

QUAND LA PERSONNE VEUT CHANGER SON PERSONNAGE

**l'acteur
dans la démarche
du Théâtre de l'Opprimé
(Augusto Boal)**

Nicole CHARPAIL*

◆
**Quand vouloir jouer
peut devenir vouloir
vivre** ou quand se mettre
en jeu procède des mêmes
efforts, des mêmes pas-
sages, des mêmes ressentis
que ceux qui sont charriés
par le mouvement de vie.

Etre acteur, dans la
démarche du Théâtre de
l'Opprimé (Augusto Boal),
apprendre à le devenir,
c'est parvenir à dramatiser
(ou éclairer) la réalité de
sa propre vie, c'est-à-dire
mettre à distance puis en
images, en lumière et en
formes construites une
réflexion sur sa propre vie.

◆

De même qu'une situation
théâtrale repose sur un conflit, de
même les PERSONNAGES d'une
situation théâtrale y sont porteurs de
volontés et de contre-volontés. Ces
volontés qui, au théâtre, ne peuvent
se traduire qu'au travers des
ACTES, (qui ne peuvent demeurer
abstraites), sont peut être une des
raisons qui font que le théâtre peut,
au point où nous l'avons expérimenté,
devenir un lieu privilégié d'une
analyse et d'une transformation de la
réalité. La mise en actes de ces
volontés fait que l'être humain n'y
exprime pas seulement une pensée
mais en constate les processus.
L'outil artistique propose un nou-
veau vocabulaire mais aussi une
nouvelle grammaire.

Le théâtre propose à la per-
sonne de devenir ACTEUR puis à
L'ACTEUR de devenir PERSON-
NAGE (d'une réalité fictive). Le
Théâtre de l'Opprimé propose à la
personne de devenir l'"ACTEUR
DE SA PROPRE VIE" (A. Boal).
On pourrait dire que l'acteur y tra-
vaille et "répète" un "spectacle" qui

est à "jouer" dans la vie. Le théâtre
y devient coulisse et la scène est la
réalité. La fiction imaginée deman-
de à devenir réalité. La personne ne
devient acteur que dans une relation
très précise qu'elle entretient avec le
REGARD du spectateur. Cette rela-
tion n'est précisément théâtrale que
dans ce en quoi elle se soumet aux
REGLES de la COMMUNICA-
TION ESTHETIQUE. A ce titre le
Théâtre de l'Opprimé se différencie

*Plasticienne et comédienne

● Depuis 1975, elle travaille comme animatrice et
comédienne selon la spécificité de la méthode Boal,
plus particulièrement sur le terrain social Femmes-
Prostitution-Incarcération

Centre du Théâtre de l'Opprimé -Augusto BOAL-
7 rue Eugène Sue. 75018 PARIS.
Tel (1) 42.23.19.19

● Depuis 1986, elle a créé le personnage de Miss
GRIFF avec ses "conférences sur l'art et la thérapie"
et ses "impromptus", intervention du personnage
dans différents endroits publics.

Miss GRIFF Association.
12 av. Louis Pasteur 92220 BAGNEUX.
Tel (1) 46.64.81.56

Voir aussi dans ce dossier, son article
"Travail de l'acteur en milieu psychiatrique".

beaucoup moins du théâtre classique qu'il ne se différencie du psychodrame. Le Théâtre de l'Opprimé se soumet aux mêmes règles de communication esthétique que les autres formes de théâtre. La différence est uniquement dans le fait que l'acteur y travaillant avec les éléments de sa vie, pour qu'il puisse, vis-à-vis de son vécu mis en jeu, trouver la même JUSTE distance et la même juste implication que n'importe quel acteur vis-à-vis de ce qu'il interprète; il faut que le spectateur devienne "spect-ACTEUR" (Boal) faute de quoi celui-ci ne serait que voyeur d'une situation (dans laquelle il n'est même pas impliqué par le phénomène de catharsis) ou alors analyste (interprétant par des moyens qui ne sont pas possédés par l'acteur). D'où que celui qui regarde va prendre la place de celui qui joue et dont il est solidaire de la volonté (ce qui différencie encore le théâtre-forum par exemple du jeu de rôle).



A propos d'un atelier en milieu carcéral : LA PERSONNE

Dans un premier temps on va rencontrer l'autre (et se rencontrer soi) dans le jeu de va-et-vient essayé, renouvelé de la CONFIANCE en soi puis en l'autre, en l'autre puis en soi. Cette confiance va permettre de trouver le désir de "dire", reconnaître, retrouver peut-être l'envie de traduire, de confronter de communiquer, de s'exposer aussi, de donner, donc de RENCONTRER.

Mais il faut aussi que les moyens d'expression soient à la mesure de ce désir. Vient alors le temps de RECONNAITRE SES POTENTIELS, découvrir sa propre nécessité d'exprimer, mettre le doigt sur des richesses oubliées parce qu'inusitées, découvrir aussi celles des autres qu'on connaît pourtant parfois mais pas sous cet angle là.

Quand la personne veut changer de personnage :
EN PASSER PAR L'ACTEUR
ou la communication esthétique

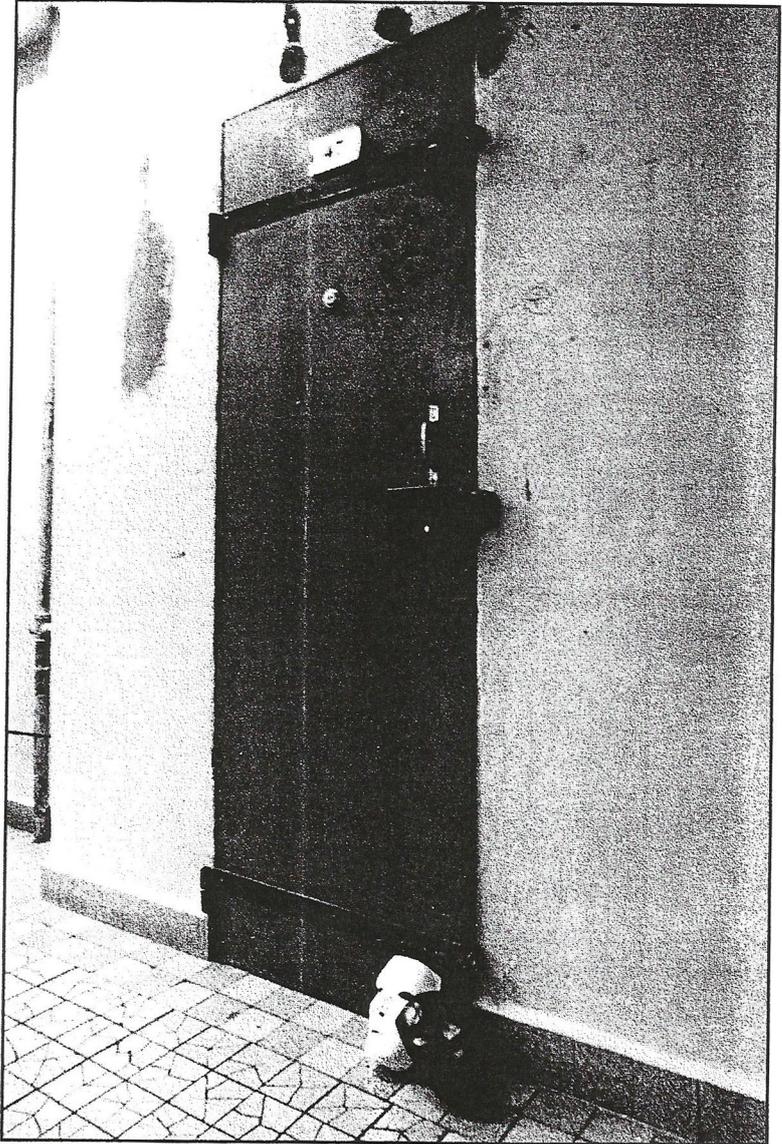


Photo Serge TUSZYNSKI

Comme dans les situations où l'être humain a tendance à se mécaniser, se systématiser et donc s'appauvrir aussi bien physiquement que mentalement, on essaiera donc d'augmenter sa marge de mouvement et de pensée, de s'assouplir en quelque sorte.

Notre mode de vie ou notre fonction ont en effet parfois ramené nos mouvements de l'esprit comme du corps à quelques schémas répétitifs. Ce que nous appelons la personnalité est déjà trop souvent un tri, plus ou moins choisi, des possibilités en réalité multiples de la personne. On peut penser que la vie carcérale n'est pas sans développer ce phénomène de mécanisation et d'appauvrissement des comportements.

Reconnaître d'abord son propre corps comme un corps vivant, porteur de découvertes, contenant d'émotion, capable aussi de maîtrise et donc OUTIL D'EXPRESSION. Affiner sa perception sensorielle, mentale, émotive pour reconnaître aussi sa force et sa fragilité et donc repérer ses limites (pour les dépasser mais aussi parfois les respecter).

Cette connaissance qui se fait sur soi se fait aussi sur les autres (les jeux et exercices même d'échauffement sont toujours vécus dans une relation avec l'autre). Cette connaissance amène donc aussi à un plus grand respect de l'autre, de son corps, de sa peur, de ses efforts, de ses limites. Prendre en compte et en relation l'autre, au cours de son propre mouvement, est une façon aussi de DEVELOPPER SON HUMANITE (au sens d'harmonisation avec autrui et de sympathie).

Il devient alors possible d'expérimenter un nouveau langage, celui des mots mais aussi celui des gestes et celui de l'image. On va petit à petit s'approprier le LANGAGE ESTHETIQUE, porteur et créateur de sens continuellement et

Photo Serge TUSZYNSKI



reposant aussi uniquement sur la perception qu'on en a et non sur un savoir. Dans un registre différent du langage habituel, ce langage ne va pas accuser les différences sociales ou mesurer les niveaux de cultures. Il va cesser de creuser le fossé d'incommunicabilité qui accompagne souvent le vocabulaire. Mais le plus important, c'est que ce langage esthétique qui se cherche à vue, au même moment et pour tout le monde, n'enferme pas non plus la pensée de celui qui l'émet, parce que l'émetteur du message doit être à l'écoute de l'entendement de celui qui le reçoit et à qui il veut vraiment communiquer quelque chose. Cette recherche d'un langage THEATRALLEMENT JUSTE permettra de repérer ses masques, repérer ses rituels, ses blessures et ses ressources.



A propos d'un atelier de réinsertion de personnes prostituées : LES MASQUES

Re-connaître son corps, le re-trouver permettrait aussi de retrouver sa personne qui s'en est abstraite aussi pour se protéger de l'atteinte qu'on a fait sur lui (et dont elle sait qu'elle peut avoir des répercussions sur elle). La personne, qui s'est dissociée des volontés de son propre corps, oppose à ceux qui l'on atteint, mais aussi à elle-même un MASQUE. Ce masque (qui peut être une image, un costume, un type de comportement, un code gestuel etc...) avant de cacher quoi que ce soit, commence par SIGNIFIER (théâtralement il signifie avant toutes choses, il porte sens). Et donc, bien avant de desservir, il sert. En cela, nous avons TOUS un masque ; notre constitution physique même s'est adaptée à ce que nous avons à affronter dans le monde. L'alpiniste, le danseur, le pianiste, le secrétaire n'ont pas

besoin du même corps et ne gardent pas les mêmes traces. Dans nos relations aux autres, nous ne nous servons pas de la même image. Le ministre, l'artiste, le travailleur social, l'homme, la femme ne renvoient pas les mêmes images. Notre masque nous sert en ce qu'il traduit ce que nous avons à dire et en ce qu'il nous protège aux endroits où nous sommes susceptibles d'être abîmés. Notre masque nous permet donc d'affronter les actes les plus prédominants de notre fonction. Notre masque ne commence à nous desservir qu'à l'endroit où il continue de nous induire vers un type d'action qui ne nous intéresse plus dont on voudrait sortir. A l'endroit où il nous enferme dans un RITUEL (oppressif). Nous avons pourtant la capacité de CHOISIR nos masques. Lorsque nous devons par exemple affronter une situation pénible (oppressive) dont nous avons malgré tout l'espoir de sortir, nous sommes capables d'OPPOSER à cette situation un masque contraire à ce qu'elle induirait (ex : pour une femme, bien se maquiller ou mettre un beau vêtement tandis qu'elle va vers une journée qui l'ennuie ou l'angoisse). Par contre, dans les cas où nous devons subir entièrement malgré nous et sans capacité d'en sortir une situation extrêmement oppressive avec laquelle il nous faut pourtant collaborer, il semblerait que soit choisi un masque qui protège et signifie justement à l'endroit où il renvoie aux autres et à nous même l'image exacerbée de ce que l'autre (opresseur) a fait ou attend de nous. (Ce qu'on peut voir d'une certaine manière dans le milieu prostitutionnel, aussi bien du côté des opprimés que des oppresseurs, mais aussi partout où s'exerce une très forte pression ou violence entretenue, voire démultipliée dans un rituel délinquance-incarcération-répression-harcèlement sexuel etc...)

On pourrait dire que ces masques là, s'ils entretiennent l'oppression, permettent au départ d'y SURVIVRE. Dans le cas d'un rituel

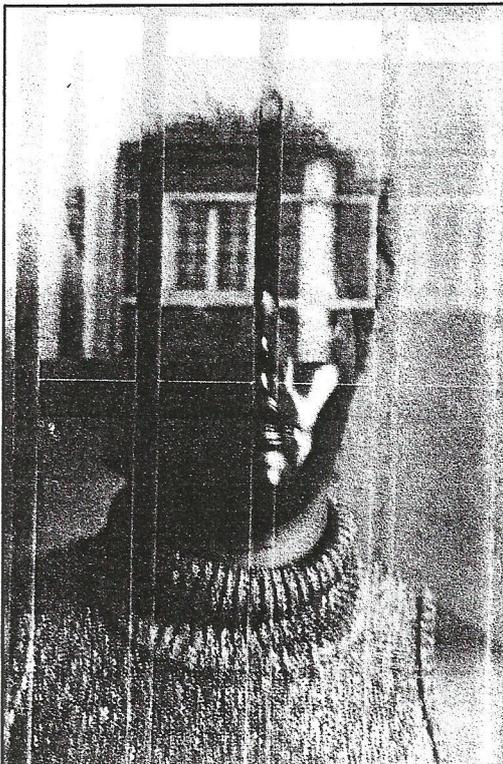
oppressif, il semblerait que l'opprimé (comme l'opresseur) a posé le masque que l'autre a projeté sur lui. Comme dans les autres cas, ces masques portent un sens et ici, d'une certaine manière portent LE sens de la situation (même si c'est "inconscient"). Ces masques participeraient donc à une analyse possible de la situation vécue comme oppressive, et dans le cas de la prostitution (dont on veut sortir), ils ne peuvent être retirés qu'au prix d'une multitude de risques, de même que tous les comportements qui leur sont inhérents.

"Si l'opprimé étaient toujours prêt à perdre la vie pour sortir de l'oppression, l'oppression ne pourrait être entretenue" (A. Boal)

L'opprimé, qui veut légitimement survivre, finit par se servir contre lui-même des armes de son oppresseur (et l'oppresseur sait bien cela). A un moment donné, l'opprimé finit par tirer un avantage quelconque du rapport d'oppression (sans cela pourquoi la subirait-il ?) Au moment donné, la relation oppressive est celle qui lui permet justement de survivre. C'est d'ailleurs à cet endroit là que "l'opinion publique" va se jeter pour dire que l'opprimé n'est pas opprimé, ou indéfendable.

Dans tous les cas de figure, c'est sur l'abandon progressif (parce que risqué) de son avantage à entretenir l'oppression que l'opprimé va avoir le plus de "fil à retordre"...

Dans le cas de personnes en processus de réinsertion, il semblerait que le passage d'un rituel à un autre (dans la réalité : d'un rituel attendant à la prostitution vers un rituel attendant au travail, à la maternité etc...) soit le LIEU où il est plus possible de travailler à la reconstruction d'une identité. Du point de vue "théâtral", cette identité ne serait pas tant dans l'acquisition "réussie" d'un autre rituel (quand bien même ce rituel l'épanouira davantage) mais quelque part à une FRONTIERE ou à une croisée des



Atelier-théâtre en maison d'arrêt - supervision du projet de préparation à la mise en liberté : Association GERC, Edna Aïva - Travail de l'acteur et technique du Théâtre de l'Opprimé : Nicole CHARPAIL

- Photo Serge TUSZYNSKI -

chemins, où la PERSONNE découvre le libre arbitre, le CHOIX possible (de l'acteur) entre plusieurs aspects de sa personnalité (PERSONNAGES) à exploiter. Entre la personne que l'on ne regarde pas et le personnage qu'on regarde mais aussi qu'on invente (et qui n'est qu'un des aspects possibles de la personne) se trouve l'acteur qu'on regarde et qui nous -spectateurs-regarde. L'acteur est le maître du jeu...

Le travail sur le PASSAGE d'un rituel à un autre, théâtralement, peu être abordé à partir de "vraies" histoires (la réalité) mais aussi à partir d'histoires fonctionnant analogiquement avec le réel.

Dans le processus de travail qui conduit la personne vers le personnage (en passant par l'acteur), et qui conduit aussi chacun de nous (dans le Théâtre de l'Opprimé) vers NOS personnages, les autres qui travaillent avec moi y sont aussi MIROIRS de mon propre mouvement ou plutôt multiples facettes de ce miroir, de même que je suis un miroir pour les autres (spectateurs).



**Quand la personne veut
changer de personnage :
EN PASSER
PAR L'ACTEUR
ou la communication
esthétique**

Le monde change aussi suivant l'endroit par où on le regarde. Les changements de points de vue engendrent la modification des formes puis la modification de la perception de la personne. La perception modifiée modifie la personne qui s'aperçoit que le champ de la réalité sur laquelle elle peut agir est plus vaste qu'elle ne l'imaginait. (...)

Dans le cas d'un groupe de personnes dont on peut supposer que les traces d'un passé douloureux (ou d'une problématique encore présente) peuvent ressurgir à tous les moments, il me semble doublement important d'imaginer une structuration du travail (mais aussi un CADRE de travail) où les "règles" de la communication esthétique (qui engendrent des "contraintes" purement théâtrales) puissent être observées de très près...

En effet, les modalités de la communication esthétique et de la création dans le même temps qu'elles sont des tremplins vers la transformation, proposent autant de gardes-fous et de jalons dans la recherche de la personne. Une des règles de la communication esthétique est de dire par exemple : "l'image est réelle en tant qu'image" (Boal) ; ce qui conduit à un travail SUR LE PRESENT SENSIBLE DU JEU dans l'objectif d'une situation théâtralement juste, et non à un travail qui serait directement porté sur la vie des personnes au travers d'une interprétation (explicite ou implicite) du jeu. Même dans le cas où quelqu'un met en scène un événement de sa propre vie, le niveau de réalité sur lequel on va travailler (avec le groupe) relativement à la scène proposée, est le niveau de réalité du JEU (au temps présent). Le fait que le théâtre-image par exemple ne doive pas être "traduit" avec des mots, ou qu'on doive "entériner" en tant qu'acteur toutes les propositions des autres acteurs dans le théâtre parlé, participe à cela. On pourrait dire qu'on travaille sur les personnages et non sur les personnes, ainsi que sur les formes essentielles et non sur les anecdotes. Ceci est extrêmement important faute de quoi on irait effectivement vers un "psychodrame" sauvage. Il est souvent extraordinaire de voir comment malgré tout ce qui devrait logiquement déformer l'anecdote ou la "vraie" histoire, l'acteur rencontre pourtant de vraies émotions et comment ces émotions dans ce contexte

au lieu de le ramener à une souffrance antérieure, l'en libère. Le travail sur le POUR QUOI (dire, le personnage a telle ou telle APPARENCE) et non pas sur le POURQUOI (la personne fait-elle une chose) fait que le lieu du théâtre (et même celui de l'opprimé) peut devenir un lieu de RESPIRATION et non un lieu d'introspection douloureuse.

Les exigences de comportement relatives à cette sorte de REGARD particulier qu'on pose sur l'action doivent être définies très clairement sans qu'aucune ambiguïté sur leur source ne puisse être entretenue. A savoir aussi, que les règles de comportement énoncées depuis le lieu du théâtre (et répondant à des exercices de travail théâtral) doivent être clairement distinguées des lois de la structure qui l'accueille ou des lois de la vie en général, quand bien même et surtout si il arrive que les unes et les autres induisent un comportement apparemment analogue.

Dans le cas du théâtre, on pourrait dire que les "lois" qui régissent les comportements de chacun vis-à-vis des autres (relations d'ACTEURS à acteurs) sont "idéales", d'où que le travail consiste aussi à essayer de les atteindre "parce que c'est difficile". Cette recherche (comme en laboratoire) permet aussi de se resituer dans les rapports qu'on voudrait entretenir avec les autres. La façon dont on apprend à vivre avec les contraintes de la création (en l'occurrence, ici, individuelle mais surtout collective), la nécessité dans le théâtre de ce REGARD particulier (des autres sur moi, de moi sur les autres) rencontrent très probablement la problématique d'une reconstruction d'une identité. Ici, au travers d'un "agir" (pour et face à) - le théâtre met en actes.

NICOLE CHARPAIL

