



Notre corps contemporain (Tome 1)

réel et irréel du corps

De la physiologie vers l'âme ou des affres et merveilles de la passion

Pour une proposition spécifique de travail de l'acteur

Triptyque

N.B. Le premier et le troisième volet d'un triptyque sont susceptibles de recouvrir le panneau central.

Nicole Charpail
plasticienne, comédienne
intervenante/théâtre sur les terrains de « l'exclusion » et
sur celui de la santé mentale
Auteur et interprète de *Miss Griff*, création dramatique pour
un personnage
Intervenante/théâtre à l'INECAT dans la formation Personne-
Acteur-Personnage
Membre du collectif des *Théâtres de l'Autre* et du collectif
des *Théâtres en Mouvement*.

« De la physiologie vers l'âme » propose dans un travail de l'acteur, de découvrir à travers cette « matière » humaine qui est celle des corps comme celle du dispositif théâtral, ce qui les traverse de sens. Considérant enfin le corps de l'acteur comme corps pensant, considérant que le corps possède en lui-même la possibilité d'un accès à une scène symbolique, le travail de l'acteur relève de la sculpture de l'intime en soi, sans en passer par l'induction ni l'analyse psychologique directe. Il s'agira plutôt de prendre des repères sur le lieu des émotions (la rencontre du corps et de l'esprit) à l'intérieur d'un corps dont la physiologie écoutée possède la mémoire d'un monde relationnel. Il s'agit en particulier pour l'acteur de maintenir l'intégrité de sa personne en jeu en même temps qu'il travaille au nouvel adjectif du personnage. Ce travail fait donc naturellement appel à une modification des placements d'énergie dans le corps de l'acteur, dont les conséquences sur les modes d'adresses qui en découlent ne rentrent en dialectique qu'en connaissance de l'endroit où la pensée du corps peut se recentrer. En ce sens il est possible de dire que l'exercice de la passion, qui est celui de l'acteur, a pour pendant l'approche de la sagesse.

Premier volet du triptyque

Anecdote:

Quand papa est mort, il s'est passé une chose curieuse. Une femme du village, spécialiste en la matière, est venue « préparer » son corps comme il se fait souvent actuellement. Pour conserver le corps pendant quelques jours et permettre aux gens d'aller « visiter » le mort, on injecte un produit dans les veines afin qu'il n'y ait pas de décomposition. Cela peut éventuellement « foirer » et aboutir à des visages surgonflés ou artificiels mais dans le cas de papa tout s'est très bien passé. Papa avait sur son lit un visage parfaitement identique au sien mais très légèrement plus reposé. Il s'est alors produit pour moi un sentiment curieux en regardant son cadavre. À la différence de mes soeurs ou de certaines autres personnes, lorsque je regarde un corps mort -c'est arrivé plusieurs fois- je suis profondément convaincue que la personne n'est pas là véritablement devant moi. À tort ou à raison je n'en sais rien, je distingue parfaitement que le corps appartient bien à la personne mais la personne n'est pas -là- pour moi. Je ne sais absolument pas où se trouverait la personne encore, je n'ai aucune conviction religieuse, j'ignore absolument si elle se trouve quelque part où si elle ne se trouve plus nulle part mais ce dont je suis certaine c'est qu'elle ne se trouve pas -là- dans le cadavre. C'est pourquoi je peux même supporter de voir un cadavre maigre ou en décomposition commencée, non pas sans un vague dégoût, mais sans ce sentiment d'horreur qui prend certaines gens qui voient dans cette décomposition, la décomposition même de la personne. C'est pourquoi il n'importait que modérément pour moi que papa ait bonne ou mauvaise mine, le fait qu'il ait l'air reposé et serein ne m'apparaissait pas prouver non plus que papa se trouvait dans un lieu obligatoirement serein, par contre (et c'est peut-être l'intérêt de cette conservation des corps), le fait qu'on puisse le regarder tranquillement sans dégoût, sans l'apparition du « morbide », m'a semblé une chose très utile. Car ainsi il était possible de se poser en présence de la mort. En présence de la mort. Alors est survenu ce sentiment étrange devant son corps et son visage: j'étais bien devant un objet inerte, j'étais bien devant un corps dépourvu de vie mais au lieu de me sentir devant un cadavre, c'est à dire devant un corps seulement en décomposition - dégénérescence- c'était comme si je me trouvais devant une sculpture. C'est-à-dire que cet objet devant moi était bien un objet dépourvu de vie mais un objet pourvu de sens, chargée comme d'une vie « représentée », d'une vie qui se « re-présentait ». En effet il était possible de contempler véritablement chaque trait du visage, chaque endroit de couleur de peau, la forme des mains etc... et regarder papa comme jamais autant je ne l'avais fait ni ne me le serais permise. On peut même dire d'une certaine façon qu'à ce moment le désir - tel qu'il se présente à soi quand on dit qu'on est amoureux par exemple - était permis. Ce corps devant moi exprimait toute une vie, la sienne, mais aussi tout le mystère de ce que peut constituer une vie. D'où venait ce pli au front, d'où vient cette forme des lèvres, d'où vient ceci, d'où vient cela me disais-je, de ses parents, ses grands-parents, ses cousins lointains, l'homme de Cromagnon? Ou de lui-même, depuis sa naissance, des innombrables rencontres entre les atteintes de la vie et la matière charnelle et psychologique de cet homme - de cette existence arrivée cette fois à son terme. Véritablement il me semblait me trouver devant une oeuvre d'art. Car il ne s'agissait pas non plus d'une trace laissée par la vie, non il s'agissait plutôt de la pensée d'un sculpteur à travers la matière. Et cette pensée sautait à ma figure alors même que ce corps était sans vie. Qui a donc sculpté cela me disais-je? Est-ce papa lui-même assisté des générations précédentes? Est-ce toutes les personnes que papa a fréquentées et qui l'ont fait sourire, grogner, souffrir, penser? Est-ce le climat du pays, est-ce l'influence des astres? Quelles milliers de conjonctures pour fabriquer cela? Entre sa vie et son incinération, il a été donné, l'espace de deux jours au moins, au corps de papa de faire l'objet d'une oeuvre d'art. Une matière inerte mais qui rencontre pourtant celui ou celle qui la regarde, une matière qui exprime la vie tandis qu'elle est inerte, une matière qui échange avec celui qui la contemple ou qui la touche même. Une présence physique de l'âme devant un corps *in-animé*. Une présence plus réelle que le réel, une présence indiscutable du mystère de la vie et de la mort. Une présence indiscutable. Une importance phénoménale subitement donnée à l'existence de papa .

Une séparation indiscutable. Un désir d'aimer indiscutable.

Eros/Tanatos.

Deuxième volet du triptyque

1. entre être et ex-ister

ou quand la conscience prend corps

travail sur le personnage neutre

Les acteurs sont debout, immobiles sur la scène. Ils tentent d'habiter la position la plus neutre possible. Il faudrait que leur corps contemplé par les spectateurs ne signifie rien d'autre que «*je suis*». «*Je suis*» avant une quelconque histoire personnelle, *je suis* en deçà de toute histoire. Pour tenter cela, ils ont de multiples conseils et consignes qui vont des pieds à la tête en passant par la colonne vertébrale, le bassin et le système respiratoire. lesquels conseils, consignes et efforts personnels visent à une architecture du corps et de la pensée qui se résumerait au «*je suis*» - *je suis* avant toute réaction à mon environnement présent. je n'ai pas de mémoire, je n'ai pas d'avenir. je ne suis devant rien d'autre que l'infini. derrière moi se trouve également l'infini, je sens tout sans réagir à rien hormis la loi de la pesanteur qui me fait homme entre ciel et terre, je n'y n'oppose aucune résistance ni ne

cherche à m'en dégager. Entre être et ex-ister, il n'y aurait presque pas de déplacement, hormis celui qui m'a donné un corps humain.

Impossible évidemment. On s'en approche seulement. Ils vont rester là un bon bout de temps, ils sont censés rester là une éternité, ils sont soumis dans l'instant à des lois aussi rigoureuses que celles auxquelles se livrerait un moine en train de faire zazen, nous allons seulement un peu plus tard les libérer du challenge, par compassion - du fait qu'on admet qu'ils sont humains et soumis également au temps humain (qui lui, nous est compté).

Tous exactement tendus vers la même tentative, apparemment exactement dans la même position :

Jacques semble pourtant frappé à la poitrine par un destin qui le regarderait par le devant, Sylvie est manifestement inquiétée par un démon qui lui cause à l'oreille droite, Jocelyne inspirée par un ange qui l'appelle un peu en haut, à sa gauche et depuis la face, Julien jugé apparemment sévèrement par le ciel qui lui plombe le front, Maurice est sans nul doute attaqué par l'arrière, Évelyne vole pour sa part. Martine fonce droit devant elle à corps perdu, qui vivra verra, Monique par contre s'excuse de se trouver là, Pierre n'a droit qu'à un mince couloir pour évolution, Annie défie l'avenir de son plexus tandis que Fabien aborde le sien assis sur un fauteuil pullman. et Robert, c'est certain, n'aspire qu'à s'enfoncer pour disparaître dans le sol.

Par des remarques plus tatillonnes les unes que les autres émises par les spectateurs dont certains sont pliés de rire en silence à la vue de leurs semblables soi-disant neutres, et devant de surcroît supporter mes bouts de doigts s'imprimant sur des points de la colonne vertébrale comme du bassin, nos acteurs petit à petit entendent un peu de ce qui les traverse et tentent d'y renoncer.

Renoncer comme résister sont bien sûr desti-

nés avant tout à entendre. L'acteur qui fait donc un voyage à rebours de l'existence, essaie de revenir à l'endroit où une sensation (physique ou psychique) n'engendre pas encore de réaction dans son corps. Ce voyage lui permet de percevoir le lieu en son corps sensible où se noue l'émotion.

Certains sortiront de là comme d'un voyage, presque éclairés. D'autres comme d'un combat, mais tous vermoulus, en sueur.

Les spectateurs, eux, sont émerveillés, ravis. On ignorait que tous les combats humains depuis la pré-histoire étaient contenus dans un corps debout et immobile mais on vient de le voir et cette sensation, elle, est absolument certaine.

De l'ordre des sensations absolument certaines bien qu'aucune interprétation n'en puisse avoir valeur de certitude.

no man's land, entre être et exister

Souvenir de Bernard. à l'Hôpital Psy

Bernard ne parlait jamais (sauf au bout de six mois), Bernard était également capable de traverser le plateau sans savoir qu'il y était regardé, seuls mes cris de terreur un peu exagérément surjoués et le rire de ses collègues le stoppaient net et alors son visage, immédiatement suivi de tout le corps (c'était même l'inverse, le corps entraînait le visage), daignait se retourner effaré sur le public ou vers l'acteur en scène, les deux suspendus en pleine catastrophe - au sens tragique du terme. Bernard ne souriait presque jamais, Bernard ne souriait -on n'a jamais vu de plus radieux sourire- que pendant les jeux d'aveugles, pendant lesquels jeux il était absolument remarquable que Bernard ignorait radicalement que quoi que ce soit puisse exister derrière son dos, en dehors que cette chose l'appelle personnellement à se retourner. Mais pendant les travaux du neutre, Bernard se plantait un peu de travers et plongeait le regard sur le public par un

côté de sa face exactement comme l'aurait fait un cheval. D'ailleurs en regardant un jour les ânes du Poitou du jardin des plantes, j'ai immédiatement saisi un petit bout de l'âme de Bernard. Bernard avait incontestablement une part de l'âme qui circule à travers l'âne du Poitou. À moins que ça ne soit l'inverse. Une âme incroyablement douce, incroyablement triste, incroyablement seule, incroyablement certaine d'être avant que d'exister, une âme qui ne rencontre de témoin devant son existence que par une face un peu de biais:

« Je vous vois, oui vous êtes là, il n'empêche que je suis seul et mon principal témoin se trouve en bas un peu à votre gauche. C'est beaucoup pour moi ces deux regards, fussent-ils si proches et à peine décalés, c'est beaucoup, c'est un lourd fardeau que cette existence qu'il me faut porter de biais. D'où la forme de mon dos, d'où l'orientation de mon corps et de mon cou qui m'autorise à voir sur le côté, d'où la sagesse de la position de mes jambes qui ont pour seule fonction de porter cette peine (où donc voudriez-vous que j'aïlle ?), d'où ma concentration indifférente à vos chahuts depuis je ne sais quel monde. Qu'on ne me demande rien de plus s'il vous plaît, tout le reste est distraction de mon effort principal, il me semble. C'est assez pour moi de devoir me trouver en plein no man's land, entre être et exister».

2. Le corps de la scène

ou le dispositif théâtral métaphore du dispositif de la conscience humaine

Nous venons de voir (on pourrait dire introspecter une évidence) comment le corps d'un homme, du seul fait qu'il a un dos et une face, des membres placés en symétrie autour d'un tronc, des sens divers eux-mêmes investis par des orifices placés d'une façon

particulière, etc., est en lui-même, pourvu qu'on le considère depuis un point de vue précis (ici il s'agissait du regard sur une scène), signifiant d'un positionnement par rapport à «la conscience d'exister». Nous venons de remarquer comment chacun de nous a imprimé d'ores et déjà en son corps une forme de réaction à un dispositif de base (depuis quand, n'est pas le sujet de l'article).

Mais avant de se pencher sur ces multiples sculptures que sont nos corps, il est nécessaire d'en passer par une considération de cet espace de la scène où et d'où nous regardons les corps. Dans notre optique, l'espace scénique est en effet lui-même, dans sa «physicalité» même, une sorte de métaphore du dispositif de la conscience humaine. Il faut donc ici rappeler la base sur laquelle se fonde puis s'articule la trilogie *personne-acteur-personnage* qui traverse l'ensemble de cette démarche de travail de l'acteur :

le théâtre comme dispositif de la psyché humaine

C'est toujours menacé de folie que l'homme - trop seul avec lui-même et s'observant en train de voir - a voulu se re-présenter son existence, soit: présenter son point de vue au regard d'un troisième - d'abord imaginaire.

Qu'il le cherche ou qu'il l'invente, pour maintenir le dialogue avec lui-même il lui faut ce témoin, sans lequel plonger dans le regard de ses frères ou dans le sien propre l'enverrait se perdre dans un miroir insoutenable. Moi et moi ne semblent pouvoir entretenir de dialogue transformateur qu'en se sachant perçus. Moi et moi inventent alors le troisième regard. Avant même la création d'un quelconque dispositif théâtral, l'art dramatique semble avoir commencé avec l'invention mentale de ce triangle salutaire à la survie de notre esprit. Ainsi, de l'expression à la création se trouve un mouvement qui tient de la prière.

A la frontière du basculement, entre salle et scène (réalité et symbolique), entre scène et coulisse (visible et caché), l'acteur, en quête du personnage (ou de l'universel) est accompagné du regard et délégué du même coup par tous les regards humains pour tenter de permettre à l'humanité de renouer le dialogue avec elle-même.

Ainsi le dispositif théâtral met à vu et à nu, en même temps qu'il concrétise le dispositif de la psyché humaine. De mon point de vue, le théâtre offre par cette étonnante concrétion un accès aux mouvements de la conscience. C'est donc aussi l'histoire du dispositif de la psyché humaine qui finalement se joue à travers l'histoire du théâtre, les formes de théâtres mais aussi la façon singulière de chaque personne/acteur de se positionner dans ce dispositif, sa sensibilité personnelle dans ce dispositif (1).

Mais à partir du moment où l'homme prend conscience de son image (dans le miroir ou ailleurs) il habite son corps comme l'acteur son masque. Qu'on le veuille ou non, la conscience de soi entraîne obligatoirement scission entre être et paraître. Dût la totalité de l'existence être consacrée à les faire renouer ensemble.

C'est par des travaux extrêmement concrets de mise en présence, en absence, en déplacements et en relation des regards et des corps, dans leur expression souvent la plus minimale, qu'on tente alors de rendre le plus fortement sensible à l'acteur comme au spectateur le fondement de ce dispositif triangulaire et l'aventure humaine qui s'y joue, avant même l'apparition de la parole, avant l'apparition du geste, de la mimique, enfin de tout ce qui peut en travestir la sensation première, authentique, inéluctable.

le troisième regard

Dans le théâtre qu'on souhaite voir venir ici, l'acteur doit pouvoir aller-venir librement entre les

deux rives de l'être et du devenir.

Dans ce théâtre, aussi bien *la condition d'être avec soi-même - sous un troisième regard*, doit pouvoir être sensible grâce à la présence du regard des spectateurs, que naturellement *la condition de notre être ensemble avec d'autres*. Dans ce théâtre, le spectateur fait pour principale expérience celle de cette condition de notre *être ensemble*, qu'il s'agisse d'être avec un autre que soi ou en présence d'un autre en soi. Acteurs et spectateurs, depuis leur place respective participent au questionnement de cette condition qui s'origine évidemment d'en avoir conscience. On pourrait dire que dans ce théâtre, la mise en présence avec le seul dispositif théâtral et sa visite font essentiellement l'objet de la venue des acteurs et des spectateurs. Ensuite les rôles s'expérimentent et les enjeux de cette mise en présence se complexifient.

A priori on pourrait dire qu'il revient à l'acteur d'acter et au spectateur de regarder. A priori, l'acteur a délégué au spectateur le rôle du regard. Cependant si on y regarde de près - et c'est du moins le théâtre qui nous passionne - l'acte de l'acteur ne va pas sans un regard en direction du spectateur (au sens propre ou figuré) et le regard du spectateur est un acte d'importance majeure.

Mais alors *où* se trouve le troisième regard au juste? *Qui* est-il?

C'est l'objet de notre travail. Le troisième regard n'est nulle part logé dans la réalité visible, il se cherche *entre deux regards qui se voient*. Le sens, l'influence, les conséquences de ce troisième regard varieront selon la relation théâtrale qui s'expérimentera. La teneur de ce regard aussi invisible que réel relèvera finalement d'une position existentielle. Et lorsqu'on fouille *le corps même du dispositif théâtral* - dont les silences et les frontières sont naturellement autant chargés de sens que les zones nommées (qu'est-ce qui fait scène ou salle sinon un entre-deux, qu'est-ce qui fait scène et coulisse sinon un entre-deux, qu'est

ce qui fait relation entre deux personnes si ce n'est l'entre-deux), lorsqu'on s'aventure dans ce dispositif, *ce corps en pleins et creux, on s'aventure dans l'énigme que constitue le fait d'exister*.

Alors maintenant, *cette relation* qui s'aventure *en creux*, dans le vide-frontière qui sépare (comme il rassemble) la scène et la salle, nous allons la regarder depuis ce qui se joue tout simplement entre deux personnes l'une avec l'autre. Et plus précisément *depuis le plein que ce vide finit par dessiner, et qui prend la forme du corps* : le corps d'une personne, le corps d'un acteur, le corps d'un personnage.

3. La scène du corps

ou le corps de l'acteur métaphore du dispositif de la conscience humaine, et métaphore du dispositif théâtral

a) Une architecture de la passion

Passion accole au passif une immédiate réponse. *Passion* fait du subir une immédiate épreuve. *Passion* mue l'effroi en verbe. *Passion* souffre de la séparation. *Passion* postule que la souffrance anime le désir de vivre, que la souffrance appelle une création. *Passion* fait de toutes pulsions un désir. *Passion* flanque tous désirs d'une latente prière.

Car qui souffre d'être nous-mêmes? Cela prouve que nous sommes déjà deux, non?

Souffrir est déjà appeler un troisième à la consolation (2).

respiration, voix et comportements

Les acteurs sont en cercle. Il s'agit de respirer et de se positionner différemment qu'à la coutume.

Nous allons chercher dans notre corps *les ad-
verbes principaux qui gouverneraient notre relation*

à l'espace comme aux autres qui nous environnent. De ces positions et de cette respiration va sortir la voix, le dernier symptôme de notre adresse au monde.

Les positions corporelles, leur fondement commun comme leurs variantes vont s'articuler essentiellement autour de la position du bassin et de toute la colonne vertébrale.

La voix viendra du ventre.

Il faudra dans ce travail considérer notre inspiration et notre expiration au sens propre comme au sens figuré.

Nous avons une *base neutre* et sept clés principales : - «*en ventre*» - «*en force*» - «*en danger*» - «*en battue*» - «*en rêve*», et les deux extrêmes : «*en vers*» - «*en à*». Du jargon, me dira-t-on.

Alors reprenons pour les nécessités d'un article dans lequel je suis censée livrer par l'écriture une expérience purement accessible par l'expérimentation physique :

simple : la base

L'écart des pieds correspond à la largeur du bassin, le poids du corps est porté par ce bassin sur lequel l'énergie sera recentrée notamment par une légère bascule du haut du bassin vers l'avant et des aines vers l'arrière, la colonne vertébrale est étirée et la plus tenue possible par-dessus le tout jusqu'à la nuque, laissant les membres supérieurs parfaitement libres depuis l'accroche des omoplates. L'inspiration va devoir descendre jusqu'au bas-ventre et l'ouvrir dans une détente complète de la ceinture abdominale, l'expiration le vide de bas en haut comme un ballon par une ou plusieurs contractions musculaires très nerveuses dont la première s'effectue toujours quasi au niveau du périnée, qui ne dépasseront pas la hauteur du nombril et ne devront pas ébranler le haut du corps. Lorsqu'on utilise la voix ou qu'on parle, les consonnes s'appuient sur ce bas-ventre laissant

les voyelles parfaitement libres de s'ouvrir au niveau des mâchoires détendues. Cette architecture encore plus précise que celle que nous décrivons ici succinctement doit principalement laisser le haut du corps, estomac, poitrine, attache des épaules, cou, visage, le plus possible dépourvus de tensions, l'énergie étant recentrée sur le bassin et sur l'appui ventral, le tout autorisant une absolue libre circulation des sensations, émotions et expressions qui pourraient en découler et qui ne se bloqueront pas et/ou ne paralyseront pas la partie haute du corps où il semblerait que la sensibilité se représente toujours mais comme elle peut aussi s'engouffrer ou se nouer. L'adresse émise dans cette position use très peu les cordes vocales même quand elle est puissante. C'est le bassin et la colonne vertébrale qui portent le poids comme la présence du corps, entre un ancrage dans le sol suffisant des pieds et une maintenance au sommet de la nuque suffisante vers le ciel.

Les autres positions adoptent le même principe de base mais avec des variantes imprimées sur le poids, la colonne, le bassin, les appuis ventraux, etc. Ces variantes provoqueront un vécu différent de l'inspiration et de l'expiration, lequel vécu provoque des états émotifs différents et en bout de chaîne une émission de la voix mais surtout une « couleur » de l'adresse différentes, sans qu'on s'attache à chercher le moindre ton, la moindre volontaire expression ou la moindre volontaire psychologie du personnage.

Dans cet article, je suis obligée de simplifier les descriptions qui vont suivre :

en ventre

On va essentiellement accentuer l'ancrage et la lourdeur dans le sol par l'écart des jambes fléchies et proposer un confort du bassin (par la bascule) et du ventre plus vaste, ce qui aura pour conséquence de rendre l'expiration très chaude et une marge d'appuis ventraux très grande. À l'extrême, les sons

s'ouvrent sur un bâillement, le corps est très détendu bien que toujours maintenu par le tronc que constitue la colonne vertébrale. La position engendre un état de confort et une expression sous-tendue par cet état. Amène une sensualité et/ou une conviction voluptueuse, en dérivé une séduction, à l'extrême le fou rire, en terme de timbre, c'est une basse. L'adresse qui en émane est «ronde», elle semble entourer l'espace-corps de l'émetteur convaincu qu'il est entendu sans effort à faire pour viser son interlocuteur.

en force

Le contraire, pourrait-on dire. Les pieds cette fois cloués en un seul point dans le sol, la colonne vertébrale entièrement décambree et la nuque fichée au plafond comme si le personnage était sur une corde tendue, le menton maintenu invariablement à la base du cou (en ego), provoquent une marge d'inspiration beaucoup plus réduite qui tendrait à se bloquer dans la poitrine très présente cette fois, mais que l'acteur amène toutefois jusqu'au ventre qui ne va pouvoir frapper l'expiration que par coups mats et hachés. Cette position paralyse la sensibilité et oblige à une énergie «qui semble» venir de la tête et s'affirmer par la poitrine. Par voie de conséquence, ce personnage-là ne veut pas être atteint et attaque le monde par la face. La maintenance de la position demande une énergie farouche qui «menace» la personne de «*déraillement*» (sorte d'explosion de l'énergie) ou de pétrification d'énergie dans le haut du corps, soudant les épaules entre elles, ce à quoi l'acteur fait un contrepoint intérieur (qui n'existerait pas dans le personnage «en force» tel quel). L'adresse tombe comme un point de certitude devant *la force*, entre l'émetteur et l'interlocuteur, elle termine l'échange à ce point/écran, n'attend pas de retour.

en danger

C'est une *force* à qui on offre un ancrage du poids plus large et une bascule du bassin plus propice à l'inspiration et l'expiration. Une *force* qui ne peut maintenir son ignorance de l'espace, subitement alertée. Cette fois, on pousse le sol avec ses pieds, on pousse le plafond avec son crâne et on pousse tout l'espace environnant par la maintenance des positions de la colonne et du bassin - comme si tout l'environnement était dangereux. Cette fois donc, la sensibilité du corps en alerte par tous ses endroits attaque, simultanément tout autour du personnage et pas seulement en face. Il est possible à ce personnage d'inspirer pas mal d'air qu'il va retraiter sur le bas-ventre dans une sorte de déraillement d'appuis ventraux, ce qui produit un son inspirant à soi-même comme aux autres le danger. La sensibilité est beaucoup plus alertée qu'en force et la posture s'en défend par le retraitement qu'elle en fait à l'expiration très puissante qui maintient un bassin aussi solide que l'encadrement d'un portail de château fort. Le *danger*, en fait, contient à l'intérieur du corps et recentre au niveau du ventre le *déraillement* des énergies qui menacent d'exploser hors du corps. Le déraillement ici est en fait accepté par la sensibilité et transformé en danger par la dépense de solidité qui lui répond. L'adresse qui peut prendre de multiples figures est toujours comme inquiétée, retraitée dans l'espace-corps de l'émetteur. Le *danger* s'adresse en même temps aux dangers qui le menacent de partout qu'à ses interlocuteurs directs.

en battue

Ancrée de nouveau en un seul point dans le sol, décambree à l'extrême, la *battue* maintient une colonne vertébrale raidie en toutes ses parties comme un manche à balai mais pour des «raisons» différentes de celles de la force. En effet, la cage

thoracique qu'on va cette fois entièrement coincer, le menton littéralement attaché à la base du cou et l'inspiration qu'on va malgré tout (car c'est très difficile dans cette posture absolument inconfortable) laisser glisser en bas du ventre proposent une sorte de tri difficile de l'air inspiré qui ne peut être expulsé que par des petits coups très rapprochés sur un ventre qui a peu de marge d'appui. Cette posture propose une sensibilité à l'espace quelque peu souffreteuse en même temps que terriblement résistante. À l'extrême, l'adresse qui en émerge fera penser à la supplication. Dans le fondement de la posture, ce personnage est à la fois très atteint, réceptif (au contraire de la force qui dégage et affirme la poitrine) en même temps que tenu de faire une digestion en lui-même des éléments inspirés qui ressortent par bribes martelées, voire mitraillées sur l'extrême bas-ventre. On peut avoir l'impression dans cette position de recevoir le monde par le haut du dos, qui y résiste très violemment au lieu d'en être abattu. Cet arbre-là ne plie pas, à l'extrême il romprait par la racine. L'adresse fait une sorte de grand bond vers l'interlocuteur, cherchant vraiment à l'atteindre tandis que son expression a été comme ligotée au départ.

en rêve

Celui-ci, suspendu par la nuque et reposant par miracle sur le sol inspire on dirait par cette nuque un air qui traverse un corps aussi étiré qu'une poupée Barbie et s'expulse en enfonçant cette fois mollement les sons sur son bas-ventre. À l'extrême, cette posture nous absente, *l'acteur se rend présent à cette absence* en maintenant l'appui ventral sur une expiration qui provoque plutôt un filet de voix ou un son atonal. La sensibilité n'en est pas absente qui cependant finit par se loger dans le haut de la nuque, dans la mémoire ou le souvenir et s'engage très peu dans l'adresse reçue par les autres qui sont

comme oubliés. C'est d'ailleurs la seule de nos postures qui se dégage de la relation à l'environnement présent. L'adresse est suspendue à qui veut l'entendre.

Nos *deux extrêmes*, eux, engagent un maximum de relation avec les personnes qu'ils ont en face d'eux. Le traitement de l'inspiration et de l'expiration, au contraire des autres positions qu'on a décrites, propose peu de retraitement à l'intérieur de soi des émotions mais les traite immédiatement dans une circulation inter-partenaires. Dans ces positions, le regard par exemple est maintenu en permanence, sans aucune fuite à l'intérieur de soi, sur l'interlocuteur.

en vers

Cette physiologie va induire une extrême disponibilité, une extrême attention à l'autre en face. Les pieds sont bien ancrés en un point dans le sol, la colonne est droite, le menton ouvert est interdit de fermeture en ego, le bassin autorise une solidité mais l'énergie va se concentrer au niveau du nombril, formant un léger arc du corps dont le sommet serait ce nombril. Un léger stimulant dans le dos à l'opposé de ce nombril projettera éventuellement tout déplacement de l'acteur vers son partenaire sans que nul frein n'arrête une course tirée uniquement par le nombril, compensée par rien qui freine et qui, si on la joue, fait se rencontrer en se percutant deux acteurs à l'endroit de leurs deux ventres. La voix s'appuie toujours sur le ventre et la physiologie si elle est respectée produit inmanquablement une adresse qui sonne comme une question, un intérêt ouvert à l'autre. Dans cette position respectée, la personne se trouve en état de se risquer totalement à être atteinte par l'autre, elle se projette également dans l'autre, sa sensibilité est exacerbée mais elle n'a aucune défense ni aucun retraitement à sa portée. Bien que la position soit très simple apparemment, c'est la plus difficile à maintenir dans

la durée, menacée qu'elle est constamment de variantes physiologiques comme celles précédemment décrites qui voudraient déteindre en quelque sorte, protéger le personnage du risque de déportation vers l'autre qu'il est en train de prendre. Cette adresse maintenue ainsi amène facilement le rire ou les larmes quoi qu'on dise, du fait que le haut du corps entièrement non défendu reçoit toutes les émotions qui vont glisser vers le ventre. On pourrait dire que c'est la position de l'extrême confiance mais il faut voir là une extrême confiance d'architecture de la relation qui autorise parfaitement la personne qui l'habite à exprimer des propos qui ne relèveraient pas obligatoirement d'une adhésion totale à son interlocuteur. Ce corps pourrait dire «je t'aime», le personnage peut parfaitement dire «je ne t'aime pas». L'adresse est entièrement «donnée», offerte, en libre circulation (ping-pong) entre l'émetteur et l'interlocuteur et très favorable aux variations, transformations de la relation.

en à

C'est le contraire du «vers» en terme d'adresse. Il s'agit là d'un rejet actif, donc d'une agression. Dans cette position les jambes maintiennent un ciseau et un écart en même temps qu'une position du bassin extrêmement puissante par-dessus lequel la colonne vertébrale reste droite et le menton demeure en ego. Le poids d'abord lourd et centré va se déporter légèrement vers la jambe avant, accentuant un engagement. La pyramide ainsi obtenue va laisser l'inspiration arriver très rapidement jusqu'au bas du ventre sur lequel on frappe extrêmement violemment d'un coup d'un seul pour libérer la consonne la voyelle (ou les mots) en une seconde, sans les tergiversations du *danger* par exemple (dans lequel le son rumine à l'intérieur du corps jusqu'à se transformer en son dangereux) et sans les freins de la *force* ou le tri souffreteux de la *battue*. Comme dans la *force*, cette position garde

l'ego du menton dont on ne se défait pas pour ne pas laisser la violence pousser le visage vers l'avant dans une grimace, gonflements de veines et déperdition d'énergie superficielle, mais au contraire de la *force*, l'architecture du «à» permet à l'acteur d'être directement frappé en plein ventre des atteintes qu'il reçoit (ou qui l'habitent) et dont il doit se défaire dans la seconde, faute de quoi il exploserait (déraillement) ou implorerait suivant la personnalité. Au contraire du «vers», l'adresse est radicalement agressive, le moindre son qui sort de cette position semble partir comme une flèche, se fichir sur son interlocuteur et le clouer au mur d'en face s'il y en a un, ou le projeter par la fenêtre. Faire donc attention à l'espace où on travaille. Le circuit en atteinte-rejet entraîne une montée d'«agacement», l'agression sonore envoyée revenant à l'envoyeur dans un circuit en boucle ininterrompu. Cette position -extrêmement «généreuse» donc- est également parfaitement kamikaze dans l'esprit. C'est une des plus intéressantes souvent dans notre étude, car elle relève pour le personnage de l'extrême révolte poussée à son paroxysme en même temps qu'elle oblige l'acteur à faire tous les contrepoints nécessaires (toujours par la physiologie) pour éviter le «déraillement» qui le menace en permanence. L'adresse est donc directe, vise l'interlocuteur comme à bout portant mais les effets du tir semblent revenir comme un boomerang sur l'émetteur.

Naturellement, ces «registres» d'états d'être en relation, ces «clés», sont comme des couleurs pures en peinture et, dans la vie comme au théâtre, vont coexister, se croiser, se mixer, se trouver latents ou au contraire exacerbés. Un simple effort d'explication d'un propos délicat peut relever d'une *battue*, d'un *danger*. La moindre nécessité d'absolute neutralité dans une conviction peut appeler une *force*...Les placements d'énergie, de poids, les tensions musculaires qui y sont associées, si elles sont

terrifiantes parfois de précision dans l'exercice, sont destinées à travailler véritablement l'intime du corps, réveiller l'intime des muscles et des nerfs. Dans la pratique, un acteur peut être parfaitement libre de tous ses mouvements et réveiller en lui une force, une battue, etc., quand bien même il se loverait en boule ou ferait du trapèze. Le dessin extérieur du corps provoqué par l'exercice en tant que tel n'est pas ce qui nous intéresse le plus mais ce qui se trame à l'intérieur du corps pour le produire. En particulier, c'est la colonne vertébrale dans toutes ses parties, cervicales, lombaires et sacrées, qui se remet à penser indépendamment de la mise en scène extérieure du corps, la descente de l'air jusqu'au centre du corps qui concentre la sensibilité et autorise l'écoute de l'acteur de sa personne, les modes d'appuis ventraux qui augmentent l'implication et singularisent la «couleur» de l'adresse.

mise en acte permanente de sa relation au monde

Il faut comparer cette attention qu'on porte à ces *adverbes* de relation, à l'attention qu'on portera par la suite, dans la construction du personnage, précisément à ce qui en fait un être passant au verbe, c'est-à-dire non pas un adjectif, une qualité ou une identité mais une mise en acte permanente de sa relation au monde, mise en acte qui peut parfaitement être inconsciente.

On aura peut-être compris que dans tous les cas, ces «figures adverbiales» repérées fonctionnent sur l'inspiration et l'expiration au sens propre comme au figuré, sur l'atteinte autant que le retraitement de celle-ci pour l'adresse qui en découle, sur l'état d'être en présence de soi comme sur l'état d'ex-ister en présence de l'autre, et engendrent depuis ce qu'on pourrait nommer le corps-tremplin de l'acteur une modification de relation à l'autre, qui s'effectue finalement dans l'espace en creux qui s'interpose entre deux corps mis en présence. C'est

pourquoi nous parlons d'*adverbes* plutôt que de sentiments. L'acteur n'utilise en rien une recette corporelle permettant de simuler ni même de ressentir, il met simplement en place un dispositif autorisant d'engendrer réellement un échange, lequel va lui-même le surprendre dans sa sensibilité et qu'il gèrera ensuite de mille manières possibles en écoutant les répercussions sur celle-ci.

mise en scène des ruptures

Ce travail de recherche d'habitations corporelles des *adverbes* qui nous gouvernent, se poursuit par un travail que nous appelons «mise en scène des ruptures» et qui propose à l'acteur de chercher dans son propre corps le comment passer d'un adverbe à un autre extrêmement rapidement, explorer le sentiment physique de ces ruptures et de même qu'un musicien assouplit ses doigts ou écoute son souffle (et bien d'autres choses), l'acteur amplifie sa souplesse de passage d'un registre à un autre par la visite et l'écoute de son corps émotif. On pourrait parler de la mise en concrétion dans l'espace, le temps et les corps, de registres d'émotions, qui pour nous n'ont pas leur lieu dans le seul psychisme, mais dans une totalité de la personne, qu'on aborde ici ni depuis l'intimité psychique, ni depuis l'extériorité du geste, mais au niveau où l'émotion se noue : l'intimité du corps «pensant». Ce qu'on pourrait appeler aussi un travail de sculpture du corps pensant ne s'appuie pas sur une action directe et volontaire sur l'organisme ni sur une action directe sur l'expression formelle. Cet entre-deux que constitue l'accès à une architecture du corps pensant est de notre point de vue fondamental car il laisse entière liberté à la personne de choisir l'orientation du rapport poétique qu'elle entretient avec ce corps, ne la soumet à aucune interprétation psychologique ou intellectuelle, ou spirituelle, qui pourrait en découler. Cette recherche est destinée à explorer les manifestations humaines et les relations avant

tout dans leur dimension dramatique intime et si l'expérimentation physique à laquelle elle renvoie doit demeurer extrêmement rigoureuse, les développements pour le travail de l'acteur, le jeu comme la mise en scène qui peuvent en découler sont nombreux et non induits par avance.

sensation/émotion

Entre la sensation que l'on a du monde réel ou imaginaire *et la réaction* qui lui fait suite, se trouve *une émotion* -laquelle agite bien le corps et l'esprit- et c'est en ce lieu, à cette frontière, que se joue la vie comme le théâtre. Si en ce lieu, le personnage neutre, lui, veut s'approcher de la conscience de l'être avant que d'exister, s'il se livre là au vide (dans l'approche bouddhiste du terme), les autres personnages, eux, tous les autres opposent toujours *un conflit*. Même la confiance suppose un conflit (le aller vers suppose qu'on est séparé) Ce conflit est de l'ordre de la condition humaine. La condition humaine relève de cette séparation entre être et existant (déjà en soi) qui veulent d'ailleurs toujours renouer, puis de cette séparation d'avec les autres dont on ne se satisfait jamais, de ce paradoxe, et l'on peut dire d'une certaine manière qu'alors c'est seulement la façon dont on se situe au regard de ce conflit, c'est-à-dire *la façon dont il «se joue» en nous* qui caractérisera les formes de «passions» qui nous agitent.

L'acteur est le lieu de la passion. Le lieu d'être atteint comme le lieu d'une transformation possible. *Cela en passe par lui*. De notre point de vue, l'acteur ne doit pas représenter la passion, *il doit se re-présenter à elle*. C'est la passion qui maintient l'homme debout entre terre et ciel (debout n'est pas un adjectif comme assis, mais un adverbe), c'est la passion qui le fait aller vers un autre, c'est la passion qui le fait aimer et haïr, c'est même à la passion qu'il refoule qu'on lui doit l'indifférence qu'on lui voit parfois, à la passion qu'il

redoute qu'on lui doit le corps totalement désinvesti qu'on lui voit aussi, à moins qu'il ne soit considéré obsessionnellement dans ses formes les plus superficielles.

L'acteur, lieu de la passion, de toutes les passions, depuis les plus «misérables» passions humaines à «l'honorable» passion des Saints, pour passer de l'une à l'autre, comme dans la vie mais de façon beaucoup plus impliquée que dans la vie (autrement à quoi bon le théâtre ?), doit se représenter entièrement à celles-ci, s'y livrer dans leur radicalité et les quitter pour d'autres (on appelle cela des ruptures), et pour ce faire on a remarqué qu'il lui en fallait passer par le sas du neutre, du rien, du vide, de l'être, une fraction de seconde, une fraction de vide, une fraction de rien entre pleurs et rire, entre amour et rejet, entre cri et murmure, une fraction de seconde il devient «bouddha» puis engouffre un conflit puissant. Comment alors passer d'un état à un autre? Il n'y a pas de recettes, aucune, il y a des possibilités, des aides, des repères, notamment dans la matière qui le fait corps, laquelle a imprimé (incarné ?) une mémoire du monde, laquelle possède le sens avant que la pensée cérébrale ait la conscience de cette possession.

Il s'agit alors pour la personne en travail dirons-nous, d'être accédée depuis elle-même ou rendue sensible aux mouvements très complexes du désir de rencontre, de rejet, de conflit. qu'on entretient avec le monde. L'instrument corps, de même que les grandes orgues de Notre-Dame ou d'ailleurs, possède une infinité de registres latents de relations. Nous n'usons au quotidien que d'une infime partie évidemment mais surtout nous les édulcorons, en freinons les développements pour des raisons évidentes de censure, mais aussi, par voie de conséquence, parce que le corps ne peut sans souffrir, s'il n'y est plus exercé, supporter l'intrusion massive d'une émotion, le corps déraile ou

se paralyse. (Dans notre démarche, le «*déraillement*» - traversée désordonnée d'une multiplication des énergies - fait l'objet lui-même d'un travail en point/contrepoints).

L'hyper-présence à soi

Le corps, la voix et la respiration sont dans un constant échange avec l'espace physique et mental qui nous environne. Cet échange travaillé depuis le corps est sensible et opérant finalement dans l'interstice de deux regards qui se voient, dans l'espace physique même qui s'interpose entre deux corps mis en présence ou deux personnes en relation (aussi bien une personne avec son monde imaginaire). C'est pourquoi si on regarde les gens sous cet angle, on voit clairement qu'il ne sont jamais seuls mais toujours en relation avec l'espace comme leur passé ou leur avenir. Par conséquent visiter les zones sensibles de sa colonne vertébrale, visiter son système respiratoire, écouter la façon dont on porte son propre poids, relève de visiter purement et simplement notre rapport au monde soit le comment on ex-iste au niveau le plus fondamental, sans qu'il n'y ait même nul besoin de le dire, ni même de se le dire.

Ce qu'on appelle alors communément le «contrôle» de l'acteur n'en passe pas ici par un système de défense devant l'émotion, ni par une habileté de simulation, ni même par une habileté de provocation (comme d'annulation) de ses effets, mais plutôt par ce qu'on pourrait appeler une tentative «*d'hyper-présence*» à soi. C'est cette hyper-présence qui fonde la possibilité de distanciation elle-même.

On s'aperçoit alors subitement que ce corps nous connaît mieux que nous, qui ne voulons pas le connaître. Ce corps nous indique même par ses noeuds, ses avachissements, ses raideurs, ses points douloureux comme ses points devenus insensibles, l'endroit de conflits existentiels puissants qu'on a fixés là

faute de temps pour en traiter, qu'il n'est à nul moment nécessaire de nommer ou d'interpréter pourvu qu'on visite seulement et réveille une matière pensante qui ne demande qu'à vivre et s'exprimer : une architecture dont on peut se faire un ami comme se faire le pire ennemi, suivant qu'on veut se faire de «l'autre en nous» un ami ou un ennemi. Question de positionnement existentiel.

C'est alors ce dialogue que j'entretiens (qui est je ?) entre moi et l'autre moi, qui me rend sujet de ma création. Ce «je» - intermédiaire - est bien en creux. Ici le corps écoute le corps.

C'est ce positionnement qui sera fondamental pour autoriser l'acteur à visiter authentiquement y compris les dangers des passions humaines sans y laisser sa peau de personne.

b) des affres et merveilles de la passion

Certains ont remarqué que le corps pense. Cela fait des lustres, dans de multiples cultures. Beaucoup ont également remarqué que le système respiratoire était - à la différence de ce qui gouverne les battements du coeur par exemple - le seul système absolument instinctif sur lequel on pouvait cependant agir par soi-même, sans intermédiaire. Un trésor que cet endroit.

la lecture du corps

Certains ont remarqué, comme par exemple Luce Berthommé (3) (qui a travaillé sur un plan thérapeutique pendant 14 ans avec des patients et en collaboration avec un médecin avant de partager ses découvertes avec des acteurs), que s'impriment dans les corps des personnes avec qui elle travaille des postures quasi fixées pour la vie, chose évidemment spectaculairement visible chez certains patients psychotiques par exemple mais également parfaitement visible chez chacun d'entre nous, que

s'inscrivent des modes de respirations parfois terriblement handicapants.

L'observation clinique, à visée thérapeutique, oblige à prendre en compte la mémoire de ce corps et n'en pas faire fi, oblige à une réflexion sur le comment une personne peut comprendre et écouter son corps, en dénouer certaines tensions, tandis qu'une observation plus attentive à l'expression humaine, à visée plutôt artistique, permet de relever également le sens qui émane de ce corps, ce qu'il signifie, comment il parle de l'autre en soi et du dialogue qu'on entretient avec lui, comment l'énergie qui s'est engouffrée ici ou là est signifiante.

L'observation de plus en plus fine permet de repérer des formes dominantes, lesquelles dominantes sont finalement des dominantes «d'état d'être». Notre corps est donc capable d'inscrire en son intime une sorte de «pensée», il est donc sensible, modelable, mais dans le même temps notre corps est également capable de l'y «pétrifier». La question va alors devenir celle-ci : comment repérer, ressentir ce qui s'est inscrit et fixé à cause de l'oubli qu'on en a -le corps pense à notre insu (qui est le «notre»?), et comment permettre -notamment à l'acteur- de retrouver une souplesse possible de ce corps intime afin que son corps n'induisse pas éternellement le même ressenti comme la même expression. Il s'agit donc à la fois de défaire des noeuds et des habitudes en même temps que de pouvoir en entendre le sens évidemment et en repérer le lieu d'expression. Mais il ne s'agit pas de «maîtriser» le corps et la pensée du corps, il ne s'agit pas d'en devenir le dompteur ou encore l'analyste, il s'agit d'entretenir un dialogue créatif avec la part même qui nous échappe. Du moins est-ce ainsi que j'ai entendu et exploré ce travail (que certains pourraient évidemment vouloir tirer ailleurs). Dans ce travail incroyablement subtil qu'a entrepris Luce Berthommé que j'ai eu la chance de

côtoyer pendant plus de 10 ans, je découvre un trésor qui ne trouve pas de limite pour l'expérimentation de l'acteur comme de la personne. Luce Berthommé s'en explicite cependant très peu auprès des acteurs et c'est l'expérimentation personnelle que j'en ai faite depuis maintenant 17 ans qui m'autorise à dire ce que j'en dis et faire ce que j'en fais.

point/contrepoints

La subtilité en vient de ce que chacune des «positions» ou «dominantes» finalement sculptées au bout de l'expérience et de l'observation à des fins de repérages pour la personne mise en position d'acteur, possède à la fois un sens et un contrepoint pour le personnage, de même qu'un sens et un contrepoint pour l'acteur. On pourrait aussi parler de direction et contre-direction, ou d'un conflit ménageant une signifiante, équilibrant les affres et merveilles de la passion.

Pour le personnage, on pourrait dire que le sens se trouve dans une volonté de relation qu'il instaure, et le contrepoint dans ses retombées sur sa sensibilité (qui ne sont pas obligatoirement celles qu'il attendait), ce qui a des répercussions sur ce qu'il agit en fin de compte. Mais on peut également dire l'inverse : qu'un sens de la dominante serait dans une forme de réception singulière de l'espace environnant, et le contrepoint dans ses conséquences sur son action sur le monde. Enfin il y a là d'ores et déjà un conscient et un inconscient du personnage.

En réalité ce double mouvement se joue en se superposant, il se joue à travers l'inspiration et l'expiration, mais il se joue aussi à travers des points d'ouverture et de résistance engendrés par le placement de l'énergie dans le corps - tension ici, relâchement ailleurs, poids porté par là, contrepoints fait ailleurs. Ce double mouvement, ce point/con-

trepoint, n'est en fait pas dédoublable, ce sont des figures qui s'interpénètrent, l'une contient l'autre.

Et naturellement ces figures du corps (ces figures de l'émotion) en contrepoints ne peuvent entrer en dialectique, «se joue» que relativement à une base, celle qui a été définie comme la plus propice à l'équilibre du neutre, au recentrement de la personne, de son sentiment d'«être».

Cette base repérée par l'acteur est ce qui lui permet d'être sensible à la dialectique, soit d'avoir une sorte de troisième oeil sur le mouvement de la passion.

Pour l'acteur, ce que j'appellerai également contrepoint, permet d'investir le vecteur de la relation à son paroxysme, dans sa pleine puissance, sans en subir les effets éventuellement désastreux, ceux que subirait la personne au quotidien.

Dans ce point/contrepoint, se trouve le noyau central de ce qui fait du corps le lieu d'une scène possible, c'est-à-dire jamais un exutoire, jamais un lieu de passivité, mais un lieu de mise en «expérimentation», en travail et en *représentation* de l'échange comme du combat parfois qui s'y déroulent - qui s'y jouent.

un personnage en force

Exemple: la position «*en force*»: C'est bien l'extrême droiture de la colonne vertébrale et l'extrême inconfort du bassin décambré qui engendrent une énergie remontant vers la poitrine et la tête, faisant obstacle/bouclier à pas mal de sensibilité, et ne favorisant pas l'échange. Poussée à son paroxysme, cette personne-là ne veut pas être atteinte par quoi que ce soit et engage avec le monde ou son interlocuteur une relation d'affrontement sans échange. L'énergie va monter vers le haut et souder les épaules par une croix dans le dos parfaitement remarquable chez chacun d'entre nous qui avons

tendance à affronter les choses en force. Plus ou moins, évidemment. Cette force en état «moyen» est parfaitement nécessaire en certain cas, mais surdéveloppée conduit naturellement à une catastrophe en terme de sensibilité, d'ailleurs la sensibilité n'y tient pas très longtemps et nombre de personnages trop en force finissent par dérailler», vers l'aigu pour la voix, vers des tremblements ou paralysie pour les membres, vers la paranoïa souvent pour la psychologie, (preuve incontestable que l'être humain n'est pas un robot). Cette *force* est menacée d'un «hors de soi». Naturellement on trouvera des physiologies naturellement enclines à développer la force et des physiologies qui l'accueillent mal a priori, des physiologies qui l'accueillent mal mais qui la développent pour des raisons de contextes et des physiologies qui l'accueillent bien mais ne la développent pas spécialement ... Il y a donc une rencontre entre cette couleur *force* et la physiologie singulière de chaque personne. Cette rencontre fait naturellement des «petits». Cette position *en force* n'est ni bonne ni mauvaise en soi, elle autorise d'être peu atteint et force l'autorité et c'est ce qu'on en fait dans la vie qui peut éventuellement être discuté et évalué. En elle-même cependant, la dominante qu'on a sculptée autorise la découverte des points «heureux et malheureux» de cette *force*.

L'acteur, lui, a des subterfuges lui permettant de pousser *la force* plus loin en force et sans encore *dérailler*, ce sont cependant les mêmes outils qui l'autorisent à investir à son maximum «l'état d'être en force» et qui l'autorisent cependant à être atteint dans sa sensibilité, soit à être moins aliéné que *le personnage en force* au quotidien. Car l'acteur ne peut pas se permettre d'être aliéné, par exemple. Sa sensibilité doit toujours être en marche. Sans quoi il n'y aurait pas d'art dramatique. À l'intérieur de son

corps qu'il a investi jusqu'en son centre (le fameux bas-ventre), l'acteur est présent et observe le travail de «*la force*», il trouve les moyens à la fois d'être traversé par elle, possédé presque en totalité en même temps qu'il lui doit demeurer possible de la contre-pointer, voire de la stopper ou faire appel à une autre de nos «dominantes». Cela en passe par ce ventre qui est à la fois le lieu de l'atteinte comme du retraitement qui en est fait, cela en passe par la retrouvaille de la pensée de cette colonne vertébrale, dont aucune vertèbre n'est réellement soudée c'est-à-dire oubliée, cela en passe par l'expiration et l'inspiration dont le mouvement va jusqu'au centre du corps, à la différence du personnage en force au quotidien qui parle uniquement par la poitrine, et qui *déraille* donc très vite pour la simple raison que cette poitrine est le lieu principal de l'atteinte émotionnelle (en gros la poitrine explose). Et donc en un sens, l'hyper-solidité de la colonne vertébrale de notre «dominante» autorise un blocage de la poitrine et donc une perte en sensibilité pour le personnage en même temps qu'elle autorise un non-blocage total de la poitrine (du fait que sa solidité supporte l'appui ventral) et donc un gain en sensibilité et souplesse pour l'acteur. Soit tout et son contraire. C'est alors qu'on peut dire que cette dominante qu'on a sculptée n'existe nulle part exactement dans la vie mais s'en inspire seulement, en même temps qu'elle en sublime les aspects conflictuels sur la scène du corps de l'acteur. Elle introduit un «jeu» entre les composantes de cette tendance. Elle en explore les contradictions. Elle explore avec le corps ce que toute une réflexion psychologique purement intellectuelle mettrait un temps infini à découvrir dans le flou de l'interprétation.

Par exemple, d'un point de vue psychologique, nous pourrions dire : « *Nous remarquons que le personnage en force est tenu de s'enfermer lui-*

même pour ne pas être atteint en même temps que tenu pour engager une relation avec son entourage qui soit finalement acceptée de compenser sa non-atteinte des autres en face par un dégagement de sa conviction personnelle qui tendrait à prouver qu'il s'atteint par lui-même ou qu'il fut considérablement atteint par le passé, lequel dégagement d'énergie renforce sa solidité et sa conviction en même temps qu'il menace de le figer comme de le faire exploser sur place, danger que ce personnage tente d'assumer dans une souffrance de sa condition tout à fait courageuse bien que pathétique parfois, et s'il ne montre en aucun cas qu'il souffre, on peut penser qu'il souffre bien plus que d'autres, soit que le manque de passion qu'on lui reproche parfois ne soit pas tout à fait vrai mais au contraire... bien qu'on puisse dire aussi l'inverse...».

la posture agressive

Dans cet autre exemple, toute l'architecture du corps est en place pour soutenir autant l'atteinte que l'agression à leur paroxysme. En effet, cette fois, notre personnage est extrêmement atteint par l'autre, à un point qui l'entraîne à répondre par sa propre violence, faute de quoi il crèverait. Dans cette posture ce que signifie l'état de révolte peut véritablement être investi. En effet pas de révolte sans une souffrance qu'on a reçue au départ. Il faut donc être atteint. Le ventre est une fois de plus le lieu de l'atteinte : on pourrait dire frappé au coeur mais sur le ventre. Pour ne pas en sortir «foutu», l'acteur/personnage a construit une architecture autorisant la libre circulation de la violence. Le corps doit pouvoir être traversé dans les deux sens par la violence. Il l'inspire largement et il l'expire très violemment sans que rien ne la transforme ou n'y fasse obstacle. Ainsi, travaillant l'un avec l'autre, deux acteurs

dans cette posture vont inmanquablement faire monter la violence de leur sentiment comme de leur adresse sans qu'il soit besoin d'inductions psychologiques quelconques. Et un acteur seul dans cette position face à quelqu'un qui se trouve dans un état opposé va pouvoir mesurer l'état de souffrance solitaire qui se révolte en lui-même. Ce n'est pas qu'il n'y ait pas de psychologie, c'est qu'elle est évidente, elle habite la proposition corporelle. On s'y rend, pourrait-on dire naturellement. Bien évidemment, la sensibilité naturelle de la personne va vouloir parfois trouver des résistances à cette violence qu'elle voit qui arrive. Ces résistances, en général, vont vers : être moins atteint (le corps se met *en force*), ou garder pour soi sans devenir violent = censure (le corps se met *en danger*, ou *en battue*) ou se dégager (le corps se met *en rêve*), ou autre. On repère donc ces formes opérées par la résistance. La résistance est autant mentale que physique. Les formes qu'elle emprunte sont tout à fait intéressantes, elles sont d'autant plus intéressantes et remarquées qu'on résiste à s'y livrer (on résiste aux résistances) visant l'agressif pur, kamikaze. C'est alors qu'on découvre que la relation violente, poussée vers sa couleur pure pourrait-on dire, est une relation extrêmement sensible et désireuse de relation, par exemple. Paradoxe. L'atteinte de l'autre en face nous frappe au ventre, celui-ci la renvoie décuplée et ainsi de suite. La violence pourrait donc ne jamais s'arrêter mais aussi la relation en quelque sorte. Mais là aussi l'acteur possède des outils de surveillance, ce sont les mêmes qui l'autorisent à décupler sa violence qui lui permettent aussi d'en garder le contrôle des conséquences sur sa sensibilité - et celle de son partenaire. Car lorsqu'on écoute son corps dans toutes ses parties, c'est-à-dire lorsqu'on se trouve avec soi et non pas à se subir, les dangers de la

psychodramatisation sont écartés d'eux-mêmes.

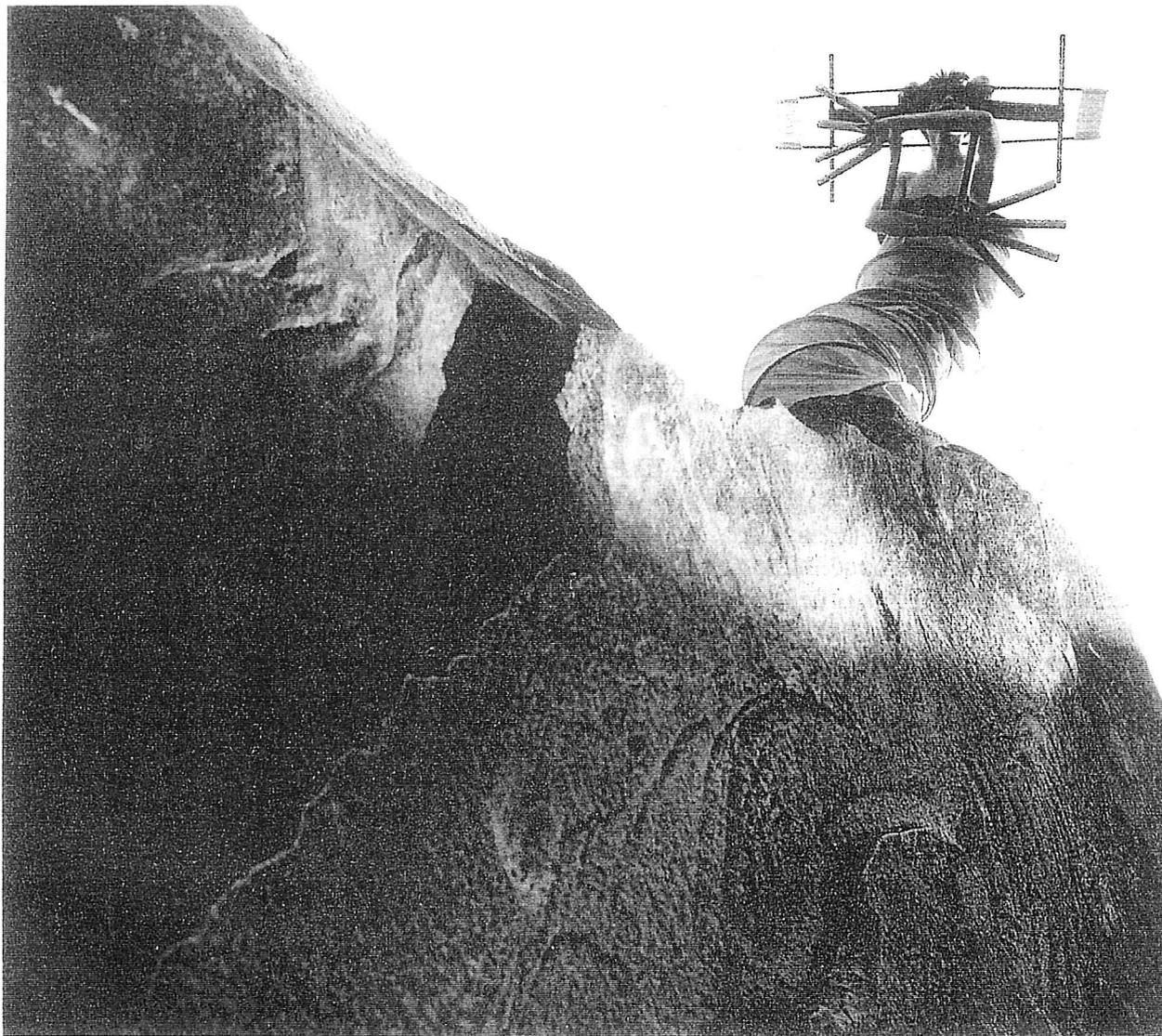
Il y a là encore une scène pour l'étude de sa propre violence comme pour celle du personnage.

C'est paradoxalement une des postures les plus utiles au développement non pas de l'agressivité en tant que telle, mais de l'implication de l'acteur et de l'acceptation/assumption de ses zones sensibles, fragiles, celles qui transcendent la passion.

(Suite au prochain numéro : où il sera question de la passion pour accéder au «réel», des relations du cérébral et du corps, de la mise en abyme de la conscience, et du corps lieu de crise).

Bibliographie

- 1) Charpail N., *Personne-Acteur-Personnage* ou le troisième regard, *communication à la table ronde art et thérapie*, 3^{ème} Salon International de Psychiatrie, 1995, Paris-La Villette.
- 2) Charpail N., *Miss Griff Messe*, Paris, Acora, 1998
- 3) Luce Berthommé, artiste dramatique, metteur en scène, professeur d'art dramatique, codirectrice du théâtre du Lucernaire.



A l'image, s'il fallait en faire une, de ce qu'on peut percevoir par le 6^{ème} sens devant ce «corps pensant». N.C
Lya Garcia, mimégraphie, photo : Jérôme Fournel

(suite du tome 1)

c) les voi(es)x de la passion ou la passion pour accéder au «réel»

C'est à cet endroit qu'il faudrait maintenant se pencher et c'est là qu'on pourrait commencer de parler des voi(es)x empruntées par la *passion*.

La distance réelle, physique, qui au théâtre sépare la scène et la salle ne doit pas être - à mon avis - un avatar du dispositif théâtral comparé au dispositif cinématographique, mais au contraire être destinée à investir le désir de rapprochement et de rencontre qui anime toute séparation et concourir à investir ce désir en ménageant la distance symbolique, «la distanciation» minimum nécessaire à la présence de la théâtralité. Au contraire de devoir produire, pour assumer cette distance, des voix souvent artificiellement placées ou des formes de communication esthétique obligatoirement habitées du démonstratif, nous voyons, nous, dans les travaux dont on parle, la possibilité

-purement technique (?) : d'émettre une voix venue du ventre et n'usant pas les cordes vocales, qui sera, même dans la fragilité d'un chuchotement, entendue par le public (c'est un constat) et qui ne demandera à l'acteur aucune déformation artificielle de son sentiment vers le superficiel

-purement artistique (?) : d'investir beaucoup plus puissamment et beaucoup plus intimement les sentiments, les émotions, les adresses, bref, les passions humaines. La voix (la passion) de l'acteur est ici magnifiée depuis son centre et non pas portée - déportée - hors de lui. Je parle de la voix de l'acteur, qui naturellement comprend ses silences, les silences s'inspirent et s'expirent toujours. Ce n'est pas ici la portée suspendue de la voix de l'acteur qui est amplifiée, ce n'est pas depuis son effet spectaculaire qu'on travaille, mais c'est son moteur, sa source, l'atteinte qui l'a fait naître qui sont

plus profondément touchés. Dans ce travail, le lecteur aura sans doute compris que les traitements du passage de l'air dans les deux sens effectués par le corps vont dans leurs variantes modifier les expressions de la voix (relief, timbre, rythme) comme il en serait de différents instruments de musique, cependant à aucun moment nous nous attachons à définir ce projet de travail comme «projet de travail de la voix» (de même que tout ce qui relève des effets de l'expression de l'acteur-voix, image du corps, gestuelle - n'y sont jamais posés comme projet de travail). Le projet, lui, se résume à l'étude et la visite du corps relationnel ou de la relation par le corps. Pourtant, beaucoup de personnes dont la voix s'était éteinte, cassée, déplacée ou artificiellement placée, «retrouvent» leur voix au travers de ce travail.

un entre-deux

De même que l'explicitation organique ou psychologique n'est pas ce qui nous concerne, la volontaire production de formes et d'effets n'est pas non plus à l'ordre du jour. Nous sommes dans un entre-deux : une sorte de plastique de l'âme, sculpture de la passion, dessin de la relation en pleins et en creux.

Certes, ceci demande un travail, un effort, une pratique mais à ignorer le corps intime de l'acteur (bien sûr on n'ignore pas son corps apparent), à faire du travail de l'acteur un travail cérébral (quand il s'agit d'un théâtre sans danse, sans chant), à séparer aussi techniques du corps et inspiration cérébrale, et à compter sur la seule sensibilité de *la personne* pour mettre un peu de chair et d'âme sur le tout - sensibilité, chair et âme souvent déformées, édulcorées ou esquintées par une mise en scène ou une direction d'acteur ignorante de son corps profond et soucieuse des effets - on a fait

de l'art théâtral un art parfois (souvent) décharné :
- sensible et savant autant qu'emmerdant,
- ou bien organique, violent en même temps que *dés-animé*. C'est bien pourtant le corps «pensant» qui est la matière de l'art dramatique, c'est bien le corps «pensant» qui est l'instrument de l'acteur. Ce corps et cette personne où tout est confondu : le compositeur (ou l'auteur), l'instrumentiste, l'instrument et l'oeuvre - La personne, l'acteur et le personnage - l'instant de l'intention de l'artiste et l'instant du regard sur l'oeuvre : superpositions, simultanités qui font pourtant la singularité de l'oeuvre de l'acteur.

se représenter à la représentation

On passe outre la question de cette singularité soit par le simulacre habile, soit en versant dans la psychodramatisation. On pourrait dire : soit qu'on introduit une extrême distanciation avec le personnage, soit qu'on introduit une confusion psychotique. On utilise l'un ou l'autre procédé dans le but de produire un effet - notre conception du théâtre se refuse à la production d'effets. Pourtant ces deux problèmes ne se rencontrent pas dès lors que l'acteur s'occupe seulement de «mettre en place le juste dispositif (il n'y en pas qu'un évidemment) qui l'autorisera à «expérimenter à vue la relation qu'il souhaite expérimenter à vue». La question relève donc seulement du juste dispositif, qui va naturellement varier en fonction des formes théâtrales recherchées, soit des formes de relations entretenues dans la représentation entre l'acteur et le spectateur, et varier en fonction de la personnalité de l'acteur (sa psychologie et sa physiologie).

Certains pourraient voir dans ce type de travail - et même tenter d'en faire - des sortes de recettes pour l'acteur dans une vision somme toute comportementaliste. Encore faudrait-il s'interroger sur ce que signifie le comportementalisme. Mais qui ferait

cela verra rapidement, car tout se voit au théâtre, qu'il s'y perd. Au demeurant on peut dire de la même manière que la croyance en la toute-puissance de l'induction psychologique pour l'acteur relève d'une certaine manière du même comportementalisme (on conditionne la psychologie).

Est-ce une vision comportementaliste par exemple que de dire : je ne me trouve pas dans la même disposition d'esprit suivant que je rentre dans une cathédrale, un cabanon de jardin, une grotte, un hôpital, suivant que je me trouve au sommet d'une falaise à Étretat ou devant l'entrée du camp de concentration de Sachsenhausen ? Si l'on ne peut nier que l'espace environnant influe sur notre état d'esprit, si l'on ne peut nier que nous entretenons une relation avec l'espace physique qui nous environne, comment donc pourrait-on refuser que notre propre corps, celui qu'on habite, influe sur celui-ci ? Comment l'acteur, alors à la recherche de tel ou tel comportement relationnel pourrait-il faire fi du corps qu'il habite - qui l'habite - et où s'est inscrit d'ores et déjà par sa personnalité un comportement relationnel ? Certains diront : mais l'induction psychologique, l'imagination, vont provoquer des changements sur le corps. Oui, c'est parfaitement exact. Dans une certaine mesure cependant. Il est par exemple courant de voir un acteur chercher tel ou tel «état d'être» par l'induction psychologique et ne pas y arriver. Il souffre en général, dans ces cas. Forcément, en particulier lorsqu'un acteur cherche une émotion.

Mais lorsqu'un acteur cherche une émotion, l'acteur s'abîme inmanquablement, s'abîme l'âme. Qu'il y parvienne ou non. Il s'abîme et nous avons vu beaucoup d'acteurs renoncer à ce métier comme on renonce au métier de pute, parce qu'on n'en peut plus de s'abîmer l'âme en faisant semblant avec le corps pensant. Il s'abîme obligatoirement.

rement car l'émotion ne se cherche pas, elle se trouve, elle surprend. Elle rencontre le corps et l'âme. Le travail de l'acteur a toujours relevé de ce même paradoxe : travailler à rebours de la vie, retrouver ce qui provoque les manifestations de la vie bien que ne devant pas les simuler. Enfin pour ceux qui n'aiment pas le simulacre. Ils ne sont pas si nombreux.

Si rechercher l'émotion relève d'un esquintement de la personne, mettre en place le juste dispositif autorisant «*la découverte par l'acteur* de la découverte du personnage» ne relève en rien d'un esquintement et permet au contraire l'expérience réelle en même temps que la distanciation nécessaire à la naissance du théâtre.

intelligence de la matière

Parfois l'on voit donc des acteurs souffrir à chercher tel ou tel état d'être et des metteurs en scène ne pas se lasser d'inductions psychologiques et de palabres sur la psychologie du personnage, tandis qu'avec un peu d'attention sur le corps de l'acteur, on verrait précisément sur ce corps même, les endroits qui se refusent à l'état recherché et qui s'y refusent parfois à juste raison, qui s'y refusent parfois même en indiquant le «pourquoi» ils s'y refusent. Si on regardait, on accéderait peut-être même à une nouvelle composante du personnage ou de la pièce. Le corps (qui pense) craint de ne pas supporter ce qu'on lui propose d'investir et se défend. Le corps attend, comme l'esprit attend par exemple par l'induction psychologique, les raisons intellectuelles, les stimulants affectifs, etc., qu'on l'aide à la sculpture de ce qui l'autorisera d'être accédé par l'état recherché, de ce qui fera une juste voie pour la passion qu'on souhaite investir. Le corps est très intelligent, souvent davantage que le cérébral. Exemple flagrant : la violence. Et toutes les choses qui relèvent du «passionnel» au sens cette fois conven-

tionnel du terme. Un acteur s'acharne à rechercher un état relationnel tandis que son corps s'y refuse. On le farcit d'excellentes et subtiles raisons que le personnage a de se trouver en état de violence, ou de confiance, ou de ceci ou de cela. Mais le corps s'en fout de ces raisons, il s'en fout puisqu'il les connaît déjà dans leurs fondements. Il n'a besoin d'aucune bonne raison, il possède en lui les fondements de toutes les révoltes, de tous les désirs, il connaît les sentiments et les désirs en leur état pur, inconditionnel, et ce que le citoyen en fait d'illégitime ou de légitime est un autre problème qui ne concerne pas la possibilité d'accès de l'acteur au sentiment en sa base (qui peut concerner naturellement la disponibilité de l'artiste à la proposition). Le corps pourrait très bien accéder pourvu qu'on le visite ou le déconditionne, mais voilà, nul ne s'en occupe, nul ne l'appelle, nul ne l'écoute et par exemple - c'est une image- on cherche à faire rentrer de toute force la rage d'un dinosaure dans la cage pulmonaire d'un canari. De quoi cela relève-t-il ? De l'esquintement, du viol, de la prostitution. Très couramment pratiqué, également pratiqué avec des enfants, des malades, etc. On peut d'ailleurs comparer l'ignorance de la physiologie du désir qui concerne seulement les bases relationnelles sur lesquelles nous travaillons, avec l'ignorance par exemple de la physiologie du désir sexuel telle qu'elle s'est exercée depuis des siècles sur des quantités de gens (en particulier les femmes). Cette ignorance du corps intime - celui qui n'est pas visible immédiatement par le regardeur -, cette ignorance du corps de l'acteur, du corps en tant qu'il pense et non qu'il doit seulement répondre aux inductions de l'esprit, a certainement de multiples sources que nous ne pouvons développer ici. dont une voit sa traduction peut-être dans la toute-puissance accordée à la position de metteur en scène dans le dispositif théâtral, qui finit par «s'approprier la

source» de l'évènement dramatique, nous donnant en bout de chaîne une oeuvre décorative en place d'une oeuvre de peintre (si on prend la peinture en comparaison), c'est-à-dire une oeuvre qui pense par la tête et produit une image, un effet d'elle-même, une représentation des effets, à la différence d'une oeuvre qui *s'agit* depuis la matière même et dépasse son auteur, *se présente, se réactualise*. Cette toute-puissance de la position de metteur en scène (qui peut tout à fait être véhiculée par un acteur) relève également et toujours selon ma perception d'un «dispositif de la conscience» (et donc d'un dispositif théâtral) qui fait du «troisième regard» un regard despotique. Un juge, ou un arbitre, un décideur en fin de cause, un «créateur» extérieur (Dieu a créé le tout, la loi est extérieure), position existentielle profondément différente de celle qui fait du troisième regard un *Tout qui prend la place du vide entre deux qui se regardent*, par exemple. Et autres variantes. Du moins n'y a-t-il rien d'extraordinaire à ce qu'un tel dispositif existentiel et théâtral finisse par «oublier» le corps. Seul l'acteur «habile» y survit professionnellement, qui s'esquinte dans sa personne encore plus que les autres - dont la malhabileté, la souffrance l'a un peu épargné de l'inconscience - mais qui ne s'en rend compte que très tardivement, si grâce lui est faite de s'en rendre compte, évidemment. Cet acteur-là a par voie de conséquence également fini par confondre personne, acteur et personnage. On a à faire à un ego, en général défendu ou écorché vif, ou les deux.

Dans la disposition que je viens de critiquer, il me semble qu'on peut dire que le regard se place à distance de l'ensemble du dispositif - ou du corps théâtral. Il le regarde et en contrôle les effets - le cérébral regarde *le corps* par un extérieur - Le regard ne veut plus faire partie *du corps*. Pourquoi ? Parce qu'en en faisant partie, justement, une part de «contrôle» lui échappe.

le corps écoute le corps

Il semble qu'à travailler avec son corps, le processus de création relève d'un travail finalement très «sain», puisqu'il s'agit pour l'acteur de travailler constamment en ménageant un dialogue entre personne et personnage. Le devenir du personnage ne se fait pas au prix de la négation de la personne mais dans l'obligation d'une écoute très attentive, *une écoute à l'autre en soi et non pas au même que soi*, laquelle écoute (de la personne par le personnage et inversement) relève de mon point de vue de *la même ambition que celle du théâtre en tant que dispositif permettant l'entendement de l'humain à travers la représentation*.

Le corps écoute le corps. Le regard dialogue avec cela même qui lui échappe et *qu'il laisse échapper*.

Pendant des années, on a considéré que l'induction psychologique était le seul dialogue que pouvait entretenir l'artiste dramatique avec l'acteur (ce dialogue se faisant entre l'acteur et lui-même ou entre le metteur en scène et l'acteur, il n'importe). Combien trouve-t-on aujourd'hui (en dehors du travail gestuel et chorégraphique) d'acteurs qui ont une expérience et un travail conséquent avec leur propre corps et en particulier le corps «pensant» ? Très peu. Est-on en mesure pourtant d'imaginer un musicien qui ne travaille pas son instrument ? Si l'on prend un instrumentiste, imagine-t-on que celui-ci établisse une quelconque séparation entre son travail d'instrumentiste et son inspiration artistique ? Voit-on un sculpteur ou un peintre chercher autrement qu'en «trifouillant» la matière ? Le plasticien pour qui le matériau est pourtant a priori «inanimé» suppose-t-il un instant que celui-ci va suivre simplement sa volonté sans l'induire en retour, dialoguer avec lui ? Dans ces disciplines, l'alchimie de l'art existe-t-elle en dehors de l'exploration de la matière ? L'artiste a-t-il jamais séparé l'âme de la matière ? Le poète, le physique du métaphysique ?



Lya, mimographe, performeuse. *Compression du moment prise dans l'ascenseur du temps.* Photo Jérôme Fournel

Comment le théâtre, dont la matière est humaine, en est-il venu à séparer l'âme du corps? Comment l'acteur, dont le corps est précisément *animé* en est-il venu à supposer qu'il en ferait fi ou en serait le maître tel Saint Georges terrassant le dragon ? Par quelle distorsion de l'esprit en est-on venu à imaginer qu'on pouvait ignorer le corps intime de l'acteur ? Parler de sensibilité comme de psychologie en ignorant celles du corps ?

Se rappeler simplement que l'art théâtral, dont la matière est précisément l'humain, subit toutes les aventures humaines depuis la nuit des temps dont celle qui a amené certains hommes à penser qu'on pouvait loger l'âme dans le cerveau, ou plus tard à penser qu'on pouvait cerner l'homme par l'étude scientifique (de la psychologie comme de la physiologie), soit à entretenir avec la «matière humaine» comme avec la réalité tout court un rapport direct et non plus «poétique» : une aventure qui ne ménage plus de vide entre le regard et l'objet regardé, une aventure dépassionnée d'investir la présence en creux du «réel», une aventure qui amène à la «croyance» que le tout cérébral peut accéder au «Tout» :

(questionnement d'ordre «existentiel» ?)

en passer par soi

- où à penser qu'on peut se représenter les choses sans *en passer par elles* : Le corps propose un accès à une visite intime de la passion. La passion emprunte la voie du corps. Le corps visité, le corps écouté entraîne l'acteur à se présenter réellement à la passion, tandis que le corps nié comme lieu pensant malgré nous et le cérébral mis en toute-puissance (et le corps devra s'y plier) se propose à une radicale distanciation des passions (projet de distanciation au demeurant parfaitement illusoire). Ce projet de distanciation se fait croire qu'il est «sage» tandis qu'il repose sur une

invraisemblable supercherie, laquelle s'effectue au prix du renoncement à la passion. La passion repose sur une contradiction sans doute trop douloureuse, le dernier tabou : la condition humaine, celle qui en passe par soi. Un tabou qui concerne le sens de la passion et qui circule en se déclinant à peu près sur toutes les formes de passion, depuis les « misérables » passions humaines à «l'honorable» passion des Saints.

La passion consiste en effet à engendrer ou assumer un conflit entre le désir du sujet et l'ordre momentané de sa condition. Elle pose un défi.

La passion pose un défi non seulement devant un ordre de condition social mais aussi devant un ordre de condition personnel.

(questionnement d'ordre «politique» ?)

La sagesse pourrait consister à maintenir pareil conflit à la mesure des possibilités réelles du sujet dans le durant de sa vie (elle les discernerait) et en gardant l'espérance comme la grâce toujours possible.

La passion qui se passe de sagesse peut effectivement être gagnée du désespoir qui anime l'indifférence. Une sorte de virus.

La passion est privée parfois de sagesse mais la sagesse ne peut pas se passer de passion.

Supercherie :

L'indifférence (= la position cérébrale distanciée, selon moi) se fait croire à elle-même qu'elle est sage tandis qu'elle plie les sentiments aux conditions matérielles comme aux conditions psychologiques.

Il y a aussi une vision «matérialiste» de la psychologie. On peut parler de matérialisme de la psychologie.

En assumant le fait qu'elle peut poser un constant défi à sa propre condition et en maintenant les deux bouts d'un conflit, la passion ne peut que souffrir. D'où son nom.

L'indifférence consiste à refuser cette souffrance.

Elle la tient pour non légitime, non nécessaire, anormale.

Comme la passion ne peut jamais gagner dans son conflit qu'elle entretient, l'indifférence tient la position de la passion comme «bernée».

«Ne pas être berné» : orgueil contemporain.

Ne pas être foutu bien qu'étant atteint pourrait être l'objectif de la sagesse.

Ne pas être atteint est l'objectif de l'indifférence.

Être foutu menace constamment la passion qui ne le veut pas a priori mais qui peut s'y rendre si elle est gagnée par le désespoir.

Car la passion peut être ébranlée. De même que l'indifférence. De même que la sagesse.

De même que l'ordre le plus impérieux de survivre absolument quelle que soit notre condition : par le désir de suicide.

(questionnement d'ordre «éthique»?)

le troisième regard depuis l'intérieur

Des affres et merveilles de la passion, le corps peut parler. Des dégâts de la toute croyance en une humanité cérébrale et distante, le corps en témoigne par sa déliquescence et/ou sa souffrance.

(questionnement d'ordre «thérapeutique»?)

La visite du corps passionnel s'associe dans notre démarche à la visite du corps «sage» par les points et contrepoints dont nous avons parlé précédemment. Nous épargnant ainsi les dangers de la psychodramatisation pour l'acteur de même que ceux de l'extrême distanciation qui en font le pendant effarouché, cette démarche propose à l'acteur de maintenir l'intégrité de sa personne en jeu en même temps qu'il travaille au nouveau corps du personnage. Exemple simple : si le personnage propose à l'acteur de s'engouffrer dans une relation d'extrême confiance, l'acteur va en priorité rechercher cette confiance dans

une physiologie de l'extrême disponibilité «*en vers*». Recherchant dans son corps les bases de cette physiologie, l'acteur éprouve réellement ses conséquences, il les éprouve à vue et cette épreuve qu'il consent donc à livrer à lui-même peut faire même l'objet de ce qu'il consent à *se* représenter à la vue d'autrui, devenir le lieu d'aventure où il se (re-)présente.

Aussi bien peut-il découvrir à un moment que la volonté qui serait la volonté consciente de son personnage s'associe à une «volonté inconsciente». Exemple : un personnage exprime l'amour mais son corps profond est en danger, ou bien un personnage exprime la méfiance mais son corps profond est en confiance, etc. Ces options, qui sont de l'ordre d'une élaboration, d'une construction, d'un projet de mise en scène de soi, se découvrent par une visite authentique des affres et merveilles de la passion du personnage comme des siennes propres. Car effectivement le propre de l'acteur est de travailler «à rebours de la vie», c'est-à-dire, pour nous, en faisant la visite des formes pour remonter à leurs origines, laquelle visite peut se faire en accompagnant le voyage des formes plutôt qu'en les disséquant par l'interprétation psychologique.

On peut comparer ce travail de l'acteur à l'option prise par un plasticien qui par exemple, pour dessiner un corps qu'il aurait devant lui, préfère aiguiser la concentration de son regard plutôt qu'ouvrir un livre d'anatomie.

On peut d'ailleurs selon moi comparer l'ouverture du livre d'anatomie associée à une certaine habileté du dessinateur à la proposition théâtrale par les seules inductions et supervisions cérébrales.

Mais on peut également comparer ce qui relèverait de dessiner une forme sans aucune attention à celle-ci mais seulement à notre état intérieur, à ce qui relèverait de la psychodramatisation pour l'acteur.

Entre la psychose (ou l'engouffrement dans la

fiction) et l'extrême distanciation (qui ne regarde que la réalité apparente illusoire), se trouve alors un entre-deux, sur lequel se joue selon nous la relation poétique ou autrement dit « la possibilité de se présenter devant l'énigme du réel » (4) que le théâtre à visée uniquement spectaculaire (messages et effets) ne contient plus.

(questionnement d'ordre « artistique » ?)

d) la passion pour accéder au « réel » ou la mise en abîme de la conscience

âme

Lorsque j'énonce ces mots « de la physiologie vers l'âme », immanquablement se trouve quelqu'un pour demander : mais qu'est-ce donc que l'âme pour vous ? Je ne peux naturellement pas répondre à cette question et me contente de dire : le mot esprit ne conviendrait pas, le mot psychologie ne conviendrait pas, le mot « être » conviendrait peut-être un peu plus mais pas tout à fait parce qu'*être* renvoie pour moi surtout aux questions de l'*être* et de l'*ex-istant*. Je préfère âme, qui ne veut rien dire aujourd'hui tout pétri qu'il est de questions religieuses dont personne ne veut. On a tort cependant de ne pas vouloir de certaines questions religieuses même si on a souvent raison de ne pas vouloir des réponses. Et après tout « âme » existe en dehors de la conception religieuse de même que le sentiment du conscient et de l'inconscient avant le traitement de la psychanalyse, de même que..., de même que ... Et dans tous les cas de figures, aucun des mots que nous employons ne peut trouver de parfaite justification puisque comme le dit Ponge, nous plongeons -à vouloir prendre les mots pour matière- dans une eau noire comme celle dans laquelle trem-

perait un pinceau de peintre qui ne l'aurait pas changée depuis des siècles. Il en est de même pour le mot « corps ». Il en est du corps comme de l'âme, il en est de l'être comme de l'existant, il en est de l'incarné comme du spirituel, qui connaît le sens des mots par le dictionnaire ? Je préfère âme, tout pétri d'une histoire chaotique et de significations paradoxales, et qui ne veut rien dire, et qui renvoie immédiatement à l'impossible introspection du mystère. Âme n'est plus seulement la psychologie, âme n'est ni solide comme le corps, ni gazeux comme l'esprit, personne ne sait où est le lieu de l'âme, âme ne peut en aucun cas être logé dans les circonvolution cervicales, *âme* entretient avec *corps* un dialogue permanent dans l'histoire en même temps que farci de contradictions : l'âme vient au corps, comme le diable, des corps sont sans âme, on discute de savoir qui a une âme et qui n'en a pas suivant les exclusions et génocides qu'on s'accorde à entretenir, l'âme serait reçue par le bon dieu après la mort, on a la mort dans l'âme bien qu'on soit vivant, corps et âme semble se tenir par la main dès lors qu'il faut se bouger le cul, l'âme est grande, ou insensible, l'âme anime l'amour, bref : Âme a cet avantage qu'il bascule bien et à la mesure de notre affaire, avec « physiologie » qui lui est très concret. Entre la physiologie et l'âme, on fait un grand saut subitement, mais on n'ignore rien de ce qui se trouve sous le pont par lequel on passe, on n'ignore rien, au contraire : on ne peut pas ignorer la réalité. La réalité s'impose : celle des mécanismes physiologiques et psychologiques.

Mais la réalité pour nous n'est pas à confondre avec le « réel ».

réel

Si en un de ses extrêmes le réel entretient un lien avec la réalité (de même qu'en un autre extrême le réel entretient un lien avec la fiction, comme la psychose),

nous tentons pour notre part de marcher sur le pont invisible qui relie les deux bords. Je préfère alors «âme» pour faire pendant à physiologie, entendant de toute manière que cette âme n'a pas de lieu défini, ni dans le corps, ni dans l'esprit, de même qu'elle n'a pas de lieu dans le regard du spectateur ou celui de l'acteur mais parfois seulement dans le vide qui les sépare ou les réunit. On fait le saut de la physiologie vers l'âme à la mesure de ce qui nous a surpris en regardant l'effort d'un acteur pour écouter son corps à l'instant où il s'adresse à son partenaire ou à un spectateur, à la mesure de «la grâce» qui l'a surpris tandis qu'en sueur il tentait seulement de frapper quelques mots sur son ventre ou tentait d'écouter le combat que menait son pauvre dos avec le monde qu'il porte. On fait le saut à la mesure de la portée qu'a pris subitement son adresse devant son interlocuteur tandis qu'en plein travail au ras des pâquerettes que constitue le travail du corps, il s'est trouvé traversé de part en part par la possibilité *d'être enfin atteint au coeur de la chose qu'il traite en même temps qu'en mesure d'en faire le témoignage*. On fait le saut à la mesure du saut vers l'inconnu que fait l'acteur qui a pris la décision que rien ne sortirait de lui «qui n'en soit passé par lui» et que rien n'en passerait par lui qu'il n'en partage l'expérience avec celui qui le regarde, et qui subitement se voit dépassé par la portée comme la source de son adresse tandis qu'au fond, il ne faisait que déblayer la voie que constitue son humble carcasse. Véhicule, je ne suis qu'un *véhicule*, enfin il comprend. Balayé le «moi», balayé l'ego, balayée la noble conscience du bien ou beau faire, terminé le «regardé qui se sait vu», il ne reste rien, rien qui concerne la noble intention esthétique, tout est par terre, il s'en fout, une bête s'échine seulement à *s'inspirer* de l'air

qu'elle inspire et *exprimer* l'air qu'elle expire, dans le bazar sortent parfois des mots, des onomatopées, des cris, des borborygmes, tiens : une phrase a supporté le passage de cet effroyable traitement de la matière, la phrase sonne comme une prophétie, une prière, une sentence divine, des anges lui sortent par les yeux, les yeux et les anges lui sortent de la tête, son ventre accouche d'une armada de soldats, de monstres, de séraphins, des démons lui soufflent des avertissements à l'oreille, l'obligeant à les toiser par des tics nerveux, à moins qu'on ne la voie subitement bardée de toutes parts ou que des poutres reliant ses membres à un espace gigantesque qui semble avoir été riveté à sa personne ou bien que tout à coup, clouée en croix, on la voie s'élever sur un pic neigeux ou une montagne de merde violemment jaillie de dessous la scène. On fait le saut à la mesure du saut qu'on fait devant toute manifestation incontestable de la relation poétique qu'entretiennent les sens ou le corps avec le réel. On fait le saut et en tant qu'artiste on se tait sur les analyses de ce qui se trouve sous le pont sur lequel on marche, puisqu'on sait que ça s'y trouve et qu'on y marche. La question seulement relève d'y marcher sans tomber. Et donc on travaille. On fait le saut, on pourrait dire que parfois on fait le saut entre physique et métaphysique, que parfois on fait le saut entre l'incarné et le spirituel. On fait le saut, on fait le pont, c'est-à-dire qu'on maintient toujours les deux extrêmes. On les maintient comme S. Weil parle du maintien de *«la pesanteur et de la grâce»*. On fait le saut, on fait le pont et on n'a que faire de nommer les mécanismes par lesquels on en passe obligatoirement, de même qu'on n'a que faire quand on est amoureux de savoir le pourquoi du comment du baiser profond qu'on se donne qui nous fait palper de l'amour, ni pourquoi quand on

ne l'est pas, le même baiser nous emmerde. On observe, on connaît, on voit, on constate que le corps pense et que toute pensée prend corps, on sait qu'il y va d'un-va-et-vient permanent et de même qu'un musicien qui adorerait Mozart ne se pose pas la question de pourquoi il aime cette musique pour l'interpréter mais tente seulement d'accommoder ses doigts à la touche de piano qu'il presse ou la corde qu'il touche, jusqu'à entendre ce qu'il cherchait en même temps qu'il le découvre, on accorde son corps avec son corps en connaissant que la pensée circule toujours et on cherche, et on attend d'être traversé. On met en place le dispositif qui permet d'être traversé, qui permet de devenir aussi «*le sujet de ce qui nous traverse*» (comme dirait... (5))

Le corps écoute le corps.

«C'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits» (6)

scène

Le corps comme un des «véhicules» d'accès au «réel», la présence à son propre corps comme une des voies (ce n'est pas l'unique) permettant l'introduction de «l'ici-maintenant» dans le spectacle, soit la menace d'une interruption du développement du spectaculaire ou une trouée dans le spectaculaire (7), relève de faire du corps le lieu d'une scène possible pour accéder au «pont» du «réel». Le réel plus réel que le réel.

La question de la scène possible comme celle de la confiance en une scène possible.

(questionnement spirituel?)

- en terme de dispositif théâtral :

La confiance d'une relation possible sur le pont du réel qui fait se rejoindre la fiction (la psychose) avec la réalité illusoire (la réalité dont on

est certain qu'elle est réelle). Le personnage et la salle. Le temps fictif et le temps commun aux spectateurs et aux acteurs. L'instant présent absolument impalpable où le regard des spectateurs rencontre le regard de l'acteur, connaissant de part et d'autre que rien n'est réel, ni de la fiction ni de l'état présent de leur être ensemble dans la réalité parfaitement illusoire, et tâtonnant à l'aveugle sur le pont du réel qui les reliera peut-être - en terme de concrétion du dispositif théâtral par le corps.

La confiance d'une relation possible sur le pont du réel qui fait se rejoindre la fiction (le personnage) avec la réalité illusoire (l'ego, le moi de la personne). L'instant absolument impalpable où le regard de la personne sur son acte rencontre le regard de qui l'agit, connaissant de part et d'autre, etc.

Mais on ne crée pas une scène en claquant des doigts. Et certains n'ont plus de scène dans la réalité.

Mais on prend le risque d'exister comme on prend le risque de jouer sur une scène. On joue le jeu parce que l'on considère que le jeu est une représentation éventuelle du réel. On casse le jeu et on s'excuse en direct par hésitation, on surjoue pour la même raison.

On rentre dans la psychose pour ne pas être dévoré par la réalité illusoire.

Un acte est inutile qui ne sert plus la représentation ou la possibilité d'accession au réel, qui ne nous permet plus de nous représenter à lui, qui est pris dans le filet de la réalité illusoire.

e) la conscience mise en abîme

ou le corps lieu d'un(e) cri(se)

On pourrait donc parler pour la recherche qui nous concerne, de métaphores en abîme :

Dans un premier temps, le dispositif théâtral (scène/salle et acteur/spectateur) est pour nous une métaphore du dispositif de la conscience humaine. En effet, bien avant qu'on parle de théâtre, la conscience crée en nous-mêmes une division entre l'acteur et le spectateur et propose un dialogue entre les plusieurs qui nous habitent à la vue d'un troisième qui regarde. On peut ainsi parler d'un possible accès à *une scène symbolique* avant même que de parler de la scène au sens propre.

Dans un deuxième temps, considérant la personne en jeu, l'accès de la personne au personnage - qui en passe par la position d'acteur- devient la métaphore revisitée de notre condition «d'être ensemble avec nous même». La trilogie personne-acteur-personnage qui gouverne le possible accès à *la scène* est entendable au sens propre comme au figuré.

Dans un troisième temps on regarde comme avec une loupe - ou un télescope ? - le travail de l'acteur. Et le corps de l'acteur, dans l'architecture de sa physiologie, devient concrétion de la métaphore de ce dispositif. Il s'y trouve une scène possible.

Cette mise en abîme du processus d'accès à *la scène*, comme dans un meuble à tiroirs gigogne ou comme pour les poupées russes nous transporte à un moment donné dans le lieu du corps et c'est bien du corps dont sort *la voix*, c'est-à-dire *l'adresse* :

L'inspiration (au sens propre comme au figuré) vient jusqu'au bas-ventre afin que *l'atteinte* que l'acteur consent à se porter à lui-même et qui finira par frapper le son, parte de ce centre, ce qui en modifie considérablement *la portée*. C'est dans l'espace physique tout autant que métaphysique qui sépare l'acteur du spectateur, dans celui qui sépare également une personne d'une autre personne que prend forme cette adresse, elle s'incarne dans un creux. C'est également entre la sensation et la réaction de la personne, mais

aussi entre l'inspiration et l'expiration que se joue une perturbation, un conflit dûs à la séparation d'avec l'autre. Ce moment de crise et de bascule a lieu dans le corps. Quand le corps écoute le corps, le corps devient un lieu *d'une scène possible pour se représenter à cette crise*. Entre ce qui précède la naissance et ce qui suit la mort, l'inspiration et l'expiration du corps sont le lieu d'une alchimie dramatique. Crise du corps ? Crise de l'âme ?

On peut dire que le corps devient le lieu d'une crise, on peut dire alors que c'est du lieu de cette crise que vient le cri. Si l'on a entendu que le corps était dans sa physiologie même, habité d'une psychologie on peut sans doute entendre sans trop de malentendus que je m'autorise à dire que le son est psychologique ou que la psychologie devient sonore.

Le cri, (la crise) marque le point-limite du supportable au théâtre. C'est le point de bascule entre représentation et retour à la répétition, ou même à la dévoration.

Un humain s'extrait du groupe pour s'adresser à lui et y retourner. Il inscrit par son mouvement l'aire du hors en creux du groupe. Le vœu qu'il fait se matérialise en syllabes, cri d'effroi laissant place au phrasé. (8)

création dramaturgique

Il arrive très souvent que dans notre travail de découverte, j'associe à cette visite du corps, de la relation et de l'adresse qu'il entraîne, un parcours de création dramaturgique reposant notamment sur une élaboration d'un texte, sorte de «missive» écrite par l'acteur/auteur et que celui-ci va amener vers l'élaboration d'un personnage. La «missive» de l'acteur est en général écrite sur la base de ce qui fonderait pour la personne sa venue sur le plateau - dont elle va disparaître- soit sur la base de ce qui fonderait sa venue

à l'existence (entre naissance et mort). Dans ce travail, plutôt que de proposer à l'auteur un travail conscient de transformation de son texte, nous prenons l'option de lui proposer un travail conscient sur les possibilités de son corps d'acteur et c'est alors l'expérience qu'il fait d'habiter différents corps - c'est-à-dire différentes relations avec son interlocuteur - qui lui suggèrent d'orienter son discours textuel, dramaturgique, etc., vers tel développement ou tel autre. On comprend, j'imagine aisément, que le même propos, suivant qu'il est habité dans un corps-maison en confiance, en rejet, en rêve ou en force, etc., n'a ni le même sens ni la même portée (ce qui nous intéresse encore davantage de découvrir est comment la personne, prise dans sa totalité sensible, présente véritablement un monde de personnages et de relations à notre vue et tandis qu'elle se trouve même seule en scène, comment son corps visité autorise la mise en présence, par elle-même, pour elle-même et pour les autres, de ce monde qu'elle contient (un monde de pensées, de conflits, de croyances, de doutes, de désirs, un monde de textes et de sous-textes, un monde de crises) que son intellect ignorait. Dans un travail que nous appelons «la mise en scène des ruptures», se découvre très souvent par exemple les éléments fondamentaux, les paradoxes également fondamentaux, la passion profonde qui anime - à notre insu - la moindre parole, la moindre onomatopée, le moindre silence, le moindre geste que nous posons consciemment ou inconsciemment. Le corps semble en savoir plus sur ce qui nous anime, en savoir davantage parfois sur les enjeux du texte que nous avons écrit nous-mêmes, le corps même semble en savoir plus sur la réception et la réponse silencieuse de nos interlocuteurs, le corps semble ne pas vouloir de son plein gré participer à aucun mensonge ni à aucun refoulement, et c'est ainsi qu'il est même possible de dire que le corps écouté

autorise d'entendre ce pour quoi la personne mérite de se signifier profondément à la vue de tous, quand bien même sa personnalité consciente serait tendue vers l'illusoire, la stratégie, le masque, etc., Le corps dans sa pesanteur connaît «une grâce» que l'esprit même refuse de voir. Dans ces parcours de création associés, nous avons alors la possibilité de saisir combien l'effort «physique» que peut faire une personne en jeu relève fondamentalement de la force de passion qui anime son adresse aux autres -comme sa venue à l'existence - et combien le refus qu'elle pose parfois devant cet effort, relève d'une terreur devant cette implication. C'est naturellement à cet endroit qu'il faut être extrêmement attentif dans les processus qu'on met en place pour éventuellement accompagner cet accès. À ce sujet, il est important de rappeler que ce travail avec le corps tel que nous avons essayé de le décrire, n'est pas un travail qui relève de la performance physique quand bien même il relève d'un effort physique. Il faut différencier radicalement cet effort de la performance et connaître que cet effort comme la tentative d'approche peuvent s'adresser aussi bien à des personnes handicapées, ou âgées, il ne s'agit pas pour nous ni de «redresser» les corps ni de «redresser» les âmes mais seulement de réveiller la pensée enfouie ou oubliée qui circule à travers les corps. Nous penchons sur la physiologie et sur les bases architecturales du corps, nous tentons de recentrer une respiration avant tout dans le projet d'un aiguisement de la sensibilité et de la présence à soi et en aucun cas dans le dessin de se sentir bien pour se sentir bien ou d'être beau pour être beau et nous entendons autant les facultés du corps que ses résistances - *ce que nous faisons semblant de pas entendre* étant seulement les résistances intellectuelles (cela mériterait un long développement...).

Cette mise en abîme de la conscience dans le

corps - d'où sort la voix- relève donc de la mise en abîme du sentiment d'être séparé de l'être qui anime la conscience d'exister comme de la souffrance d'être séparé de l'autre qui anime toute adresse (fût-elle la plus joyeuse).

Et de quoi est-il question au théâtre ?

scène symbolique

Non, ce n'est pas que l'acteur se prenne pour la voix du monde, c'est que le cri du monde en passe par sa voix.

Le monde crie à travers les bouches d'innombrables petites ou grandes souffrances. Mais on souffre parce qu'on n'a pu empêcher le cri de nous traverser. Le fallait-il ? Non, de mon point de vue il ne le fallait pas. Seulement, pour tenir à cela, pour ne pas être seulement une victime passive, il faut trouver un intermédiaire, un intercesseur. Quand on ne trouve pas cet intercesseur à l'extérieur (- ou intervenant, suivant qu'on s'attache à ce qui veut venir ou à ce qui doit cesser), il faut le trouver à l'intérieur. Mais pour trouver cet intermédiaire, il faut un lieu pour l'alchimie. Il faut une scène. La scène se trouve entre la réalité et la fiction. La scène est le seul lieu pour accéder au réel, ou du moins l'évoquer - l'invoquer. L'intermédiaire ne se trouve que sur cette scène. La réalité n'est pas le réel. La fiction n'est pas le réel. Le réel est sur *la scène*. *La scène* suppose un regard.

Être alors traversé par le cri et pouvoir en faire une traduction audible. Car les spectateurs ne supporteront pas un exutoire. Et ils ont raison. Être traversé par le cri et en faire une interprétation audible n'est possible que sur ce lieu. Le personnage est l'intermédiaire entre le cri du monde et la personne traversée par le cri. Ça en passe par l'acteur. Bien. Celui qui n'a pas de scène est abattu par le regard d'autrui. D'ailleurs même celui qui a une scène (si on prend

l'exemple du théâtre) est menacé toujours d'être abattu par le regard d'autrui. Autrui veut juger de la personne et ne voit pas le personnage. (Et bien sûr, parfois c'est la personne/acteur qui veut qu'on la regarde -elle et non le personnage). Le regard d'autrui cesse de vouloir l'abattre quand il conçoit que son rôle se trouve du côté du regard de la conscience. Chose faisable. Mais *on perd son âme dans le regard des autres ou on la gagne* (2), suivant que le regard d'autrui comme de l'autre en soi a permis l'existence de *la scène* ou pas. Soit : tout le monde concourt à rendre possible ou non l'existence de l'intermédiaire. *Le troisième regard*. C'est parfaitement sensible sur une scène, c'est parfaitement sensible dans l'existence.

Du trivial au sacré : ça en passe par le corps.

L'art dramatique ne relèvera jamais du virtuel.

Cette recherche s'appuie sur une expérience menée de longue date autant en direction des acteurs qu'en direction de personnes fragilisées ou mises en danger de non-accès à leur propre scène de représentation symbolique.



Un processus de création différent de celui que nous décrivons : c'est une plastique du comportement qui fait l'objet du travail de Lya Garcia, mimégraphe.

Alors est rendu visible, au fur et à mesure qu'il s'écrit, l'invisible dialogue entre les architectures : celle du corps humain et celle de l'espace qui l'englobe, à moins qu'il n'en soit engendré.

D'où vient la pensée ? Du dialogue. N.C

photo : Jérôme Fournel

Troisième volet du triptyque

Totale fiction.

Imaginons que la pensée soit tout le corps des êtres vivants. Dans l'interaction de tous les corps et nulle part en un corps précis. Un peu comme chez les fourmis. Tout fonctionne à peu près jusqu'au jour où il prend à la pensée de vouloir se connaître. Genèse. Alors commence un immense bazar.

La pensée se cherche, elle s'immiscie et pose un troisième regard dans le vide qui se trouve *entre deux qui se regardent*. Les deux subitement s'intéressent l'un à l'autre au lieu de participer à la tâche commune comme auparavant. Il y aurait quelque chose entre les deux mais qui ne participe en rien à la survie de l'espèce. Une chose parfaitement gratuite, parfaitement inopportune. C'est tellement inopportun que pour se maintenir, la chose va devoir se déguiser en quelque chose de nécessaire à la survie de l'espèce. Les deux qui se sont vus décident de faire semblant de porter les fardeaux à 4 bras, pour pouvoir discuter sur la route. Ou alors ils se battent pour l'obtention d'un bien comme si le bien public avait intérêt à être géré d'ici plutôt que de là. Les voilà qui découvrent dans toutes pulsions des sentiments divers et variés. Etc... La chose prend de telles proportions que presque tous ne font que s'intéresser à cet entre-deux sous couvert de participer à la survie de l'espèce. Confiance, rejet, danger, force, appel. C'est un bazar terrible, effrayant. Mais la pensée cherche obstinément à se connaître. Les voilà même qui font de leurs désirs singuliers une affaire d'état. Voilà que la survivance de l'espèce ne ferait plus loi devant la vie de la pensée. Tout cela est tellement dangereux pour la survie de l'espèce que les individus doivent recourir à l'invention de lois. Il faut bien revenir un peu en arrière puisqu'on ne sait plus CE qui gouverne. À un moment donné, ils décident que c'est tel individu qui gouvernera. La loi sera du côté du chef ou du Roi. Par exemple. Mais évidemment ça ne va pas puisque le Roi est lui-même possédé du goût pour la remise en question de l'ordre de la survie de l'espèce. Ils sont obligés de s'en référer à une espèce de Dieu, dans le ciel qui serait un tyran, un père sévère, qui serait la loi. Mais d'autres pensent à un moment que peut-être la pensée qui les gouverne se trouve dans une clique de dieux attachés à leurs passions diverses. Lesquels doivent se battre avec les hommes et les rois. Tout cela oblige à faire de nombreux sacrifices. Ensuite un gars arrive -je simplifie- et dit: mais non, vous êtes des cons, la pensée qui nous gouverne n'est pas du côté du Roi, ni d'un Dieu sévère, ni d'une clique, vous n'y êtes pas, elle est du côté d'un Dieu juste et bon qui vous a voulu libre. C'est à vous de revenir à lui, il vous attend, il vous a créé pour se reconnaître. Il souffre de votre souffrance. C'est de plus en plus intéressant pour cette pensée qui se cherche mais elle n'arrive toujours pas à se trouver. Elle trébuche toujours sur quelque chose. Mais pendant ce temps là, ou avant, je ne sais plus, il y a un mec qui découvre sous un arbre qu'il fait partie de l'ordre à échelle cosmique, que tout le monde en fait partie. Que la pensée est à l'intérieur. C'est de plus en plus intéressant. Mais c'est compliqué, c'est trop compliqué. D'autres ont décidé qu'ils s'en foutait un peu de comprendre l'affaire et s'en tiennent à une sorte de sentiment poétique du monde. Mais dans tous les cas, l'acceptation de cette pensée qui se cherche demande un énorme effort à cause que ce fait rentre en conflit avec le seul objectif de survivance.

Mais plus tard, très tard, certaines gens n'en peuvent plus, ils décident de s'en tenir à une réalité immédiatement sensible, tangible, perfectionnent leurs instruments d'introspection pour comprendre ce qui la gouvernerait, le but de l'opération est de s'en arranger au mieux pour vivre de façon supportable. Ils n'en peuvent plus de ce bazar, de cette pensée qui se cherche. Ils n'en veulent plus. Ils vont nous indiquer enfin l'ordre des choses physiques, psychiques, psychologiques. Mais c'est trop tard pour faire cela, les pauvres foirent complètement leur coup puisque ce qu'ils introspectent est une compilation de formes déjà chargées du combat d'une pensée qui se cherche. Il n'y a aucune réalité tangible originelle. Il n'y a rien.

La seule chose que chacun a remarqué, c'est qu'il y a bien une chose étrange dans le vide qui sépare deux regards qui se voient.

Mais il y a des gens qui n'en peuvent tellement plus, devant tous ces échecs et cette impossible tranquillité, qu'ils font tout leur possible pour ne plus la voir, cette chose étrange. Comment ne pas être atteint par la chose? 3 solutions au moins:

1) regarder ailleurs, à l'horizon, en rêve -

2) maintenir le menton à la base du cou et regarder autant que possible le pan de sa cravatte par dessus l'estomac, ou ses bouts de tétons si on a la chance d'avoir une assez forte poitrine.

Sinon, il y a une autre solution, la plus efficace:

3) regarder l'autre directement, pas l'entre deux, l'observer comme un laborantin, un scientifique, comme on regarde un insecte, un papillon, non pour rêver mais pour l'étudier. Pour plus de sûreté il vaut mieux l'épingler. Car on est parfois surpris par un retour de regard. L'épingler, dès qu'il veut nous surprendre. On peut tuer avec un regard de cette sorte mais il faut maintenir ferme, ne pas se laisser distraire. Ne rien laisser d'espace entre deux regards, ne rien permettre qui se pose en place du vide, ne rien permettre qui nous mette en présence de ce creux.

Certains de ces grands criminels devinrent célèbres et demeurent respectés à cause de ce regard là: des scientifiques, des philosophes, des médecins, des psychanalystes, des politiques, des religieux de tous genres et de tous bords.

Nous ne sommes rien. C'est ce que nous cherchons qui est tout. (9)

Cela veut dire aussi que le Tout n'est que s'il est cherché. Le Tout aussi peut disparaître. Le réel peut disparaître. Il n'est pas exclu que si tous les êtres humains renonçaient à chercher, la réalité illusoire n'offrirait plus aucune représentation du réel. Tout le monde sera mort/vivant.

Soit que la réalité demeure une scène possible, soit que la réalité n'offre plus de scène pour personne.

La question majeure ne consiste pas à se trouver vivant ou mort sur cette scène, la question consiste à s'y trouver ou ne s'y pas trouver, de même que la créer ou ne la pas créer. Et il vaut mieux de mon avis s'y trouver mort que de se trouver renvoyer au néant d'une seule réalité illusoire.

Mais la question est celle de la scène. Car on ne crée pas une scène en claquant des doigts.

Sauf si mon expérience théâtrale n'est que vaste foutaise, il me semble qu'il faut toujours être au moins deux sur scène (même si il n'y a qu'une seule personne) et qu'il faut au moins un regard. L'histoire du triangle. Imaginons qu'un acteur monologuant meurt d'une crise cardiaque sur une scène. Il me semble alors qu'il n'est plus possible que le regard des spectateurs sur le mort puisse faire demeurer la présence de la scène. L'acteur qui meurt seul, brise la scène. Par contre, on peut parfaitement imaginer que si l'acteur avait un partenaire, et que si le partenaire continuait de maintenir le jeu en présence du mort sous les regards des spectateurs, la scène continuerait d'exister. Exercice périlleux certes, mais faisable.

Tout cela est extrêmement compliqué. Qu'en moi, encore, reste un vivant pour regarder mes morts.

La question de la scène comme celle de la confiance.

La confiance d'une relation possible sur le pont du réel qui fait se rejoindre la fiction (la psychose) avec la réalité (parfaitement illusoire). Le personnage et la salle. Le temps fictif et le temps commun aux spectateurs et aux acteurs. L'instant présent absolument impalpable où le regards des spectateurs rencontre le regard de l'acteur, connaissant de part et d'autre que rien n'est réel ni de la fiction, ni de l'état présent de leur être ensemble dans la réalité parfaitement illusoire, et tâtonnant en aveugles sur le pont du réel qui les reliera - peut-être.

2) N. Charpail, *Miss griff, Messe*, Paris, Acoria, 2000

4) formulation de Christian Robert, auteur, dirige le mouvement de la Flambloyance, Membre du collectif des Théâtres de l'Autre

5) formulation de Jean-Pierre Klein, INECAT/Art et Thérapie, Membre du collectif des Théâtres de l'Autre

6) Antonin Artaud

7) formulations de Philippe Vaernewyck, artiste dramatique, Maison Passe-Temps, membre du collectif des Théâtres de l'Autre

8) Bruno Boussagol, metteur en scène, Brut de Béton Production, membre du collectif des Théâtres de l'Autre

9) F. Hölderlin