## ART ET THERAPIE

TRIMESTRIEL 5° année - Nº 15 - Juillet 1985

Rédacteur en chef : D' Jean-Pierre Klein Secrétariat, publicité: Édith Viarmé. Le Vieux Cognet. Les Grouëts - 41000 BLOIS - Tél. (54) 78.84.72.

# THAT FACE

Nicole CHARPAIL

#### L'effort de vie

Une action créative, quelle qu'elle soit et même au niveau le plus humble, ne sait pas contourner les difficultés. Elle ne peut que s'appliquer à les franchir ou les utiliser (c'est la même chose du point de vue de l'artiste). Aussi vautelle non seulement pour le but qu'elle s'est fixé mais pour le chemin qu'elle a emprunté et d'une certaine façon d'abord pour celui-ci puisqu'il est visible encore dans le résultat. On ne saurait parvenir au but sans s'être attaché aux difficultés, on ne saurait mieux y parvenir en les contemplant dans toute leur énormité, leur épaisseur — si terribles, au reste, qu'il est préférable de rester derrière car qui sait ce qui est au-delà? -C'est une banalité de dire : la difficulté, l'angoisse (ou la paresse ?) devant le moindre acte de création résume et comprend toute la difficulté de vivre. Peut-être est-il important de se rappeler cette évidence, chercher en soi le nombre de fois dans la journée où se pose la difficulté de vivre et pour quelqu'un d'apparemment équilibré, je crois, le chiffre n'est pas contenu dans les doigts de la main. C'est pourquoi, au lieu d'opposer les obtacles et la « maladie » mentale comme barrière à la création, on doit les accepter comme les jalons posés précisément sur la voie de celle-ci.

A propos de la démarche abordée :

Elle consiste en la mise en forme d'un processus de travail visant à la création, au sens général du terme, au pouvoir de création, par le biais dans un premier temps du travail de l'acteur. Elle trouve le plus souvent ses moyens dans l'application et l'invention d'exercices d'acteurs. Il le puise une partie de son inspiration du côté d'Augusto Boal, Mario Gonzalès, Françoise Merle. Elle est évolutive et

non pas fixée.

Les exercices proposés nécessitent la présence d'acteurs et de spectateurs. L'apprentissage du regard sur ce qui se passe est aussi important que la pratique. Spectateurs et acteurs sont aussi indispensable l'un que l'autre à l'évènement théâtral. Les exercices doivent cependant permettre toujours un « auto-regard », ou l'amener. Ils ont pour particularité de plonger le participant directement dans les difficultés — donc les exigences — de l'évènement théâtral, tout en l'ayant préalablement rassuré en lui imposant un code, une règle du jeu, en lui dictant apparemment ce qu'il a à faire. En réalité, ces exercices codifiés produisent rarement des évènements ressortant de l'anecdote, mais qui ressortent du contenu de l'instant théâtral : comment un déplacement, un discours codés à l'avance font éclater l'importance, le sens d'un seul geste, sa résonnance. Là où la frontière entre le quotidien et le spectaculaire devient sensible.

Ces exercices se présentent comme des jeux. A l'intérieur du jeu, l'acteur qui fait une erreur ne fait jamais un bide,

ne manque pas d'imagination ou d'habileté. Le jugement, l'appréciation de l'individu sont évacués et remplacés par un jugement sur le respect des règles du jeu, la conformité du produit au code donné. Comme le code est difficile, il est inévitable de se tromper mais comme l'intérêt de l'exercice se trouve justement dans les erreurs (visibles et comprises) on craint moins de se tromper. A aucun moment il ne s'agit de percevoir l'individu caché derrière l'acteur. Par contre, derrière un personnage on doit toujours trouver l'acteur. Seul l'acteur est jugé, le personnage en action. En perfectionnant son acte, la personne apprend à montrer et prendre conscience de ses volontés et contre-volontés. Or, il s'avère qu'une exigence portée avant tout sur la forme libère et enrichit le contenu, mais c'est en quelque sorte — à l'inverse de la démarche raisonnante — le corps, la matière, le visible qui imposent leur exigence à la raison. Il est question d'apprendre à être à l'écoute du réel avant de vouloir provoquer ses manifestations. Reconnaître la force dramatique de tel ou tel évènement afin d'être capable de choisir ses moyens d'action et de création.

Si on est en quête de personnages, qu'on veuille les inventer ou les interpréter, il serait vain de fabriquer entièrement ces personnages par l'esprit puis de vouloir appliquer sa conception sur la scène. Il serait vain de vouloir les trouver par hasard et il serait tout aussi erroné de croire qu'un acteur va composer un personnage sans le chercher quelque part en lui. L'intérêt de ces exercices est de permettre à l'acteur-spectateur ainsi qu'au directeur de scène de reconnaître peu à peu que l'acteur est capable de produire, ce qu'il renvoie aux autres, en évitant les fausses identifications et les productions superficielles et habiles. Cela, par des moyens qui procèdent peu de l'étude psychologique des caractères mais plutôt de l'analyse et de l'observation du réel. Le but est de pouvoir faire un choix à partir de l'expérience.

Ce qui demeure toujours caché au fond de l'individu entrave sa vie, mais ce qui ne vient pas du plus profond de luimême la rend vaine. Cette constante existe sur la scène de façon absolue et immédiatement sensible. Dramatiser, c'est rendre visible, éclairer la moindre manifestation de la vie, avec pour objectif ni celui de l'évacuer, ni celui de la réintérioriser mais de dévoiler son intérêt, donc aussi pour l'artiste sa beauté. La nécessité de poser le masque pour démasquer et retrouver aussi les données constantes de

l'humanité.

Avec l'aide de ces exercices, percevoir les capacités d'un acteur, c'est avant tout percevoir par où sa volonté est la plus forte et non pas ce qui lui est aisé de produire, sans jamais oublier que le théâtre ne supporte pas qu'on évince l'instant vécu au profit de l'instant joué.

J'ai suggéré précédemment que l'effort de création était en quelque sorte analogue à l'effort de vie. Cette ressem-

blance existe pour tous les arts à des degrés divers. Le théâtre qui expose et dévoile précisément l'humain fait emprunter une voie sensiblement analogue à la démarche humaine devant la vie. Cela veut dire qu'en pratiquant une certaine démarche théâtrale, la conscience ne peut échapper à cette analogie non seulement ressentie mais spectaculaire (centrée et éclairée). Dans le travail que je propose, il est demandé à l'individu d'être acteur avant d'être interprète, c'est-à-dire de se mettre en forme sans le biais systématique du personnage. C'est au reste ainsi qu'il parvient ensuite à créer le personnage. S'il est bien guidé, il est alors consciemment dans la même position que l'artiste devant l'objet à créer. Mais il a cette particularité, qu'au lieu d'être vécu intérieurement et dans la solitude, son travail est vécu ouvertement et démonstrativement (dramatiquement) et confond ses moyens avec son but puisqu'il s'agit d'un jeu. L'acteur a justement pour tâche de saisir et éclairer les difficultés qui lui sont données comme matériel à la création. On peut comprendre par là que le psychodrame est aux antipodes de ce travail. Le psychodrame procède de la démarche inverse, qui crée les évènements dans un premier temps à l'insu de l'acteur (qui n'est d'ailleurs plus acteur au sens théâtral du terme).

### Vivre ou être spectaculaire

Ce travail ne peut, lui, seulement s'ébaucher qu'avec la conscience de l'acteur, sa PRÉSENCE. Seulement cette présence est d'abord exigée dans sa forme minimale, la plus simple, la plus primitive, réduite au point zéro du comportement, pour n'être que très lentement rendue plus complexe. Cette démarche considère que l'essence de la théâtralité (ou du vivant) existe déjà à l'intérieur de l'évènement le plus simple — existe, c'est-à-dire sur la scène **est** sensible —. Elle tend par conséquent à perfectionner l'épanouissement ou la conscience de l'acteur au sein d'actions simples, à composer le plus possible l'évènement pour saisir sa théâtralité dans ses bases mêmes. Elle considère que le vivant ne se dévoile (ou le spectaculaire n'existe) que dans une concordance de la volonté avec le corps, ce qui ne signifie pas subordination de l'un par rapport à l'autre, mais découverte du point où ils se rencontrent. Elle fait valoir à l'acteur (l'homme en action) les raisons de l'un et de l'autre : l'acteur à l'écoute de son corps et de son esprit, à l'écoute donc de ses émotions, à la recherche de la juste émotion (si l'on admet que l'émotion agite le corps et l'esprit — par conséquent devrait être spectaculaire — la juste émotion est celle qui agite sans trop surprendre et qui

traduit (se transmet) au lieu de vulnérabiliser). Cette juste émotion — ou la rencontre du corps et de la volonté existe bien au sein des évènements les plus complexes, mais se découvre mieux à celui qui la cherche dans les évènements les plus simples. La démarche proposée est donc à la recherche d'un répertoire d'actions théâtrales parmi les actions les plus simples mais qui comprennent tous les paramètres de l'évènement dramatique. Elle n'aboutit donc ni à des exercices corporels (qui ne comprennent pas tous ces paramètres) ni à l'interprétation immédiate d'évènements complexes (qui demandent de les posséder déjà). Cela ne signifie pas que nous ignorons le travail du corps, le travail de scènes ou l'improvisation, mais que ce dont nous partons et ce à quoi nous revenons se trouve du côté d'un jeu microcosme de l'évènement dramatique. Sur scène, la spontanéité et la sincérité se cherchent, qui ne passent pas par le réflexe ou l'abandon de soi mais par une maîtrise, celle de l'acteur sur la personne. Pourtant elles demandent bien une part d'innocence. C'est qu'en effet il faut aussi se mettre en situation d'innocence pour accepter de jouer ou de s'observer vivre. La part d'enfance (?). On dit d'un bon acteur qu'il est sensible derrière son personnage, que son plaisir est sensible.

#### L'obstacle

Le tissu complexe de volontés, contre-volontés, conscience démesurée, inconscience, angoisse, désir de faire ou de ne plus faire, l'enchevêtrement des intervenants extérieurs existent aussi bien pour les patients que pour n'importe quel artiste, même si ce n'est pas au même degré. Au reste, la comparaison peut paraître ridicule puisqu'il y a des patients artistes ou des artistes patients. Elle a toutefois sa raison d'être au regard de la partie de la personne dont on prétend s'occuper, qui est celle qui la fait souffrir. Je vois une différence surtout dans l'appréhension de ces difficultés, dans la facon de vivre avec (les utiliser et s'en défaire tour à tour, différencier la difficulté de soi-même). Les difficultés sont pour le patient, conscient ou moins conscient, de toutes facons fardeaux et entraves à son épanouissement. L'obstacle semble impossible à dépasser. Elles sont pour l'artiste  $\hat{\mathbf{a}}$ l'origine de tous ses mouvements. Est-ce à dire qu'il suffirait à certains que l'analogie entre les obstacles utilisés par la création artistique et ceux de la vie apparaisse plus fortement encore (plus spectaculairement) à leur conscience pour que nouvelle force leur soit acquise? Est-il trop facile de dire cela? N'y a-t-il pas aussi une question d'enjeu? Mais s'il y a analogie entre le combat pour l'art et celui pour la vie, n'y a-t'il pas aussi analogie d'enjeu? Ne doit-on pas de toutes façons, en pratiquant une démarche de création à visées thérapeutiques, s'appliquer à **rendre sensible** le plus précisément possible **cette analogie**?

L'objet de la démarche théâtrale, c'est d'amener l'analogie sans rendre pour autant l'obstacle plus inquiétant. A l'intérieur du travail, l'obstacle n'est pas entrevu à l'avance (du moins sa vraie nature ou l'instant où il va surgir), l'acteur étant en quelque sorte placé devant un jeu, mais il est par contre immédiatement rendu sensible et doit être immédiatement utilisé (c'est la règle du jeu). Il n'y a pas une série d'obstacles puis un résultat, il y a un jeu autour des obstacles en lui-même spectacle, en lui-même création. De plus, la manière de diriger le jeu doit prendre en compte la personnalité de l'acteur qui attire aussi le jeu à lui et s'y trouve finalement créateur. Au reste, il s'agit davantage de prendre en compte la personnalité de l'acteur plus que celle de l'individu, ce qui peut sembler être la même chose mais ne l'est pas. Car une des données du travail consiste à amener chaque personne, grâce aussi au code de jeu, à se conduire différemment et se sentir différemment dès lors qu'elle est sur scène et normalement dès le moment où la séance de travail est commencée. Elle est différente, c'est-àdire qu'elle a un autre rôle, un autre statut; les autres qui sont avec elles sont également différents. Le regard qu'on porte sur l'autre est plus généreux, moins inquiet puisqu'il est là pour vous servir, de toutes façons (le code de la scène). Certains comportements sont interdits, d'autres, à l'inverse, sont remis à l'honneur. Une nouvelle règle de conduite est instituée, qui n'est plus celle du quotidien.

Cet état demandé, l'esprit du joueur, de l'acteur, etc. ne va pas naturellement de soi. L'important, c'est de faire valoir — et l'exercice aide à cela — que cet état d'esprit est contenu par les nécessités du code théâtral et non par quelques nécessités extérieures morales, de bienséance ou autres. Le bon comportement n'est pas à chercher ailleurs que dans l'expérimentation, l'observation de la pratique théâtrale.

Ce travail peut permettre à certains patients d'entrevoir différemment ses propres limites ou possibilités, de ne plus considérer la difficulté comme infranchissable et surtout de reconnaître l'intérêt de celle-ci, mais aussi d'avoir au moins de temps en temps l'impression qu'il est possible **de vivre encore cette difficulté franchie, avec ce mieux qui est un risque**, dans la vie comme dans le jeu. Certes, le jeu bien conduit ne mène pas à l'échec, offre toujours une chance, mais tout en s'avouant être un jeu il utilise les données de la vie. Lorsqu'on est parvenu à donner cela à la conscience, un certain changement s'est produit. Le jeu qui doit être « amusant » (n'être pas un soucis) mais qui réclame une vraie

concentration - une présence - dont l'occasion de se plaire dans une action pourtant difficile, qui n'est pas gratuite, abstraite mais vivante (ou expressive). Donner l'occasion de se connaître une autre façon d'être, de s'aimer un peu. Pour certains, c'est le côté « amusant » qu'il faut faire valoir alors que pour d'autres il faut mettre le doigt sur la somme de difficultés abordées ou franchies.

Quelqu'un m'a dit, « moi quand je peins, j'ai l'impression de m'abstraire, je m'abstrais de la vie. » Par où le convaincre qu'en peignant il était bien vivant? Le jeu doit révéler ceci : Ĉet AÎLLĔURS fait partie de ma vie. Le jeu ne se confond pas avec le quotidien (surtout pas), mais en jouant, curieusement je suis bien vivant et je m'en rends compte si je réponds au code théâtral, puisqu'au théâtre présence et magie doivent être spectaculairement confondues.

Résumé: est ici relatée la mise en forme d'un processus de travail

visant à la création, au pouvoir de création par le biais, dans un premier temps, du travail de l'acteur.
Les séances de travail consistent à produire un laboratoire de formes, d'instants et d'images où chacun apprend à reconnaître pourquoi et comment une forme est meilleure qu'une autre, c'est-à-dire l'instant aussi où son sens est éclairé (rendu spectaculaire). La démarche permet de se placer à l'écoute du réel avant de provoquer ses manifestations.

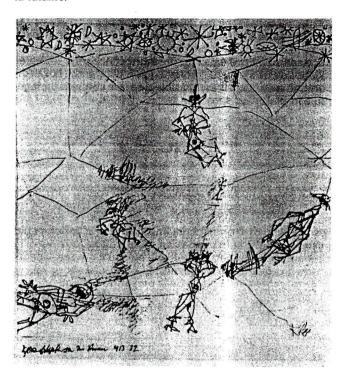
Elle prend pour moyens de création précisément les obstacles à la création.

Les exercices d'acteur qu'elle choisit sont vécus comme microcosmes de l'évènement théâtral comme microcosme de l'être au devant de la création et de la vie.

Je commence logiquement à partir du chaos... Il m'est permis tout d'abord d'être moi-même chaos... Il est commode de pouvoir être chaos pour commencer... Paul KLEE - Journal.

La philosophie de la vie ne sert de rien à l'artiste qui ne vit pas. Dans la création, difficultés et obstacles ne peuvent être franchis qui n'ont pas été rencontrés, auxquels on ne s'est pas confronté.

İİ nous faut toujours rappeler que dans la créativité la difficulté est porteuse de grâce. La difficulté à vivre est un des paramètres de toute créativité. Jamais vaincue elle est porteuse de troubles, approchée elle est porteuse de vie car elle donne une plus grande étendue de la conscience. Cela, ça concerne tout le monde. Au demeurant, on peut remarquer que l'échec se vit davantage en s'arrêtant avant l'obstacle qu'en chutant dedans, surtout si par la chute on apprend à marcher différemment, à sauter ou à voler. Il y a de l'humour dans l'art et dans l'humour un grand clin d'œil à la fatalité.



« Message funeste des étoiles » - Paul Klee.