

LES THÉÂTRES DE L'AUTRE

Textes rassemblés et présentés par Marc Klein

« Théâtres de l'avec-l'autre, théâtres du toujours-ailleurs-et-autrement qui fleurissent dans les friches, les marges, sur les terrains minés et les zones-frontière, entre les lignes ou sur les bords de ce qu'il est convenu de nommer aujourd'hui la fracture sociale. » Contributions de Nicole Charpail, Jean-Marie Pradier, Bernard Grosjean, Moïse Touré, Bruno Boussagol, Paul Biot, Paul Bourduge, Dounia Bouzar, Jean-Paul Ramat, Fabienne Brugel, Jean-Martin Solt, Gisèle Barret, Jean-Pierre Klein, Olivier Couder, Emmanuelle Lenne, Denis Lepage, Martine Panardie, Marcel Notargiacomo, Philippe Pujol, Jean-Pierre Renault, Catherine Boskowitz et Marc Klein.

Le voyage de l'acteur

Nicole Charpail

Théâtralité

Il y a "expression théâtralement juste" au moment où la personne en jeu se trouve enfin en L'ÉTAT d'accueillir dans son âme et dans son corps la DESTINÉE d'un autre – personnage – non plus dans l'idée que celle-ci va modifier seulement son propre DEVENIR mais parce que l'accomplir à vue peut transformer le DESTIN de ceux qui la REGARDENT.

Lorsque quelqu'un me demande si je pense que l'expression théâtrale peut l'aider à "aller mieux" ou lorsqu'il me l'affirme, je lui demande alors : pour QUI, pour QUOI voulez-vous aller mieux ? Dans QUEL monde voulez-vous aller mieux ?

Le théâtre est un service public et donc un service difficile. Transmettre le théâtre, le faire dans le milieu du soin et du travail social est un travail dont *l'objectif est avant tout politique et spirituel* (comme il l'est – ou devrait l'être – sur le terrain culturel).

Du profondément *intime* (la personne) à *l'universel* (le personnage), il y a un grand voyage "analogique" où la pratique théâtrale questionne depuis son apparition au monde le devenir de l'être humain. Pénétrer le terrain de la "maladie" mentale et sociale ne consiste pas pour moi à me solidariser indifféremment avec l'humaine souffrance mais avec un *projet* (pressenti). L'artiste part toujours de souffrance, il travaille avec elle. La sienne et celle de l'autre sont exactement les mêmes.

Aller là où certains se trouvent en situation d'échec au point que leur psychologie, leur physiologie ou leur citoyenneté en sont atteintes, c'est aller tout simplement rencontrer la pierre d'achoppement où chacun de nous va, de toute façon, buter un jour ou l'autre.

La société moderne qui ne semble plus avoir d'autre idéologie que celle de la santé, est la même qui s'est perdue dans le labyrinthe des questions existentielles. Aucune religion, aucune science, aucune philosophie ne pourront plus – à long terme – nous affirmer quoi que ce soit concernant l'ordre ou le sens du monde.

Dans ce contexte, la pratique artistique qui, de mon point de vue, appartient à tous et qui est une recherche permanente, constitue un outil permettant à l'homme de se relier au monde. Elle ne repose que sur l'expérience vécue ou la rencontre perpétuellement rejouée avec la matière. On pourrait dire de l'art ce que certains ont dit de la religion :

« La recherche de la vie a fait la religion (l'art) et non pas la crainte de la mort. » (Suarès)

« La religion (l'art) n'est ni une théologie, ni une théosophie, elle (il) est plus que tout cela : une discipline, une loi, un joug, un indissoluble engagement. » (Joubert)

Seule la tension vers une juste théâtralité de l'expression peut éventuellement la faire s'acheminer vers la création. Pour ce qui est de la notion d'Art-thérapie, *la thérapie* à laquelle je m'intéresse est celle qui se trouve issue de *ce mouvement tendu vers la création*.

L'acteur

L'expression n'est donc théâtrale que dans un "pour et face à" l'autre qui REGARDE. Ce "pour et face à" définit alors l'acteur¹.

Entre la personne et le personnage, l'acteur – conscience de la personne en jeu – est bien à une frontière, lieu de la dramatisation. L'acteur est le garant de la possibilité que l'objet créé (le personnage puis l'action dramatique) soit d'un ordre sublimatoire.

Au théâtre, l'instrumentiste, l'instrument et l'œuvre sont concentrés sur la même personne, n'offrant aucune possibilité à celui qui ne se regarderait pas lui-même (qui ne se démultiplierait pas) de maîtriser le moindre des mouvements de son expression. Au théâtre, l'intention, l'acte et le résultat livré aux regards des autres se superposent dans le même temps et le même espace, n'offrant aucune chance à celui qui se regarderait en permanence (qui se contiendrait en totalité) *de voir son œuvre le dépasser lui-même*.

Etre face au spectateur et l'oublier dans le même temps est, du reste, bien ce qu'on demande à l'acteur. Ne pas se

distancier de ce qu'on joue (psychodramatiser) ou trop s'en distancier (faire semblant de) constituent bien les difficultés les plus manifestement repérables du travail de l'acteur. A ce titre, les personnes les plus manifestement dérangées dans leur relation au regard de l'autre ou dans leur relation à leur propre regard sont en réalité au cœur d'une problématique qui est loin de n'être que la leur. Avant de constituer un obstacle, *cette problématique est en train de nous tracer le chemin d'une recherche, elle aussi analogique*.

L'acteur à la recherche d'une situation théâtralement juste :

– celle dans laquelle toutes les apparences de l'acteur (ondes et sous-ondes) sont passées pour le spectateur comme faisant partie intégrante d'une fiction ;

– celle dans laquelle toutes les apparences de l'acteur ont donné au spectateur une émotion dans l'instant présent.

Le voyage de l'acteur le transporte dans *un espace esthétique dichotomique*.

Pour ce qui est de la relation entre ce travail et les structures qui ont pu l'accueillir (je pense maintenant plus précisément aux structures de soin pour patients psychotiques), il me faut remarquer une chose : très souvent l'idée d'envisager l'activité-théâtre comme un "outil pouvant déboucher sur une activité sublimatoire" reste une visée, du point de vue du milieu soignant, soumise, dès le début et *a priori*, à l'idée d'expérience assez idéaliste et même pour certains à l'idée d'un "pari impossible". Ce "sublimatoire" est alors accepté comme objectif de travail dans la mesure où le travail artistique permettra peut-être d'"augmenter les potentiels d'expression" ou de révéler des mécanismes de comportements sur lesquels on s'interroge.

Cette idée de pari et d'expérience rend toujours la notion du travail comme voué à un échec ou une réussite et par conséquent sujet à perdurer ou non (= activité maintenue ou interrompue = contrat de l'intervenant à durée très déterminée = on va voir si ça marche).

Cette idée étant toujours sous-jacente, même quand "ça marche", à chaque difficulté rencontrée, soit avec un patient, soit avec le groupe (le nombre de participants par exemple, la question du choix, du suivi etc.), soit avec la hiérarchie (sa reconnaissance du travail ou le concours financier qu'elle apporte), se pose alors la question de savoir si on maintient l'activité ou non. Cela me paraît extrêmement grave.

Dans le travail théâtral, les "amorces de construction qui ont du mal pour certains à s'inscrire définitivement dans un processus de symbolisation" inquiètent le soignant qui craint avant tout les basculements et dont le rôle semble être uniquement de prévenir la crise.

Dans la démarche de travail de l'acteur que je mets en place, les "basculements" sont rares, en tous cas jamais brutaux, et cela uniquement grâce au fait que ce "voyage" de l'acteur est extrêmement lent et constamment accompagné en séance. En réalité, ce qui peut ressembler à un basculement se produit hors séance, là où la personne mériterait d'être accompagnée de façon tout aussi vigilante. Ce qui en séance peut préfigurer un basculement est très concrètement repérable et parfois par les patients eux-mêmes. La façon dont je reçois alors la difficulté d'un acteur à se situer entre la personne et le personnage n'est pas semblable à celle du soignant. De mon point de vue (de là où je regarde), très souvent, un participant n'est pas tant en

train de subir une confusion qu'en train de l'entretenir, soit pour la questionner, soit parce qu'y renoncer lui fait craindre plus ou moins consciemment des changements pour lui-même extrêmement bouleversants. Parfois pour les deux raisons. Ce que je dis n'est pas une interprétation mais quelque chose qui s'affirme au niveau du jeu. Souvent même, des patients parviennent à formuler leur difficulté ou leur inquiétude. *Le frottement des deux réalités* dans lesquelles évolue l'acteur est effectivement extrêmement troublant et pas seulement pour un patient psychotique. La question de l'acteur n'est pas de se débarrasser de ce trouble mais d'apprendre comment le supporter et même comment le signifier, car ce trouble est au fondement de ce qu'on pourrait appeler l'alchimie dramatique. Par conséquent ce n'est pas tant le basculement qu'il faut craindre que la non capacité qu'on aurait — en tant que thérapeute — à plonger soi-même dans une eau tumultueuse. Pour cela, chacun doit effectivement apprendre à connaître ses propres limites. Mais il faudrait une fois pour toutes admettre que le travail artistique commence à l'endroit où on prend un risque.

Personne-acteur-personnage

L'objet esthétique n'étant, au théâtre, pas départi de la personne (bien qu'à distancier d'elle), se mettre en jeu procède alors implicitement des mêmes efforts, des mêmes passages, des mêmes ressentis que ceux qui sont charriés dans le mouvement de vie.

Ces analogies et ces correspondances touchent de mon point de vue à des questions existentielles fondamentales qu'on ne peut se permettre de débrouiller par un travail d'interprétation des comportements. Il n'est pas toujours facile à l'artiste de faire comprendre qu'il est préférable de s'étonner successivement sur chaque petite chose ressentie sans vouloir remuer à tout prix l'underground mais plutôt en observant et corrigeant les mouvements de surface en fonction d'un objectif artistique clairement énoncé (sur lequel l'animateur et le participant se sont accordés).

S'étonner de la forme et travailler l'apparence, c'est par essence comprendre que la communication esthétique est esthétique. Si elle est esthétique, elle est aussi polysémique. Dans cette polysémie de la forme se trouve précisément ce qui relie le particulier au général, l'individu au collectif, l'humain à la nature, la nature au cosmos. Traduire dans un langage rationnel ou analytique va empêcher de voir ou de sentir cela qui n'est pas ou rarement de l'ordre du rationnel. L'artiste doit porter sur lui-même et sur l'autre un regard synthétique et non analytique (et cela aussi s'apprend). C'est aussi un voyage pendant lequel on ne peut pas constamment venir remettre ses deux pieds sur la rive qu'on a voulu quitter.

Dans son mouvement qui conduit la personne (je suis) vers l'acteur (je suis pour et par les autres) vers le personnage (je deviens un autre : universel), le dispositif théâtral met à vue et à nu, en même temps qu'il concrétise, le dispositif de la conscience humaine. De mon point de vue, le théâtre offre par cette étonnante concrétion (et symbolisation) un accès au mouvement de cette conscience.

(...)

La "mission" de l'acteur

Le regard du spectateur m'oblige, en tant qu'acteur, à me regarder faire (à être conscient) en même temps qu'il

m'amènera à devoir travailler sur moi-même. Mon expression ne peut plus être n'importe laquelle mais répondre aux voix de la communication esthétique.

Cette mission, politique et spirituelle, est cela même qui peut ouvrir une porte vers un "thérapeutique" possible.

L'objectif thérapeutique n'est lié ici à l'objectif artistique qu'en ce fait qu'il repose comme lui sur l'idée de transformation et qu'il part, comme lui, d'une faille, d'un manque, parfois ignoré, ou d'une déchirure ; autant d'ouvertures génératrices de processus permettant parfois de sortir de la fixité ou du système répétitif.

Il faut noter cependant que cette faille ne s'ouvre à la création qu'au travers de l'acceptation d'en passer par le conflit, soit une certaine souffrance, ou du moins un dérangement. Si les risques alors encourus dans le travail de l'acteur (ou de l'artiste) sont effectivement à mesurer, il est inimaginable de ne pas en prendre, et c'est bien de cela qu'on s'inquiète, en particulier là où l'on souhaiterait que rien ne change.

C'est encore, lorsqu'on travaille en institution, à cet endroit-là que la psychopathologie de l'expression reprend tous ses "droits" et qu'on demande à l'artiste de "la mettre en veilleuse" ou, pire, qu'on ne lui demande rien. Cela se remarque en particulier dès lors qu'un participant ne va pas bien, que ce soit en séance ou hors séance, et qu'on désire réévaluer l'intérêt de sa participation à l'activité artistique. Dans beaucoup d'endroits encore, à ce moment-là, le regard de l'artiste, son expérience de la pratique et de la personne ne valent subitement plus rien comparés aux outils d'évaluation habituellement employés. Les "grilles de lecture" ne sont même pas comparées. Mais on aurait tort de "charger" uniquement le "psy" de cette appropriation de la "thérapie". Suivant le lieu, il peut s'agir du psy, du sociologue, du travailleur social ou tout simplement du "décideur" institutionnel ou politique, chacun avec ses raisons et ses objectifs, chacun aussi avec ses propres limites face à la nécessité de supporter ou d'accompagner un "désordre".

Manque de confiance, divergence d'opinions profonde ou bataille des pouvoirs ? Ou un "tout à la fois" qu'on ne veut surtout pas démêler ? Dans ce nœud, au reste, ce n'est pas tant le statut des personnes qu'il faut regarder mais bien leur volonté et il arrive qu'on voie des "artistes" à qui la blouse blanche ou les galons du "gradé" iraient mieux.

La transformation de la personne n'a pas ici pour objectif unique une meilleure adéquation de la personne au monde mais *le changement du monde*. Ce changement du monde en passe évidemment parfois par une meilleure adéquation de la personne à ce qui l'entoure. Mais qu'en est-il de l'idée qu'on se fait de l'adaptation ou de l'inadaptation ? Le théâtre ne propose pas une idéologie mais un outil de connaissance. Boal dit à juste titre, il me semble : « Connaître, c'est déjà transformer. » Il faut noter que dans le dispositif de l'accompagnement de l'acteur, le travail "thérapeutique" n'est précisément pas "secret", ne se fait pas en aparté. Le "savoir" du thérapeute-artiste est toujours destiné à être partagé, voire confronté et remis même en question. Ce qui n'est pas remis en question, ce qui fait loi, c'est la communication esthétique et tout ce qu'elle induit de contraintes ou d'exigences. La transformation de la personne ne se fait pas dans le seul projet "d'aller mieux" mais dans la nécessité d'une *sublimation de son expression* (en rendre l'âme visible).

J'ai rencontré une personne qui ne s'exprime plus ou en rencontrant une personne qui hurle, le pourquoi elle ne dit rien ou le pourquoi elle crie n'est pas plus important à considérer — d'un point de vue artistique — que le pour quoi (dire au plus grand nombre) elle se tait ou crie. En ce sens, la première phase du travail pour accéder au personnel (universel) consiste à parvenir à se considérer soi-même comme *personnage de sa vie* (pour quoi je suis ou fais).

La fixité entretenue dans un seul mode d'expression n'est alors considérée comme un comportement morbide que parce que celui-ci conduit à la mort de l'acteur. Du point de vue du travail de l'acteur, la personne est effectivement plus ample que la personnalité et jouer un personnage de commande d'avoir effectivement exploré ses contrastes, de même que le peintre ne peut comprendre le rouge que s'il connaît le vert ou qu'un pianiste ne peut pas jouer que sur trois notes, sauf à avoir choisi de le faire.

En rencontrant la maladie mentale ou sociale, ce que je rencontre de la personnalité devient alors une problématique dont la particularité est qu'elle rejoint celle posée dans le processus de création artistique.

Du point de vue du travail de l'acteur, il s'agit, une fois de plus, de *questionner l'abîme d'une conscience* devant lequel certains n'ont pas les moyens de faire semblant de n'avoir pas le vertige.

Est-ce cette question qui est subversive ? L'expression artistique des "exclus" ne dérangeait personne des lors qu'elle pouvait se contenir dans des limites où l'ordre social en demeurerait inchangé, où l'idéologie de la santé continuerait d'appartenir au pouvoir médical et où l'expression théâtrale telle qu'elle s'est culturellement développée continuerait d'appartenir à l'élite des théâtres. A ce titre, l'artiste est le premier à devoir bien vouloir bouleverser ses propres poncifs.

(...)

Dans la création, le *processus du regard amène l'ouverture*. Tout ce qui fait échec au mouvement en abîme et infiniment créatif de ce regard (tout ce qui enroule ce mouvement) concerne bien la difficulté de l'acteur comme celle de la personne dans sa vie.

A ce titre, les personnes rencontrées en terrain d'exclusion me semblent concernées par ce travail de l'acteur autant que ce travail est concerné et enrichi par elles. C'est bien la raison pour laquelle il n'est pas intéressant de se situer du côté du savoir mais à l'intérieur d'une recherche commune. L'acteur est quelqu'un qui doit s'approprieter l'outil théâtral dans ses fondements et qui crée lui-même une complexification de l'outil.

L'expérience théâtrale avec des populations désignées comme étant en difficulté a elle-même enrichi ma propre expérience sur le terrain du théâtre. Toutes les classifications de l'artiste-intervenant (artiste, thérapeute, art-thérapeute) me semblent ainsi très difficiles, parce qu'inutiles, à envisager.

(...)

Je ne souhaite pas non plus discuter pour savoir si le travail artistique est une thérapie ou non, je tiens à affirmer qu'il demande, en plus de la passion, le même sérieux, la même rigueur, le même temps consacré, qu'une thérapie. J'ai collaboré et continue de le faire avec des psychologues, des thérapeutes, des sexologues, des sociologues, des travailleurs sociaux, des politiques. Combien d'entre ceux que

Les photos illustrent ce dossier — pages 4, 12, 21, 32, 41 et 52 — ont été prises par Bruno Rascaso pour le Théâtre du Fil.

* Nicole Charpail : voir page 8 (*Miss Griff Association* : interventions théâtrales attenantes au personnage de Miss Griff, ateliers de travail de l'acteur sur le terrain social et celui de la santé mentale, actions de formation — 12, avenue Louis Pasteur, 92220 Bagneux, 46,64,81,50).

1 - Cf. Nicole Charpail, "Faire face", *Art et Thérapie* n° 15, 1985, pp. 65-68.

2 - Ce texte est constitué d'extraits de "Le voyage de l'acteur ou la mise en scène des regards", *L'art en thérapie*, sous la direction de Jean-Pierre Klein, Ed. Hommes et perspectives/Le journal des psychologues, 1993.

N. C.