus dire que l'art a un pouvoir, qu'il est encore du pouvoir, même quand il critique le pouvoir. Car, en dressant la forme d'une conscience minoritaire, il s'adresserait à des puissances du devenir, qui sont d'un autre domaine que celui du pouvoir et de la représentation-étalon. (Deleuze 2016, 125)

En remettant au cœur de la représentation des corps oubliés, invisibilisés, les spectacles mis en question sont au plus près de cette « fonction anti-représentative » qu'évoque Deleuze. En représentant, mais également en déjouant les mécanismes de pouvoir au cœur des institutions pour personnes âgées, ce sont ses propres mécanismes que le théâtre interroge : moins fables que méditations sur la fin de vie, ces spectacles, en inversant le dispositif du regard, plutôt que de tirer des leçons de ces portraits de mourants, nous retournent les questions comment regarder la vieillesse, mais également comment être à ses côtés sans tenter de la gérer, entre autres interrogations. La vieillesse apparaît bien, à la fin, comme « potentialité de chacun », évidente potentialité que, en la poussant aux confins de la société et en refermant sur elle la porte, nous avons souvent tendance à oublier.

Bibliographie :

- BENE, Carmelo, DELEUZE, Gilles, 2016 [1979], *Superpositions - Richard III* suivi d'*Un manifeste de moins*, Paris : Les Editions de minuit.
- DELEUZE, Gilles, 2018, « Les sociétés de contrôle », in *EcoRev'*, vol. 46, No. 1, pp. 5-12.
- FOUCAULT, Michel, 1993 [1975], *Surveiller et Punir : naissance de la prison*, Paris : Gallimard.
- FOUCAULT, Michel, 2004, « Des espaces autres », in *Empan*, vol. 54, No. 2, pp. 12-19.
- LYONS, John D, 2004, « Au seuil du panoptisme général », in *Dix-septième siècle*, vol. 223, No. 2, pp. 277-287.
- SHAKESPEARE, William, 1993, *La tragédie du Roi Lear* (trad. Jean-Michel Déprats), Paris : Gallimard.