

TRAVAIL DE L'ACTEUR EN MILIEU PSYCHIATRIQUE

Personne-Acteur-Personnage

Nicole CHARPAIL*

LE VOYAGE DE LA PERSONNE AU PERSONNAGE : en passer par l'acteur

FONCTIONNEMENT DE L'ATELIER THEATRE

L'atelier théâtre est axé sur le travail de l'ACTEUR ;

les participants y effectuent un va-et-vient entre la position d'acteur et de spectateur.

Il est possible à un participant qui joue d'ordinaire de demander à garder une position de spectateur durant une séance.

Les participants annoncent en début de séance la qualité de participants qu'ils souhaitent tenir.

L'atelier est ouvert à toute personne qui souhaite venir regarder. Il est demandé aux participants actifs de ne pas quitter une séance en cours et de suivre avec un maximum de régularité l'ensemble des séances. En d'autre lieu cette demande serait impérative. Ici elle constitue un des premiers objectifs à atteindre.

Le va-et-vient entre la position d'acteur et de spectateur fait parfois partie intégrante de certains "exercices" par lesquels le passage entre salle et scène est particulièrement travaillé.

DEMARCHE

Pourquoi nous travaillons avant tout sur l'acteur (et non pas directement sur une production, laquelle restant toujours envisageable) ?

Parce qu'il est au centre de l'action dramatique.

Au centre ou à une frontière.

Il est le lieu de tous les passages, donc de toutes les mutations.

L'acteur entre la personne et le personnage. L'acteur qui remet donc en question la personnalité, la personnalité étant au théâtre considérée comme le choix que l'on fait entre toutes les possibilités de la personne (ces possibilités devant donc aussi être retrouvées). Nous travaillons donc sur toutes les frontières, je m'attache donc à les rendre visibles (ou sensibles). Les travaux utilisés sont donc ceux où les frontières sont les plus sensibles, où le passage d'un état à un autre est le plus émouvant.

Frontière entre
le quotidien le spectaculaire
le spectateur l'acteur
la personne l'acteur
l'acteur le personnage
la réalité la fiction

La frontière est
le lieu de la dramatisation.

La particularité du théâtre est que la dramatisation d'une action se fait en partie dans un instant commun aux spectateurs et aux acteurs, dans l'instant présent.

Cette démarche est donc à la recherche d'un répertoire d'actions théâtrales parmi d'abord les actions les plus simples (rendues seulement petit à petit plus complexes) mais qui comprennent immédiatement tous les paramètres de l'action dramatique.

Jusqu'à ce que chaque instant soit un microcosme de l'événement dramatique.

Elle considère que l'événement dramatique consiste essentiellement dans les passages dont on vient de parler rendus sensibles aux acteurs mais surtout aux spectateurs, faute de quoi le passage d'un mode de communication direct à un mode de communication indirect (théâtral) n'aurait aucun intérêt (ne serait qu'une fuite).

Par conséquent, tous les obstacles rencontrés pendant le voyage de l'acteur sont considérés comme autant d'étapes indispensables non seulement à franchir mais à rencontrer. Toutes les difficultés rencontrées par la personne qui se met en situation de jeu sont donc abordées comme les difficultés de l'acteur. Ces difficultés ne sont donc plus des obstacles à la création mais les jalons de la création.

Ce que crée l'acteur par le mode de communication indirect, c'est une nouvelle sorte de rencontre avec le spectateur. Ce qu'il transpose est la rencontre. Comme toute transposition artistique elle est d'ordre transcendantal.

Le travail d'un artiste est avant tout solitaire. Ce qui fait qu'on peut accompagner un acteur pendant son travail c'est qu'ici il est à la fois l'instrument, l'instrumentiste et déjà l'oeuvre. L'objet à créer est confondu ou superposé à la main

*Plasticienne et comédienne-Depuis 1983, interventions théâtrales en milieu psychiatrique. Travail de l'acteur avec les patients (Société Parisienne d'aide à la Santé Mentale. Paris 8ème)

-> Voir aussi : dans ce dossier, son article sur l'acteur dans la démarche du Théâtre de l'Opprimé (Augusto BOAL)

qui le crée. Le moment où l'objet est confronté au regard des autres est le même moment pendant lequel il travaille. D'où la nécessité pour lui de confronter perpétuellement la sensation interne qu'il a de son travail avec la sensation externe que lui renvoie les autres. De ce décalage entre les deux, il lui appartient de faire ce qu'il veut. Mais il est évident que ce va-et-vient qui d'un côté peut être rassurant, soutenant, est aussi par un autre côté très bouleversant, très commotionnant. Il est surtout commotionnant non pas au moment où l'acteur est accompagné, non pas à l'endroit où il est avec les autres, mais à l'endroit où il est seul. L'endroit où l'acteur est seul c'est l'endroit de sa personne, dont on a vu qu'il était chargé. A cet endroit là personne n'est là pour l'accompagner. Avant que cet endroit là de sa solitude puisse être atteint sans commotion, il faut qu'il ait effectué un long va-et-vient.

Cette complexité du travail de l'acteur me permettra d'aborder la principale des conditions permettant sa réussite, qui est le **suivi** du travail.

(...) Le champ de réalité dans lequel nous travaillons ensemble est très petit en regard de la vie des gens. Il est un cadrage, une partie de la réalité dans laquelle nous passons, à un instant donné circonscrite. Ici c'est un cadrage de très près, des quantités de choses dépassent du champ, et comme l'intérêt de cadrer c'est de cadrer bien, on essaie de faire que tout dans ce petit champ soit essentiel, signifiant et si possible que ce petit cadrage suggère l'infiniment grand.

C'est la raison pour laquelle nous travaillons uniquement en fonction d'une communication esthétique, modelable, corrigeable dans l'instant de son apparence et au cours de laquelle tout ce qui sort du champ ne demande à être visité par personne. C'est aussi grâce à ce mystère préservé que le travail théâtral devient pertinent, ce n'est donc

pas par hasard qu'on travaille sur les passages, comment franchit-on en effet le seuil de ce cadrage, qu'y fait-on, comment en sort-on ?

(...) La démarche théâtrale avec laquelle nous travaillons possède, contrairement à la vie, une multitude de gardes-fous, les obstacles y sont repérables, voire spectaculairement éclairés. Le risque qu'on y prend se prend avec filet. Quand on tombe on peut toujours recommencer, voire rebondir plus haut. Dans le petit champ. Mais hors du champ ? Hors du champ il y a une partie de la solitude de l'acteur. Le mouvement qui conduit la personne vers l'acteur, l'acteur vers le personnage est, on l'a vu, un mouvement très complexe. Il brasse avec lui le mouvement de vie en général. Chaque artiste sait bien que son travail n'est pas seulement dans le cours ou sur la scène, ou dans son tableau s'il est un peintre, ou dans son livre s'il est un écrivain. Une partie du travail est dans sa vie. Et ce qui est difficile à l'artiste ce n'est pas de créer, c'est de vivre. C'est la vie qui lui rend la création difficile. Et ce qui est paradoxal, c'est que c'est elle qui la lui rend nécessaire. Comment sort-il de ce conflit ? Il n'en sort pas. Il apprend seulement à comprendre la nécessité du va-et-vient.

Hors du champ, il y a les analogies, les échos, les résonances. Analogies, correspondances, entre le jeu et la vie, entre la vie et le jeu.

Ces correspondances sont toujours et **immanquablement perçues**, dans la sensation. Dans l'entendement elles ne seront par contre comprises qu'au cours du **long** va-et-vient. Le long va-et-vient permettra de comprendre et donc de poursuivre. Sachant cela, au début, on invente n'importe quel stimulant permettant de combattre les volontés contraires, **il faut** s'inventer n'importe quel stimulant permettant de battre la volonté contraire jusqu'à ce que **le temps** fasse la volonté plus forte que la contre-volonté.

Le travail théâtral, dans son essence même, met en branle une quantité et une qualité phénoménale de données humaines. Il touche à toutes les cordes de l'instrument que nous sommes, il touche évidemment les plus sensibles, et cela souvent avant qu'on ait réalisé qu'on avait mis l'archet dessus. Toutes ces cordes sont notre matériel dont on apprend à se servir. Et ce sont les cordes les plus sensibles, les plus fragiles qui sont celles qui résonnent au plus profond, au plus nécessaire de la création. **Chaque qualité humaine allant inmanquablement avec sa qualité contraire**, ce n'est pas de qualités ou de défauts dont nous sommes faits mais de paradoxes, de contradictions qui se mettent chaque fois en évidence, qu'on le veuille ou non, ne serait-ce que par effet d'optique de même que chaque couleur appelle sa complémentaire. C'est de ceci que l'acteur apprend à se servir et qui lui permet d'atteindre le personnage. Il va de soi que le plaisir est grand à maîtriser quelques-uns de ses accords ou dissonances et qu'il n'a d'égal que le déplaisir qu'on a parfois à n'y pas encore être parvenu.

Sachant cela, l'attention que je vais porter au travail d'une personne n'a pas de borne (elle n'a de borne que dans mes faiblesses d'attention) autrement elle n'a pas de borne, je veux dire que dans ma volonté d'attention je n'ai pas de borne, de mesure ou de limite.

Je n'ai pas de limite ne serait-ce que parce que l'effort qui est demandé aux participants est lui-même énorme, qu'il n'a pas de mesure. (Il n'a de mesure que dans ses faiblesses) autrement il n'a pas de mesure, je veux dire qu'il ne s'est pas fixé de limites.

Ceci est un échange. La confiance repose aussi sur cet échange. Chacun donne quelque chose, ce qu'il peut d'abord, apprend à donner plus, à tolérer que quelqu'un donne moins, à l'aider à donner plus etc...

L'acteur apprenant à connaître ses limites et à les dépasser exerce sa volonté d'acteur. Cette volonté grandit au fur et à mesure que sa conviction grandit.

Notre travail repose cependant sur un paradoxe (encore un). La volonté qui est un des premiers critères de la présence d'une personne dans le groupe, est en même temps au sein de ce travail ce que nous cherchons à découvrir, à exercer. Aussi, à l'intérieur du travail toutes les faiblesses de la volonté sont admissibles puisqu'inévitables (étapes). Sur ce jeu de volonté et de contre volonté nous pouvons agir. Pour ma part j'agis là où je suis convaincue (à tort ou à raison) de pouvoir agir. J'attends d'agir là où je ne me sens pas encore capable de le faire (à tort ou à raison). Et donc c'est bien du temps dont nous avons besoin, faute de quoi le partage de mon attention par la force des choses inégalement réparti dans une séance deviendra injustement réparti. Ce qui ne permet plus la même confiance. Car cette attention que je porte à une personne est demandée de la part de tout le monde. L'absence devient donc **la seule difficulté à vouloir** sur laquelle personne n'a d'action et qui structure les fils qui relient les attentions et les intentions des uns sur les autres.

ACTEURS ET FORMATEUR. LES REGLES DU JEU

(...) On se met **en danger** si, par exemple, **on s'engage beaucoup dans l'instant du jeu, sans venir régulièrement**. Même si moi, l'animatrice, je fais le maximum pour minimiser ce danger, je considère que l'acteur court un danger de ne pas comprendre ce qui lui arrive **parce qu'il ne comprend pas la totalité de son AVENTURE qui se situe dans le temps**.

C'est une aventure -et une aventure personnelle- que le **voyage de la personne vers le personnage**,

une aventure dès que la personne met un pied sur la scène, une aventure qui passe par l'ACTEUR, **donc par un réseau d'EXIGENCES relatives à un OBJECTIF THEATRAL**, exigences qui sont autant de repères, de gardes-fous, de voies banalisées permettant de tenter **-en sécurité-** cette aventure.

Ces exigences se traduisent le plus souvent par des consignes, des règles, des contraintes qui sont en réalité **autant de portes ouvertes vers la liberté**. Par où je dis toujours que **les obstacles et les difficultés sont les jalons de la création**, c'est-à-dire **permettent** la création. Ce qui paraît toujours paradoxal.

D'une façon générale, je crois qu'il est toujours préférable que le "pouvoir" d'exiger ouvertement soit concentré sur l'animateur (parce qu'on le reconnaît plus facilement comme **représentant** des exigences théâtrales, porte-parole de ces exigences), et que les acteurs soient solidaires entre-eux. C'est une garantie aussi pour les acteurs par rapport aux bêtises que pourrait faire l'animateur (cas inimaginable bien sûr en ce qui nous concerne..!)

Il faut que ce "pouvoir d'exiger" soit **un service rendu** à l'acteur, qu'il puisse attenter ni au droit des personnes ni aux lois du théâtre. Il faut au théâtre, que la résistance ou la "rebellion" face à la "tyrannie" de l'animateur soit toujours :

- ou bien une rébellion qu'on finira par reconnaître justifiée (parce que l'animateur fait une erreur)

- ou bien une rébellion qu'on reconnaîtra comme une résistance de l'acteur à sa propre détermination d'acteur (contre-volonté).

Ce pouvoir d'exiger est là pour **permettre un dialogue entre l'acteur et lui-même**, pour **autoriser la confrontation entre l'acteur et les exigences de la création**. Le pouvoir d'exiger de l'animateur permet donc **la mise en scène des conflits que rencontrerait immanquablement l'acteur face aux**

spectateurs, même sans cela ; conflits sans lesquels il n'aurait pas appris à reconnaître les acteurs. Par conséquent je joue aussi un personnage, mais il faut que je le joue au vu et au su de tout le monde.

Sans ce pouvoir d'exiger de l'animateur le jeune acteur est amené inéluctablement soit au ronronnement, soit à la folie. (...)

Il faut vraiment comprendre cette difficulté d'engagement de l'acteur **comme le noeud de toutes les difficultés (et donc comme aussi le principal jalon de sa création)**. L'acteur, même "pro", sachant ce qu'il fait, pourquoi il le fait et ayant choisi de le faire, et même l'acteur-auteur, est invariablement "acculé" à une multitude de "fuites" possibles. Ces fuites s'offrent à lui sous des déguisements multiples et vont jusqu'à emprunter des allures d'engagement ! Des allures que seule sa volonté de se **confronter à l'exigence des autres** peut finir par démasquer (ce qui ne veut en aucun cas signifier qu'il doit se soumettre à cette exigence). C'est une sorte de combat qui n'est gérable pour l'acteur que s'il adopte la stratégie suivante : d'abord l'acteur essaie à tous prix de faire ce que l'animateur propose (comme si l'animateur avait forcément raison), ensuite réfléchit, met en doute le résultat de ce qui s'est fait puis re-propose. Puis l'animateur re-propose et ainsi de suite. Dans le cas d'un apprentissage, il faut donc que le "prof" apprenne à son "élève" à avoir autant d' "autorité" que lui mais sur lui-même (l'acteur), **c'est-à-dire autant d'exigence**.

(...) Il n'y a pas de place ici pour la complaisance, mais il y en a pour la tolérance, y compris pour la tolérance vis-à-vis de soi (faute de quoi on transforme la responsabilité en culpabilité).

Il faut donc admettre à quel point ce travail est un bouleversement, et se souvenir aussi comment l'acteur perpétuellement confronté

au regard des autres est aussi perpétuellement menacé de s'y perdre. Que plus il est habile, plus il est menacé, et que ce qu'il construit sur la scène **passé par un processus de déconstruction permanent.**

DE LA PERSONNE AU PERSONNAGE : AUTEUR, INSTRUMENT ET OEUVRE CONFONDUS (exercices respiratoires)

Ces exercices superposent le travail sur la structure corporelle et le travail sur la voix, de façon à aider l'acteur à **étendre son registre de comportement et son registre vocal.**

Pour passer d'un mode de communication direct à un mode de communication ESTHETIQUE (sentir et faire sentir), l'acteur est obligé à une transformation dans la forme (autrement il n'y aurait pas de théâtre). D'une façon générale, nous comprenons intuitivement cette nécessité de "mutation" de la forme. **Mais si nous ne maîtrisons aucun des mécanismes de notre corps (l'instrument), cette nécessité de transformation dans la forme nous menace toujours de jouer faux.**

Nous avons trop tendance à croire qu'il est facile de jouer juste, parce que jouer ressemble à vivre. Nous nous disons -assez légitimement- "ma foi, j'arrive bien dans ma vie à bouger, parler, sentir, rire et pleurer, pourquoi n'y arriverais-je pas sur la scène ?" C'est pour moitié vrai, et pour moitié faux.

Souvent, un acteur qui n'arrive pas à jouer un sentiment juste, se dit : "c'est ma tête qui bloque, quelque chose dans ma tête m'empêche d'oser le faire". C'est pour moitié faux. En réalité, très souvent, cela vient de ce que l'acteur **sent intuitivement que son corps ne peut pas répondre à la force (la**

qualité) d'expression que réclame la transposition théâtrale. Il le sent mais il ne le sait pas (il ne le reconnaît pas). Comme il le sent mais ne le sait pas, l'acteur va -tout-à-fait-innocemment employer des subterfuges, c'est-à-dire se tromper de moyens.

Prenons 2 exemples :

On demande à un acteur de parler plus fort, parce qu'on ne l'entend pas depuis le public, demande apparemment relative à la pure technique. L'acteur (qui n'a travaillé ni sa respiration ni sa voix) répond à cette demande en "gueulant" mais comme un prof ou un gendarme (qui ne sont pas son personnage),

Ou bien, l'acteur répond en gardant le sentiment mais en forçant, cassant sa voix et en s'essoufflant, ce qui finit d'ailleurs par déformer le sentiment, et ce qui, de toutes façons, fait que son corps ne tiendra pas le coup jusqu'à la fin de la pièce (excessive fatigue), ou bien, l'acteur répond à cela en adoptant un "ton", caractéristique de la vieille comédie française, presque juste mais qui sonne faux, et qui limite à la longue considérablement l'étendue des registres de l'acteur, ou bien, l'acteur qui se rend compte de tout cela, renonce à parler plus fort pour garder le sentiment, ce qui apparaît pour le public comme une parole privée, qui ne le concerne plus, parce qu'on ne fait pas l'effort de la lui donner (la rencontre avec le public ne se fait pas, l'acteur oublie le public).

Un autre exemple :

Un acteur doit jouer un personnage agressif ou violent. (Mais il n'a travaillé ni sa respiration ni sa voix, (le vilain)).

L'acteur veut bien rentrer dans ce sentiment, mais il s'aperçoit qu'avec ce sentiment, il perd une partie du contrôle de ses mouvements ou que son texte est inaudible, sa voix déraile, il s'époumonne, bref il se fait mal à lui-même et ne sert pas la scène demandée.

Ou bien l'acteur sent que tout cela va lui arriver, et donc il se retient de rentrer dans le sentiment, alors qu'il serait plus juste de dire qu'il n'a pas confiance en son corps (et il a raison), que c'est son corps qui résiste -légitimement- à subir la violence du sentiment.

Peut-on toujours ne voir dans la technique que de la technique ?

Chez l'acteur, le corps est à la fois la main, l'outil et l'objet esthétique à créer. Le corps est aussi le support, la matière et la caisse de résonance. Chez l'acteur **TOUT est confondu.** Quand l'acteur commence à respirer il est déjà en train de jouer. Quand il commence à s'échauffer, il est déjà en jeu.

L'acteur doit apprendre à écouter son corps avec le même respect, la même application qu'il met pour écouter ses états d'âme. Parce qu'en plus, quand il croit qu'il écoute sa tête, c'est peut-être son corps qui est en train de lui parler, et quand il s'imagine écouter son corps, c'est son âme qui commence à se faire entendre.

Dans toutes les techniques artistiques, **c'est le matériau qu'on emploie qui nous guide.** Dans la vie, c'est la matière qui fait le lien entre nous et le Mystère. Dans l'art, la matière est sublimée. Au théâtre, **notre corps et ses manifestations sont sublimés.**

Au théâtre on travaille sur son corps, parce que le corps est la dernière chose qui résiste à notre volonté. J'irai jusqu'à dire que c'est la dernière et plus résistante partie de notre **contre-volonté. Mais c'est en même temps un extraordinaire REPERE.** C'est aussi l'endroit de nous où nous pouvons constater nos vraies volontés, nos vraies résistances, nos vrais désirs, nos vraies souffrances.

Ce n'est jamais par hasard - sur une scène- **que le corps parle,** même à ceux qui ont l'impression que leur corps n'est qu'une carcasse

à traîner par delà le monde jusqu'à ce qu'enfin l'âme en soit libérée. Que l'âme soit plus importante que le corps, c'est sûr aussi de mon point de vue (subjectif et romantique). Il n'empêche que l'acteur sur la scène - comme l'homme dans la vie - doit mettre son âme dans son corps (manque de pot), car le public qui n'est ni sorcier, ni devin, ne voit pas les âmes sans les corps.

Si l'on peut admettre que c'est "dur" de travailler sur son corps, il faut admettre aussi que ça peut être très "amusant". Parce que, soyons honnête, notre corps est un bel outil et matière pleine de surprise, et que si elle ne résistait pas un peu, si notre corps ne regimbait pas un peu, on serait alors en droit de le traiter de carcasse.

Au théâtre, le corps c'est, **pour la personne -et le personnage-** une traduction de son mouvement dans la vie. Ce n'est pas TOUTE la personne, c'est son MOUVEMENT, son écriture, sa TRACE sur un support donné, dans un contexte donné.

Si l'acteur prétend changer de personnage, il ne saurait prétendre à garder toujours le même corps, exactement semblable, la même trace. Certes, il "prête" aussi son corps au personnage (il l'incarne), **il prête ce qui lui est invariable**, mais ce qui est invariable n'est pas toujours ce qu'on croit qui l'est.

Plus l'acteur "assouplit" son corps, plus il le rend modelable, plus l'acteur peut **entendre** aussi ses lois invariables, qui sont le coeur de sa propre personne.

La PERSONNE, ce n'est pas la PERSONNALITE. La personnalité n'est qu'une petite partie de la personne. La personne est beaucoup plus riche que la personnalité. La personnalité n'est qu'un tri de nous-même.

Plus l'acteur assouplit son corps, plus il assouplit sa tête. Plus il fait cela, plus il découvre de nouvelles personnalités possibles (et de

nouveaux personnages), **plus il trouve la dimension de sa personne.**

Les exercices de dé-mécanisations (voir texte de Boal) sont un des moyens d'assouplir le corps (et donc la tête).

Les exercices de respiration, sont un moyen **d'accéder aux mécanismes de nos émotions (l'émotion qui agite le corps et l'esprit)**, et donc de les "maîtriser" davantage.

Trouver ce qui serait la juste maîtrise de son corps et de ses émotions, serait -du point de vue du théâtre- de pouvoir les laisser parler sans qu'ils parlent à notre place. Parce que l'acteur CHOISIT ce qu'il veut signifier. L'acteur choisit son mouvement, choisit sa trace.

Pour L'ACTEUR, laisser parler SA PERSONNE sans qu'elle parle à sa place, consiste à bien vouloir se foutre du POURQUOI elle parle et à s'occuper enfin du POURQUOI (dire).

Tous ceux qui regardent l'acteur doivent faire le même travail.

A un changement d'émotion, correspond un changement de respiration et un changement de "tenue" du corps.

Dans les exercices nous travaillons sur des **émotions-clés**, ou **des états extrêmes**. Entre ces états extrêmes, il y a bien-sûr toute une gamme d'états mitigés et complexes, qu'il est impossible de répertorier. Nous travaillons sur ces états extrêmes **pour avoir des repères** sur ce qu'on pourrait appeler notre CLAVIER d'émotions, pour connaître aussi **les limites extrêmes** de notre clavier. Parce que, ne les connaissant pas, on jouerait toujours sur les mêmes notes.

La respiration dite abdominale que l'on place dans l'exercice, associée à telle ou telle tenue corporelle, a plusieurs effets :

- d'abord, faire que **notre voix puisse "supporter"** sans se bloquer, tel ou tel mouvement du corps,

- ensuite, et par voie de conséquences, **d'étendre le registre sonore** que nous possédons,

- enfin de permettre à la voix -même quand elle doit être portée très loin- **de venir de l'intérieur** de nous, de ne pas nous échapper, ce qui conduirait à ce qu'on appelle un "déraillement" (hors de soi), ou à tout le moins une voix "fausse".

On a même pu remarquer, qu'il est possible à un acteur de ramener à lui un sentiment "juste" (qui vient de l'intérieur), en replaçant sa voix sur un appui ventral. **C'est aussi un remplacement d'énergie.**

Il faut beaucoup de temps avant de "digérer" ce travail. Mais ne pas arriver à faire parfaitement un exercice, ne signifie pas qu'il n'a pas eu déjà une résonance sur notre capacité à "bouger" nos comportements et émotions. Ce travail fournit en effet très rapidement des repères quant à nos possibilités et limites, **quant aux liaisons entre notre corps et nos sentiments**. Une partie de ce travail se digère presque à notre insu.

Ce travail nous permet aussi d'aborder, **dans une juste relation avec le travail d'acteur**, des sentiments et humeurs qu'il serait -sans cette juste application de l'acteur- dangereux d'explorer. Savoir toujours où on va, pourquoi on le fait, qu'est-ce qui faut mettre en oeuvre pour le faire. Avoir confiance en soi, c'est connaître où est-ce qu'on est fragile, où est-ce qu'on est solide.

Nous ne sommes pas dans le même état physique, suivant que nous sommes joyeux, tristes, confiants, méfiants, révoltés, amoureux etc... ou neutres !

Il est important qu'un acteur ne se satisfasse pas d'états abstraits qu'il a intellectualisés, mais qu'il vérifie si son corps suit bien le mouvement. **Parce que le spectateur, lui, sentira la différence.**

Il arrive dans la vie, que notre corps nous surprenne. Par

exemple, on décide de résister à la peur, mentalement on croit qu'on y est arrivé mais on s'aperçoit que les jambes tremblent. On croit qu'on n'aime plus, mais le coeur bat, on croit qu'on veut aimer mais le corps ne suit pas, etc...

Notre corps est, par dessus le marché, chargé d'une mémoire.

En travaillant sur son corps, l'acteur fera appel aussi plus facilement, et avec plus de confiance, à sa **mémoire émotive et sensorielle**. Il pourra **apprendre à choisir ce qu'il veut sentir**.

On peut aussi -c'est la preuve qu'il y a action possible- faire faire à son corps le contraire de ce qu'il désire, le faire se taire. On peut aussi déposséder son corps de son sens. On peut tricher avec son corps, "jouer" avec, si on veut on peut. Mais ce n'est pas encore de cette maîtrise là dont il est question dans la recherche théâtrale. Parce que cette triche là se verra aussi, le spectateur la verra. (il voit tout celui-là !)

Ce que cherche l'acteur, c'est un **endroit de REJOIGNEMENT entre son corps et sa volonté**, un endroit où leurs deux désirs se rencontreraient. Endroit où se trouve ce que j'appelle la **JUSTE VOLONTE** de l'acteur (qui se cherche). Cette volonté qui n'est pas seulement de la bonne volonté, et qui ne sera jamais de l'abnégation.

En travaillant sur sa respiration, l'acteur ne s'enlèvera jamais la possibilité de respirer naturellement.

Mais la respiration de l'acteur est un endroit de lui où se **rejoignent le naturel** (la respiration est un automatisme) et le **volontaire** (on peut aussi commander sa respiration). On ne peut pas commander directement aux battements de son coeur. Mais la respiration influe bien sur le coeur, les nerfs etc...

Travailler sur sa respiration permet à l'acteur de toucher à un endroit très intime de lui, en même temps

que d'**accéder à un poste de commande privilégié des émotions**.

Ce travail est avant tout un travail **d'écoute de soi**, et jamais un travail d'annulation de soi, ni même d'analyse de soi.

Dans le travail d'acteur, l'effort de CONSCIENCE ne consiste pas à vouloir pénétrer l'inconscient. C'est seulement éventuellement l'autoriser à l'inspirer. L'acteur ne remet pas en question l'instrument qu'il a entre ses mains, il s'efforce seulement **d'apprendre à s'en servir**, parce que cet instrument est fait **POUR produire du sens**. Quels sens, quels dires, quelles révélations, quelles traces peut-on sortir de soi, comme quels sons, quels accords, quelles résonances peut-on sortir de son piano ?

Toute sa personne est son instrument. Et cet instrument est **parfait, du point de vue du théâtre**, comme si le piano était parfait. Il est parfait parce que son **origine** -quoi qu'on dise- est un **mystère**.

Quand un pianiste joue, il cherche sur son **CLAVIER**, quel mouvement, quelle pression des doigts, quelle intention sur la touche peut la faire résonner comme il voudrait. Il ne va pas changer à chaque fois l'intérieur du piano. C'est la même chose que fait l'acteur sur son instrument. **Il écoute, et il cherche**.

*

La démarche de travail que j'ai proposée consiste en un réseau de travaux et d'exercices appliqués au **travail de l'acteur**. Ces travaux sont donc **appliqués à la RECHERCHE de l'acteur**. Ces travaux se concrétisent souvent par un ensemble de consignes de jeu répondant à des exigences théâtrales. Je pense pour ma part que plus un travail est appliqué à la

recherche (donc plus il comprend de consignes), plus il offre à l'acteur de possibilités, **de chances, de trouver SA PROPRE EXPRESSION**. Je crois que moins il y a de consignes claires, ou d'**ENJEUX** clairement définis, plus l'acteur se retrouve à subir des contraintes internes, des blocages insidieux parce que non visibles, ou plus l'acteur répond à des sollicitations invisibles engendrées de poncifs, systématismes et aliénations. **Le regard de l'autre, l'exigence de l'autre qui le regarde, sont là pour lui autoriser un libre dialogue avec lui-même**.

NICOLE CHARPAIL