2. WELLER ET MAGIE

Nicole CHARPAIL

Analogie

Il y a analogie entre le problème de l'individu et celui du créateur comme il y en a une entre la difficulté de la personne et celle de l'acteur.

Est-ce à dire que la difficulté d'exister ne tient qu'au facteur créativité 2 Ou bien la difficulté est-elle dans l'inté-

gration de ce facteur à l'existence ?

Je peux, par rapport à ce problème, ajouter une remarque relative aux exercices ou moments que nous avons vécus. Un exemple : la difficulté d'un tel à poursuivre sur le mode impersonnel un récit impersonnel, ou à intégrer de façon cohérente le mode personnel, ne tient pas uniquement à la psychologie de cette personne mais à la difficulté inhérente à la logique de l'écriture descriptive ou du récit, ainsi qu'à celle soulevée précisément par l'exercice qui demandait à deux personnes de fonder un récit commun, sans préméditation et dans une situation d'urgence (récit en relais). Cette difficulté retrouve aussi celle du théâtre qui demande œuvre commune à plusieurs indi-

Le patient qui n'y arrive pas semble porter cette difficulté et il est difficile d'amener sa conscience sur ce phénomène. Mais parallèlement, la personne qui a résolu d'emblée

cette difficulté ne sait pas spécialement comment ni pourquoi, du moins dans cette situation d'urgence. Je veux dire que dans cette situation, les deux sont aussi innocents l'un que l'autre. L'un en est chargé, l'autre débarassé. C'est le premier, pourtant, qui pose le problème. A ce titre, il est extrèmement bénéfique que des personnalités très différentes et qu'aussi bien patients et soignants participent à ce travail et de la même façon, car les difficultés apparaissent pour chacun aussi nombreuses, différentes mais soulevant (et éclairant) toujours le même problème

amené par l'exercice.

De même, le code des regards imposé par tel exercice a une raison d'être, il n'est pas gratuit, il est porteur d'un sens pour ce qui est de l'expression de soi vers et pour les autres. Ce sens échappe bien à la conscience de celui qui n'arrive pas à regarder là où il faut pendant l'exercice, alors qu'il a parfaitement compris avant ce qu'il fallait faire. Ce sens échappe-t-il à la personne où à l'acteur? J'essaie de rendre sensible cette analogie exercice-jeu et jeu-vie constamment au cours des séances. Ce qui importe, c'est que ce soit le choix et la qualité de l'exercice qui provoque en priorité cette sensibilisation. La conscience exigée de l'acteur différencie toujours la raison du bon réflexe et le bon réflexe (ou maîtrise) de l'automatisme. D'en parler ne servirait de rien si cela ne se voyait pas, mais cela se voit.

Exigence

Pour ce qui est de mon appréciation du travail, vis-à-vis de moi-même ou des participants, j'essaie donc, bien que notant ce qui est particulier à l'individu devant une situation ou difficulté abordée, de transposer constamment son attitude au niveau de la difficulté de l'acteur. A priori je considère que toute difficultés peut être résolue, quand bien même il me semble ou on me dit qu'il s'agit d'une difficulté constante et propre à la personne. Même dans le doute quant à sa résolution, une autre attitude que celle-ci irait à contrario de la démarche théâtrale et ne ferait que brouiller les pistes. Je m'attache par contre (ou à cause de cela), à centrer souvent le travail autour de cette difficulté, à la dénoncer (le code de l'exercice la dénonce), à chercher où se situe la conscience de la personne par rapport à cette difficulté, soit en amenant le doute sur la normalité (la conformité) de tel comportement au regard du code théâtral demandé, soit en amenant le doute sur son étrangeté si l'étrangeté apparente prédomine, dans le cas où ce dernier comportèment est utilisable théâtralement (peut montrer sa signification). La certitude que tel comportement est bon n'a le droit d'exister que lorsqu'il répond correctement au code théâtral, c'est-à-dire aussi dès lors qu'il est voulu et que son sens est éclairé. A ce sujet, il faut se rappeler que l'œuvre théâtrale considère qu'aussi bien le personnage, l'acteur ou la personne humaine, avant que de posséder un défaut ou une qualité, sont chargés d'une problématique: tel comportement suppose souvent l'existence cachée de son inverse ou d'un état contradictoire. La part aussi de volonté. Il faut tendre à ce que cette problématique, au lieu de se manifester seulement par tel ou tel excès, traduise d'une manière ou d'une autre une question, expose le paradoxe ou la contradiction. Toute maladresse de l'acteur est porteuse d'une question intérieure, d'une problématique, dont il suffirait qu'il ait meilleur conscience ou qu'il lui suffirait d'estimer à leur juste valeur pour qu'il en tire une véritable expression. Aider la personne, l'acteur ou le personnage, aider les uns à devenir les autres, c'est faire découvrir les correspondances entre leur problématique

L'exigence ne doit donc être amenuisée par rien, pourvue que **cette exigence s'inscrive dans le jeu** et non dans un mode relationnel de personne à personne. Cette

attitude d'exigence peut être aussi dangereuse, c'est-à-dire difficile à maintenir dans les conditions énoncées, si la fatique, la tension ou l'inquiétude imprévues ne sont pas prises en considération du tout. Au reste, ceci est une infraction au code car celui-ci oblige bien l'acteur à l'effort mais ne lui permet pas de se brutaliser (cela se voit et rend le jeu mauvais, pénible au spectateur). A ce titre, j'apprends moimême à respecter le code, délicat, car les limites de chacun ne sont pas les mêmes. Ne pas amenuiser l'exigence et ne pas la rendre insupportable conduisent à deux principes : Amener le participant à prendre conscience de ses limites et de ses forces. On a le droit de s'arrêter, on a le droit de refuser de faire une chose, on a le droit d'être parfois seulement spectateur au cours de la séance. Mais dès lors qu'on veut bien essayer tel travail, j'ai le droit de pousser à l'effort. Pour chacun, la question doit devenir celle-ci: est-ce que je veux ou non me chercher querelle et jusqu'à quel point en suis-je capable en ce moment? Au reste, le code du théâtre ne permet ni de parasiter le jeu, ni d'abandonner un partenaire, aussi je dois trouver le moment propice pour m'arrêter ou montrer ma difficulté. Comme ma difficulté sert aussi le jeu, je ne dois pas tenter non plus de la cacher. A cela se greffe l'autre principe :

- Substituer au sentiment de culpabilité devant l'erreur, celui de responsabilité. Je ne suis jamais coupable car mon erreur précisemment amenée par l'exercice le sert et hors de l'exercice me ramène à une meilleure localisation de mon exigence. Par contre mon erreur dessert le bon fonctionnement du code théâtral. Je ne peux pas l'ignorer et je dois même apprendre à l'accuser en jeu (la rendre manifeste et la corriger à vue sur la scène par les moyens de l'acteur).

Sur scène, chacun est le détenteur de l'équilibre ou du déséquilibre possibles du plateau. Chacun est responsable y compris devant l'erreur de l'autre. Un fil invisible relie chaque acteur aux autres, qu'aucun ne doit laisser se détendre ou se rompre. Le rôle du chef d'orchestre est distillé dans chaque acteur (le chœur masqué).

Conscience

Ce qui suit est relatif à l'analogie entre la difficulté de la personne et de l'acteur et la transposition de l'une à l'autre qui en découle. On ne peut pas dire de quelqu'un qu'il est parfaitement conscient de lui-même s'il ne parvient pas dans le PRÉSENT d'une situation à réaliser ce que sa raison parvient pourtant à comprendre avant et après. Ce que cherche à faire l'artiste n'est QUE cela. A savoir, la réelle conscience n'appartient pas à la raison mais à une **concor**

dance corps-raison. Elle se situe dans un PRÉSENT et dans l'URGENCE le plus souvent. La faculté de se ressembler. La recherche de la concordance corps-raison est une difficulté. On peut, par habileté, évacuer cette difficulté en soumettant l'un à l'autre. Si je ne parviens pas à faire telle chose que je voudrais, je peux en produire une autre qui m'est plus facile et qui m'évite de constater mon impuissance. Si je suis habile ça passe. Si je ne suis pas habile je n'y parviens pas ou j'y parviens mal, mais en tous cas la supercherie saute aux yeux. Le travail que nous faisons démonte pour qui que ce soit l'habileté et remet au même point zéro le plus adapté et le plus inadapté d'entre nous. Je me dois de rappeler que le travail qui est proposé aux participants est immensément difficile. Ce sur quoi nous nous penchons, avec les moyens les plus simples certes, est la principale difficulté de l'acteur. Si nous parlons de conscience, qu'on songe que la plupart des travaux proposés ne permettent pas de réfléchir puis d'agir, mais obligent la réflexion à s'inscrire dans le jeu, le contrôle de soi à coexister avec la spontanéité à laquelle nous travaillons, c'est celle du musicien qui parvient à bien jouer, en une fois, (le jour du concert) et malgré les milliers de pensées qui veulent s'introduire dans sa tête et malgré qu'il ait les mains moites etc.; le juste trait du dessinateur, en une fois, le premier, le bon. Faut-il parler du pouvoir de concentration? Faut-il parler du pouvoir de la qualité de PRÉSENCE ? Faut-il parler des nécessités de l'URGENCE, du travail qui préexiste à cela?

Ambitieuse certes, la façon dont nous travaillons est pourtant bien humble, puisque — tandis qu'on prétend à la créativité — elle consiste le plus souvent à corriger la mala-

dresse.

La plupart des exercices pour acteurs auxquels nous travaillons tendent à éliminer les parasites de l'expression, qui sont en réalité tous les instants (parfois une fraction de seconde) où l'acteur oublie le spectateur et « pense » au moment où il ne le faut pas. Ici curieusement, l'acteur a tendance à se réfugier dans les spectateurs alors qu'il est en jeu et à oublier son partenaire de jeu. Le **code des regards** notamment oblige à l'inverse. Nous combattons perpétuellement le regard qui guette, médie, se replie ou s'évade (l'apparté). J'insiste toujours sur la symbolique et l'impérative nécessité des directions ordonnées des regards. Cette nécessité me paraît ici primordiale et infiniment plus difficile à respecter encore que la maîtrise des mouvements du reste du corps. Elle semble rassembler la qualité de concentration sur l'instant, la qualité de décision dans l'instant, la qualité de VOLONTÉ de l'acteur et la qualité de rapport entretenu avec partenaires et spectateurs. Par contre, la neutralité, sincérité, vérité montrées du regard sont plus aisément obtenues qu'il n'est habituel de le voir. Ils semblerait que la solitude de l'acteur soit assez naturellement admise (ce qui est très important) mais que l'endroit où il peut aider et être aidé (n'être pas en détresse) — être solidaire — ne va pas de soi du tout. Or ce lieu se trouve sur la scène avant tout. La FRONTIÈRE entre spectateurs et acteurs et ce que j'appelle le NO MAN'S LAND sont à concrétiser par tous les moyens possibles (tel exercice, telle situation, tel état d'urgence, tel lieu, tel costume, etc.) La frontière fait que l'acteur est seul mais sur un lieu magique. Le no man's land, pris entre la totale fiction et le rapport direct au spectateur, est le lieu où le comédien, bien qu'incarné dans un personnage, garde et montre sa conscience d'acteur.

Fonder œuvre commune dans une situation d'urgence et face à ceux qui l'attendent, tout en n'effaçant pas son individualité (sa solitude) est très difficile. Mais sur la scène, les acteurs complices ne laissent rien entrevoir de leurs démêlés intérieurs au public, ou s'ils le font, c'est volontairement. La scène doit être comprise comme un lieu magique

qui ne l'est que grâce à cette exigence.

Le code théâtral imposé ne permet aucune triche. Il n'est permis de rien ignorer de ce qu'on produit, mais en contre-partie, tout ce qu'on possède et y compris ce que l'on ressent en tant qu'acteur sur la scène peut servir la création, pourvu qu'on sache pourquoi et comment. La personne n'est pas annulée mais démontée. On lui demande de se reconstruire sur scène après ce démontage.

Contrainte et liberté.

Inutile d'insister sur les difficultés que posent cette exigence. Pourtant je songe que nous avons commencé de répondre à celle-ci et pour certains (pas encore pour tous) dans la conscience de sa dimension. Je couche ici la réflexion d'un participant au cours d'un exercice, sans que j'ai encore énoncé la raison de celui-ci : C'EST DIFFICILE DE TROUVER LA VRAIE **NEUTRALITÉ** (terme jamais prononcé, principe commun à tous les exercices). J'AI L'IM-PRESSION QU'ON ME DEMANDE **D'OUBLIER** CE QUE JE SUIS, QUE JE DOIS ME LAISSER DE L'AUTRE COTÉ (en montrant les chaises des spectateurs d'où les acteurs partent pour jouer), **POUR ME RETROUVER** ICI. C'EST L'INVERSE DE CE QUE J'AI L'HABITUDE DE FAIRE.

Ceci était l'exacte et complète compréhension de l'exercice. Comme ceci, je ne l'avais pas énoncé, je vois de plus en plus la nécessité pour moi d'être **au service** de cet art, de sa réalité, pourvu que j'y sois suffisamment et jamais en retrait, ici ou là, dans des considérations, des inquiétudes quant à

l'adéquation ou non, dans de malheureuses analyses, craintes de viser trop haut, craintes de viser trop bas. Le seul danger est vraiment de déformer l'exigence. En cela, la conduite, la bonne marche de l'exercice est ici encore plus délicate, car dès-lors que l'exercice ne fonctionne pas bien par rapport au code mais relativement bien dans l'exercice — ce qui pourrait être admis en d'autres lieux puis corrigé — aboutit le plus souvent ici à une réaction immédiate de la part de l'un ou l'autre des participants (abandon, malaise), que j'ai parfois tendance à attribuer à tel ou tel problème de la personne (ce qui peut être vrai) mais qui se déclare toujours à l'issue d'un mauvais fonctionnement de l'exercice en regard du code.

Par conséquent, j'essaie à ce qu'au maximum les problèmes soient énoncés, proclamés et je ne veux sup-

porter même pas l'apparté en moi-même.

A l'acteur conscient du code, une possibilité est donnée de mesurer telle ou telle de ses tendances, de les intégrer, de les contrôler et ce point là de la connaissance ne peut lui être refusé sous prétexte de sa fragilité. Ma seule précaution est la suivante et elle est réclamée par la démarche : éviter que la difficulté de vivre soit vécue en direct, qu'un malaise soit vécu en direct autre que la crainte de l'acteur (le trac), ou qu'à l'insu du participant les difficultés apparaissent, connues de moi seule. La difficulté de vivre, d'être, peut être transposée dans la difficulté du jeu mais non l'inverse. Or, la difficulté de jouer (qui est pourtant terrible) doit être rendue supportable. Ce n'est pas toujours une évidence. Il faut tendre à ce que l'acteur soit le maître (même un maître maladroit) et non le sujet de l'exercice. Si l'exercice le place parfois en position d'innocence avant l'erreur, c'est pour luimême. Mon rôle est de renforcer sa conscience d'acteur non d'analyser sa conduite de personne. Et je me répète ceci : ce qui se passe à mon insu est sans gravité au regard de ce qui peut se passer à l'insu de l'acteur. Le plus important est ce qu'il sait, ce qu'il sent, ce devant quoi il veut bien faire face, la qualité de son désir. Le point d'erreur acceptable dans le jeu est placé entre l'endroit où il ne se passe rien (où il n'y a aucun risque aussi) et le point d'évolution néfaste de l'erreur, d'où l'état d'inspiration ne peut pas sortir (trop douloureux, qui laisse désarmé).

Cet état est donc ce vers quoi nous tendons systématiquement et qui n'est à aucun moment demandé aux

participants d'être possédé d'emblée.

Inspiration

L'état d'inspiration n'est pas un vain mot pour l'artiste qui ne l'attend pas d'en haut mais la cherche en bas. L'inspiration est en effet une chose qu'on est en droit de

rechercher dans le jeu théâtral, dans l'art, dans la vie et qui consiste seulement en cela: chercher l'état le plus propice à dévoiler un sens, une idée, un sentiment, une impression. L'état le plus plus propice est celui qui me permet de me placer devant l'action à accomplir de telle manière que mes forces soient canalisées vers elle et non pas dispersées ailleurs, mais aussi l'état où j'ai une qualité de disponibilité. réceptivité suffisante pour être aussi le réceptacle de forces qui me dépassent (qui dépassent ma seule raison, mes seules capacités connues). Le souffle trouvé par telle ou telle action touche au sacré. Ceci n'est pas une prétention. N'importe quelle action vue sous cet angle peut être inspirée ou non inspirée. Selon qu'elles le sont ou non, certaines changent radicalement de sens, aboutissant à des inverses, les actions d'ordre esthétique par exemple, les relations humaines, l'acte d'amour etc. Seul le facteur inspiration permet de parler de création en matière d'art, grâce auquel l'interprétation peut devenir création mais aussi toute création est d'abord interprétation. Plus qu'inventer, l'artiste prétend d'abord traduire. Trouver l'inspiration demande de rechercher deux qualités apparemment paradoxales : une certaine volonté et un certain « laisser aller ». Volonté, car l'acte inspiré est plus difficile que l'acte mécanique, il demande une plus grande énergie, son enjeu et le risque qu'il fait prendre sont plus grands. Laisser aller veut dire : être à l'écoute de, en relation avec d'autres forces en présence, y compris les siennes propres et ignorées. Cet état est aussi de l'ordre d'une certaine volonté. En bref, trouver l'inspiration demande qu'on n'ait pas seulement la volonté de s'accomplir mais celle d'accomplir.

En jeu, cette démarche implique qu'on ne doit pas s'effondrer (tension, effort) mais qu'on doit aussi être porté par... (libre). Lorsqu'on parle de la faculté de **se rassembler** en jeu, cela signifie bien se trouver soi mais encore audelà de soi trouver tout ce qui peut être relié à l'action le

moment envisagé.

C'est un **point d'équilibre** finalement assez rare et qui se cherche. On me dira, certains vivent sans cela et qui vont bien. Tant mieux pour eux, mais dommage qu'ils soient si nombreux car ils nous gênent. Ils nous gênent car pour la reconnaître cette inspiration, il faut aussi avoir l'occasion de l'identifier quelque part ou le droit d'en faire preuve.

Le parti-pris visible de notre société, on le sait, n'est pas dans cet équilibre et le trouble des patients souvent contrepoint d'un autre. L'équilibre est à une **frontière**. Facile à dire, moins facile à vivre, car lorsqu'on y est, à cette frontière, on est aussi sur un fil. **Le risque**. Le théâtre est ici choisi comme moyen de se placer devant la création, uniquement parce qu'il illustre **sensiblement** cette frontière et permet de vivre ce risque (ce mieux) en laissant une chance, toujours, de s'en remettre.

L'objectif est bien d'aider les gens. Mais il arrive que pour atteindre un point déjà éloigné il faille en viser un plus haut encore. Pour faire un pas, il a fallu connaître dans quelle direction l'orienter. Il y a matière à toucher l'invisible en cassant des pierres et au point le plus haut, se trouve probablement la raison pour laquelle des gens amoindris par la difficulté seront les mêmes capables d'éclairer l'effarante nécessité de l'art. La thérapie par l'art ne devrait jamais chercher ses moyens ailleurs que chez lui et se reconnaître aussi à son service.

Résumé: le code de comportement imposé par le théâtre peut aider à trouver l'état d'inspiration. Cet état est donc ce vers quoi nous tendons systématiquement et qui n'est jamais demandé d'être possédé d'emblée.

La démarche théâtrale a pour objet de rendre sensibles les correspondances entre les difficultés de l'artiste devant l'objet à créer, la forme à produire, celles de l'acteur devant le jeu et celles de l'être devant sa traduction possible ou devant l'action. Elle puise dans les nécessités de l'action créative des repères de comportements, ainsi que les moyens et les raisons d'une plus grande étendue de la conscience. grande étendue de la conscience.