

Université de Lausanne  
Faculté des sciences sociales et politiques  
Institut de psychologie

Session d'automne 2020

**« À LA RENCONTRE DE  
L'AUTRE » : PROCESSUS EN JEU  
ENTRE L'ACTEUR ET LE  
NARRATEUR DANS LE THÉÂTRE  
PLAYBACK**

Mémoire universitaire de Maîtrise ès Sciences en psychologie

Présenté par Natasha Gautier

Directeur : Pr. Pascal Roman

Experte : Olivia Lempen

## **Remerciements**

Pour son accompagnement, sa confiance et ses nombreux conseils,  
je tiens à remercier le Pr Pascal Roman,

Pour leur disponibilité et le partage de leur vécu du théâtre playback,  
la troupe et les acteurs qui ont accepté de participer à ce travail de recherche,

Pour ses nombreuses relectures et conseils,  
Marlène Gautier,

Et pour avoir accepté d'être l'experte de ce travail,  
Mme Olivia Lempen.

<b>1</b>	<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>5</b>
1.1	PROBLEMATIQUE .....	5
1.1.1	<i>Une observation</i> .....	6
1.1.2	<i>Questionnement</i> .....	7
<b>PREMIERE PARTIE</b>		
<b>2</b>	<b>INTRODUCTION AU THEATRE PLAYBACK</b> .....	<b>8</b>
2.1	L'HISTOIRE DU THEATRE PLAYBACK .....	8
2.2	LA VISION DERRIERE LE THEATRE PLAYBACK : UN THEATRE AU SERVICE DE L'AUTRE.....	10
2.3	LA STRUCTURE THEATRALE PROPRE AU THEATRE PLAYBACK .....	10
2.3.1	<i>Les formes</i> .....	11
2.3.1.1	Chorus .....	12
2.3.1.2	Paires.....	12
2.3.1.3	Monologues .....	12
2.4	LE DEVELOPPEMENT DE LA RECHERCHE SUR LE THEATRE PLAYBACK .....	13
<b>3</b>	<b>PARTIE THEORIQUE</b> .....	<b>14</b>
3.1	LA SYMBOLISATION ET LE TRAJET DE LA PULSION .....	15
3.1.1	<i>Le trajet de la pulsion</i> .....	15
3.1.2	<i>Transformations de la pulsion</i> .....	16
3.1.2.1	Au sein du Ça.....	16
3.1.2.2	Au sein du Moi .....	18
3.1.3	<i>Les processus de symbolisation</i> .....	19
3.1.3.1	Processus de symbolisation primaire.....	19
3.1.3.1.1	Le passage par l'objet .....	20
3.1.3.1.2	Passage par l'objeu .....	21
3.1.3.1.3	Le rêve .....	21
3.1.3.2	Processus de symbolisation secondaire.....	21
3.1.3.3	L'appropriation subjective et la subjectivation .....	22
3.1.3.4	Symbolisation et processus créatifs .....	23
3.2	THEATRE ET MEDIATIONS THERAPEUTIQUES.....	24
3.2.1.1	Les processus d'identification dans le théâtre .....	25
3.2.1.2	De l'identification à l'empathie.....	27
3.3	PARALLELES POSSIBLES AVEC LE THEATRE PLAYBACK .....	28

## DEUXIEME PARTIE

<b>4</b>	<b>METHODE .....</b>	<b>29</b>
4.1	QUESTIONNEMENT .....	29
4.2	RECOLTE DE DONNEES.....	30
4.2.1	<i>Canevas pour l'acteur .....</i>	<i>31</i>
4.2.2	<i>Canevas pour le narrateur.....</i>	<i>31</i>
4.2.3	<i>Les interviews.....</i>	<i>31</i>
4.3	PARTICIPANTS .....	32
4.4	ANALYSE DES DONNEES .....	32
4.4.1	<i>Analyse des entretiens .....</i>	<i>32</i>
4.4.2	<i>Analyse des recoupements des acteurs et des narrateurs .....</i>	<i>33</i>
<b>5</b>	<b>RESULTATS.....</b>	<b>34</b>
5.1	DU COTE DES ACTEURS.....	41
5.1.1	<i>La motivation à être acteur de théâtre playback.....</i>	<i>41</i>
5.1.2	<i>L'écoute.....</i>	<i>42</i>
5.1.3	<i>Les résonances .....</i>	<i>45</i>
5.1.4	<i>Le pré-jeu .....</i>	<i>46</i>
5.1.5	<i>Le jeu.....</i>	<i>48</i>
5.1.6	<i>La fin du jeu.....</i>	<i>51</i>
5.1.7	<i>Le groupe .....</i>	<i>52</i>
5.2	DU COTE DES NARRATEURS .....	53
5.2.1	<i>La position de narrateur – regard interne.....</i>	<i>53</i>
5.2.2	<i>La position de narrateur – la rencontre avec les autres.....</i>	<i>55</i>
5.2.3	<i>Les effets du jeu sur le narrateur.....</i>	<i>56</i>
5.2.4	<i>Les sentiments à la fin du jeu .....</i>	<i>60</i>
<b>6</b>	<b>DISCUSSION .....</b>	<b>60</b>
6.1	LE TRAVAIL DE L'ÉPROUVÉ ET DE L'AFFECT .....	61
6.2	LE TRAVAIL DE REPRESENTATION .....	63
6.3	LE TRAVAIL DE SUBJECTIVATION .....	65
<b>7</b>	<b>CONCLUSION.....</b>	<b>67</b>
<b>8</b>	<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>70</b>

# 1 Introduction

L'art et la psychologie ont toujours trouvé des chemins pour se rencontrer, on retrouve en effet tout au long de l'histoire humaine une utilisation des arts au service du soin psychologique (Brun et al., 2019). Freud lui-même s'est très vite intéressé aux processus artistiques car, étant profondément humains, ils révèlent directement certains processus psychologiques fondamentaux. C'est ainsi que la psychanalyse a tenté d'appréhender le processus créateur ainsi que les effets produits par la création artistique sur le sujet (Brun et al., 2019). La question du processus de sublimation a été développée par Freud comme une piste de compréhension de ces processus artistiques. Le théâtre a lui aussi été utilisé au service du soin psychologique depuis très longtemps, puisque déjà à l'époque, les Grecs s'y sont intéressés en étudiant le phénomène de catharsis.

Je souhaiterais inscrire ce travail de mémoire dans la continuité de cette recherche de liens entre processus artistiques et psychologiques, en étudiant tout particulièrement un type de théâtre appelé le « théâtre playback ». Le théâtre playback (TP), aussi appelé « théâtre récit », est un théâtre d'improvisation où les acteurs vont mettre en scène des récits de vie partagés par les spectateurs, qui deviennent ainsi des narrateurs. Le choix de ce type de théâtre est lié à la possibilité que j'ai eu de suivre et d'observer une troupe de théâtre playback sur une année et demie. Cette opportunité m'a offert l'occasion d'accéder au discours des acteurs sur leur expérience personnelle.

## 1.1 Problématique

J'ai débuté ce travail en prenant le temps d'aller observer les répétitions de la troupe et d'un groupe en formation. C'est grâce à l'observation des répétitions que j'ai pu me faire une idée du déroulement d'une représentation puisque, pour s'entraîner, la troupe se divise en deux parties, une partie faisant office de public pendant que l'autre partie est sur scène pour jouer les récits proposés par celui-ci.

C'est une répétition en particulier qui m'a guidée sur la piste de ma problématique. Je vais donc commencer par décrire celle-ci, puis j'aborderai ma problématique et mon questionnement.

### 1.1.1 Une observation

Lors de ma seconde observation de répétition de la troupe, j'ai pu être témoin de phénomènes intéressants. C'est un groupe qui se connaît très bien et qui propose régulièrement des représentations de théâtre playback, ils sont donc expérimentés. Pourtant, ce qui est ressorti de cette répétition a tout de même été plutôt surprenant, surtout pour l'actrice qui a proposé de raconter un événement qui lui était arrivé récemment. L'actrice s'est donc placée au-devant de la scène pour se revêtir du rôle de narratrice et raconter son vécu. L'évènement personnel qu'elle a raconté abordait le départ de sa locataire et le soulagement que ceci représentait pour elle. Les autres acteurs de la troupe semblaient déjà connaître quelque peu la situation. La narratrice explique donc en quelques mots qu'elle vivait depuis un moment avec une locataire qui était une femme réfugiée et qu'elle avait accepté d'héberger pour un temps. Il semble qu'elle appréciait cette locataire mais que celle-ci avait fini par prendre beaucoup de place et quelque peu l'étouffer. Elle raconte donc son rocambolesque déménagement, qui lui a pris beaucoup de temps et d'énergie. Elle raconte son énervement, son épuisement et son soulagement face au départ de cette locataire. Les acteurs improvisent ensuite l'histoire racontée sous forme de monologues individuels. Chacun leur tour, ils se lèvent et font un monologue sur la situation en jouant différents aspects de l'histoire ou différentes émotions qui y sont contenues. Les premiers acteurs jouent de la colère, de l'énervement et du soulagement en imitant la narratrice. Puis, l'une des actrices se lève et prend le rôle de la locataire, son monologue porte sur la reconnaissance que celle-ci a envers son hôte pour la bienveillance qu'elle lui a témoignée et pour son hospitalité. Le monologue est plus lent et plus doux que les autres. Lorsque je regarde la narratrice, celle-ci semble très touchée par le dernier monologue, des larmes lui montent aux yeux. À la fin de l'improvisation, elle prend la parole et dit qu'elle a été surprise par les émotions qui sont ressorties du jeu. Elle ne s'y attendait pas, elle pensait d'abord simplement rire de ce déménagement qui s'était très mal passé. Elle relate alors une ambivalence présente dans son ressenti, entre de l'exaspération, de la frustration et même de la colère, et en même temps une sorte de culpabilité, honte de ressentir ces émotions envers cette femme réfugiée

qui est démunie. La sensibilité de l'actrice qui a endossé le rôle de la locataire a permis d'ouvrir l'improvisation vers des émotions qui n'avaient pas été mentionnées dans le récit.

### 1.1.2 Questionnement

Lorsqu'on raconte une histoire, on peut dire qu'on a été en mesure, d'une certaine manière en tout cas, de la symboliser. On est capable de comprendre ce qui s'est passé, de le raconter et de se rappeler les émotions qu'on a vécu durant cet événement. Mais cela ne veut pas dire que tout nous est accessible. Il semblerait que certaines émotions, conflits, restent parfois au seuil de notre conscience et n'en franchissent pas tout à fait la porte. La responsable de la troupe expliquait à son groupe en formation que le théâtre playback n'est pas là pour redire ce qui a déjà été dit dans l'histoire du narrateur, mais plutôt pour jouer ce qui n'a pas encore été dit et peut-être même pas encore été pensé par le narrateur. Dans l'improvisation présentée précédemment, l'actrice qui a joué la locataire a pu faire émerger des émotions qui n'avaient pas été mentionnées dans le récit, pourtant il semblerait que la narratrice avait bien ressenti ces émotions, mais qu'elle ne les avaient tout simplement pas « vues », acceptées. C'est comme s'il s'agissait d'une autre histoire à l'intérieur de l'histoire racontée.

C'est cette interaction très fine entre l'acteur et le spectateur qui m'intéresse. Dans ce travail, il s'agira donc de comprendre ce qui se déroule entre le spectateur, qui a aussi une fonction de narrateur dans le théâtre playback, et l'acteur qui va devoir mettre en scène spontanément le récit de vie du spectateur en agissant comme une caisse de résonance. C'est donc un processus intersubjectif qui pourrait aboutir, pour le narrateur, à une meilleure symbolisation de son vécu. Mes questionnements portent sur ce processus, qui s'apparente à un processus de symbolisation partagé entre le narrateur/spectateur et l'acteur.

Ce travail se situe donc à la limite entre art et processus psychologiques, faisant émerger la question des processus de création. Je m'appuierai sur les théories psychanalytiques développées par différents auteurs qui ont déjà pensé ces processus de création, tels que R. Roussillon, A. Green ou encore A. Brun et P.

Attigui. Ils apporteront à ce travail une trame théorique qui nous permettra de mieux cerner ce qui se joue dans le théâtre playback.

## Première partie

### 2 Introduction au théâtre playback

Je commencerai cette première partie en décrivant ce qu'est le théâtre playback afin de donner un aperçu du contexte dans lequel s'inscrit cette recherche. J'aborderai en premier lieu l'histoire de cette forme théâtrale, comment celle-ci a été créée et comment elle a évolué. Je parlerai des objectifs que ses fondateurs poursuivaient lorsqu'ils l'ont inventée. Je décrirai ensuite en détail la structure et la forme que ceux-ci ont donné au théâtre playback, puis je terminerai en abordant le développement de la recherche autour de cette forme théâtrale.

#### 2.1 L'histoire du théâtre playback

Le théâtre playback ne ressemble pas beaucoup à l'image que l'on se fait communément du théâtre. C'est une forme de théâtre d'improvisation qui se joue donc sans texte, sans mise en scène et sans rôles prédéfinis.

C'est en 1974, dans l'État du Connecticut (USA), que J. Fox a eu pour la première fois l'idée d'une autre forme de théâtre. Ses précédentes expériences théâtrales l'ont conduit à découvrir ce qui lui plaisait particulièrement dans le théâtre, à savoir, non seulement de pouvoir jouer spontanément l'histoire que le groupe créait, mais aussi de pouvoir jouer une forme de théâtre libre de tout texte, concentrée sur le jeu, la spontanéité et l'interaction avec les spectateurs : « I had a passion for theatre, but a decidedly strange form of it that cherished freedom from scripts, playfulness, and interaction with the audience » (Fox, 2015, p. 29). Son idée particulièrement innovante a été de proposer aux spectateurs de venir raconter leurs histoires personnelles, que la troupe pourrait ensuite mettre en scène, d'où le nom de « playback theatre » : « we play your

story back to you » (Fox, 2015, p. 35). Il a donc proposé en 1974 à sa petite troupe de théâtre, appelée « It's all Grace », de tester cette nouvelle idée. C'est ainsi qu'ils eurent, en août 1974, leur première représentation de théâtre playback devant leurs proches (Fox, 2015).

Par la suite, la troupe originale a peu à peu développé son jeu et mis en place un cadre qui permet de bien contenir les histoires racontées et jouées. De nombreuses représentations ont été données au fil des années dans des contextes variés, comme par exemple au sein d'institutions, homes pour personnes âgées, hôpitaux, prisons, écoles, festivals ou encore à des conférences. Peu à peu, de nouvelles troupes de théâtre playback ont vu le jour tout autour du monde, fondées par des personnes inspirées de ces premiers élans. Le Réseau International de Théâtre Playback a été fondé en 1990. Il est composé par les différents partenaires impliqués dans cette forme de théâtre tout autour du monde. Ce réseau permet ainsi de faire le lien entre les différentes troupes internationales, mais aussi de promouvoir et de regrouper les recherches à ce sujet. Le Centre de Théâtre Playback a été fondé, lui, en 1993, afin d'offrir à tous des formations de théâtre playback. Devant l'importance de leur succès, J. Fox ainsi que sa femme et partenaire dans cette aventure, J. Salas, ont décidé de ne pas s'approprier le terme de théâtre playback ni de réguler les diverses troupes qui se créaient autour du monde, mais plutôt de les laisser s'inspirer de leur concept original et de l'ajuster selon leurs besoins : « So we encouraged others to take our form and explore it, use it, play with it, share it » (Salas, 1993, p. 146).

Aujourd'hui, bien que J. Fox enseigne encore parfois certains workshops de théâtre playback et donne des conférences dans différentes régions du monde, d'autres ont pris le relais, notamment du Réseau International de Théâtre Playback, mais aussi du Centre de Théâtre Playback, continuant ainsi à promouvoir cette forme de théâtre au service des récits de vie.

## 2.2 La vision derrière le théâtre playback : un théâtre au service de l'autre

Il y a, derrière le théâtre playback, un désir de rejoindre l'autre, le spectateur, dans son histoire, qu'elle soit ordinaire ou époustouflante. J. Fox a l'intime conviction que, quel que soit l'événement raconté, tant qu'il est authentique, il peut apporter du sens, non seulement pour celui qui le relate, mais aussi pour tous ceux qui l'entendent. C'est la conviction centrale du théâtre playback, en quelque sorte sa raison d'être ; un théâtre qui se met à disposition de ceux qui ne sont pas entendus. J. Fox le dit très bien dans son livre *Acts Of Service : Spontaneity, Commitment, Tradition in the Nonscripted Theatre* : « There are many people (...) who are not always listened to. Even more numerous are the people whose stories in one way or another are too terrible for others to want to hear. If oppressed persons can be defined as those who have nowhere to tell their story, our mission has been to provide a space for anyone and everyone to be heard » (Fox, 1994, p. 6).

Cette vision d'un théâtre au service du récit de vie fait quelque peu penser au psychodrame de Moreno. Bien que le théâtre playback y ressemble, J. Fox a toujours insisté sur la différence entre ces deux formes théâtrales. Celle-ci réside pour lui dans le fait que, là où le psychodrame est explicitement une forme de théâtre au service du soin, le théâtre playback, lui, permet d'offrir un espace qui accueille les récits de vie sans vouloir les transformer, mais simplement de les recueillir et de les jouer tels qu'ils sont : « Our aim was to bear witness, not to cure » (Fox, 2015, p. 44).

## 2.3 La structure théâtrale propre au théâtre playback

Au fil des années, la troupe originale de théâtre playback a continué de développer sa forme. La structure du théâtre playback fait une distinction entre les acteurs, qui improvisent les histoires racontées, le ou les musiciens, qui s'occupent uniquement d'accompagner les improvisations avec de la musique et le conducteur. Ce dernier a pour rôle de faire la liaison entre le public et les acteurs. C'est lui qui s'adresse directement aux spectateurs, leur propose de partager leurs histoires, puis accueille celui qui vient raconter son histoire

personnelle sur scène. Le conducteur va ensuite diriger quelque peu le récit du spectateur en lui demandant parfois de préciser certains détails. À la fin du récit, le conducteur se tournera vers les acteurs en proposant d'improviser l'histoire à l'aide de l'une des formes théâtrales propres au théâtre playback. Le conducteur va spécifiquement cibler le moment qui doit être joué, puis il proposera un titre à l'improvisation. Les acteurs vont ensuite jouer la scène spontanément, sans se consulter, puis, à la fin de l'improvisation, ils doivent se coordonner sur la manière dont celle-ci doit se terminer. À la fin, ils se tourneront vers le spectateur, lui rendant ainsi son regard. Le conducteur lui demandera alors si la scène représentait bien son histoire, celui-ci peut partager ce qu'il en a pensé, puis rejoindre le public lorsqu'il a fini. Cette structure assez rigide qui entoure les improvisations permet de donner un cadre sécurisant qui accueille les histoires racontées et jouées. J. Salas désigne cette structure comme une série de rituels, elle dit en effet : « Ritual means the repeated structures in space and time that provide stability and familiarity, within which can be contained the unpredictable » (Salas, 1993, p.104). La mise en scène très épurée fait aussi partie de ces rituels, les acteurs sont assis sur des boîtes noires qu'ils peuvent déplacer selon leurs besoins. Ils portent tous des vêtements noirs et n'ont comme accessoires que des foulards colorés à portée de main.

### 2.3.1 Les formes

Les acteurs de théâtre playback utilisent ce qu'ils appellent des « formes » pour mettre en scène leurs improvisations. Ces formes permettent de jouer une émotion ou une idée qui est transmise dans le récit, de façon à amplifier celle-ci. Il ne s'agit pas de « jouer » l'histoire racontée en restant le plus proche possible du récit, mais plutôt de faire ressortir les émotions qui y sont contenues. Les acteurs essaient ainsi d'accéder au cœur du récit, à l'essentiel, qu'ils vont tenter de retransmettre dans leurs improvisations, sans aller plus loin et sans tenter de donner des réponses aux questionnements. L'improvisation offre seulement une représentation des ressentis et amène ainsi parfois un point de vue nouveau pour le narrateur. Parmi les formes présentes dans le théâtre playback, en voici trois qui me paraissent pertinentes à présenter :

### *2.3.1.1 Chorus*

Une forme très utilisée, par exemple, est le chorus. Les acteurs se tiennent en groupe tous ensemble au milieu de la scène et font face aux spectateurs. Le premier acteur qui souhaite partager une émotion se place devant le petit groupe et mime cette émotion à l'aide d'un mouvement accompagné d'un son ou d'un mot. Le groupe qui se tient derrière lui va ensuite imiter cette action et ce son jusqu'à ce qu'un autre acteur vienne prendre sa place sur le devant et joue un autre mouvement et son. Le but de cette forme est d'intensifier une émotion présente dans le récit.

### *2.3.1.2 Paires*

Un autre exemple de forme est celle des paires. Les acteurs sont par deux, dos à dos. Chacun des membres d'une paire va exprimer une émotion, puis son partenaire exprimera son contraire en reprenant les émotions contradictoires qu'ils ont discernées dans le récit.

### *2.3.1.3 Monologues*

Pour cette forme, tous les acteurs sont assis sur les boîtes noires dispersées sur la scène. Tour à tour, les acteurs vont se lever puis improviser un monologue en utilisant une émotion particulière qu'ils ont retenue du récit du spectateur, faisant ainsi émerger les différents discours émotionnels présents dans l'histoire.

Les fondateurs de ce type de théâtre ont donc fait évoluer sa forme afin qu'elle soit au plus proche de leur désir d'offrir au narrateur un réceptacle pour son récit, de lui montrer que son histoire, quelle qu'elle soit, est importante et entendue. Ces histoires racontées et jouées créent ainsi un lien entre les différentes personnes qui assistent à la mise en scène de l'histoire et qui s'y identifient tous plus ou moins.

## 2.4 Le développement de la recherche sur le théâtre playback

Les premières publications sur le théâtre playback proviennent de J. Fox et de J. Salas, qui en sont les deux fondateurs, et concernent essentiellement la mise en pratique de cette forme théâtrale. Dans son ouvrage *Acts Of Service* (1994), Fox développe sa propre vision et compréhension du théâtre playback en s'appuyant sur diverses théories littéraires, culturelles, psychodramatiques et historiques. L'ouvrage de sa femme, *Improvising real life* (1993), offre plutôt un guide pratique (Dennis, 2004, p.28).

Depuis sa création, les auteurs du théâtre playback ont souhaité inclure des recherches à son développement pour continuer à élargir leur compréhension des implications que cette forme théâtrale pouvait avoir. Le Réseau International de Théâtre Playback publie régulièrement une lettre de nouvelles, *Interplay*, qui est composée de différents articles écrits par les membres du réseau. Ces articles portent sur divers sujets ou contextes spécifiques, comme par exemple le théâtre playback dans les prisons (Bett, 2000 ; Southard, 2000), dans le domaine de la santé mentale et du handicap (Muckley, 1998), ou encore avec les jeunes (Wynter, 1998). Ils sont écrits plutôt sous la forme de récits personnels que de recherches à proprement parler. Les membres du Réseau International partagent leur vécu propre du théâtre playback ainsi que la mise en place de certains ateliers dans des contextes spécifiques. Toutes ces recherches font plutôt partie de ce que l'on appelle la littérature grise, c'est-à-dire qu'elles ont été produites par les membres de la communauté du théâtre playback mais qu'elles se situent en dehors des circuits commerciaux de l'édition et de la diffusion.

D'autres études plus empiriques ont aussi vu le jour, souvent avec une approche plus ethnographique, comme la thèse que R. Dennis a écrit en 2004 : *Public Performance, Personal Story : A Study of Playback Theatre*. Il s'est intéressé à l'expérience du public lors des représentations de théâtre playback, en utilisant notamment une méthode qui combine une approche réflexive et une approche ethnographique (Denzin & Lincoln 1994). Il s'est appuyé sur des interviews des participants ainsi que sur des observations de représentations. Sa recherche se situe donc dans le champ social et anthropologique. Il existe aussi des recherches

dans le champ de la psychologie, avec notamment l'utilisation du théâtre playback dans le cadre d'ateliers à visée thérapeutique dans des institutions. L'article de Moran et Alon (2011) met en évidence les bénéfices de l'utilisation de cette méthode théâtrale dans des groupes de réhabilitation de personnes atteintes de maladies mentales. Les auteurs ont utilisé une méthodologie quantitative et qualitative qui évaluait l'impact de 10 semaines d'utilisation du théâtre playback, notamment sur la compréhension des émotions des autres, sur la spontanéité ainsi que sur l'estime de soi et l'intégration de son histoire personnelle.

Certaines recherches et réflexions ont donc déjà été menées sur le théâtre playback, mais peu d'entre elles ont utilisé une méthode empirique qualitative et il me semble qu'aucune d'entre elles ne s'est appuyée sur un corpus théorique de type psychanalytique. De plus, les recherches se sont essentiellement centrées sur le vécu du narrateur, aucune d'entre elles n'a interrogé le processus qui se déroule entre le narrateur et l'acteur. J'imagine donc que ma recherche pourrait offrir une compréhension plus fine des processus qui se déploient entre les deux dans le théâtre playback grâce à des données qualitatives.

### 3 Partie théorique

Pour pouvoir penser les processus artistiques en lien avec la psychologie, il est utile de puiser dans les théories formulées par les différents auteurs qui se sont déjà penchés sur le sujet. Je souhaiterais, dans cette partie, introduire différentes théories d'approche psychanalytique qui peuvent nous permettre de penser ces mouvements psychiques dans la création et plus spécifiquement dans le théâtre playback. Je me pencherai dans un premier temps sur le concept de symbolisation en lien avec le trajet de la pulsion au sein des différents systèmes qui composent notre psyché. Par la suite, j'aborderai le sujet des médiations thérapeutiques et plus précisément l'utilisation du théâtre dans celles-ci ainsi que les processus psychiques qui s'y déploient, notamment les processus d'identification.

## 3.1 La symbolisation et le trajet de la pulsion

La symbolisation n'a pas été spécifiquement pensée pour les processus présents dans la création. C'est un processus qui fait partie du développement psychique de tout être humain, il forme la base de notre capacité à donner du sens à ce que nous vivons. La symbolisation est le processus par lequel nous pouvons nous approprier nos expériences vécues, leur donner du sens et ainsi les intégrer dans notre appareil psychique. Je pense que la question de la symbolisation peut nous éclairer sur ce qui se joue dans le théâtre playback, non seulement pour le narrateur, mais peut-être aussi pour l'acteur.

De nombreux auteurs ont décrit ce processus, je me baserai ici essentiellement sur les écrits de R. Roussillon (1947 – ), ainsi que A. Green (1927 – 2012), D. Winnicott (1896 – 1971), ou encore D. Stern (1934 – 2012) et M. Milner (1900 – 1998).

Je commencerai par décrire le trajet de la pulsion au sein des instances psychiques ainsi que sa transformation en représentant-représentation et représentant-affect, en m'appuyant sur les travaux de A. Green. Je décrirai ensuite plus en détail les deux étapes de la symbolisation, soit la symbolisation primaire puis la symbolisation secondaire qui ont, elles, été décrites par R. Roussillon.

### 3.1.1 Le trajet de la pulsion

Selon les théories psychanalytiques, la pulsion est la source de toute activité psychique : « Il n'est rien dans le psychisme qui ne trouve de source ou d'énergie dans le jeu des formations/transmutations pulsionnelles ; d'un point de vue métapsychologique, une activité séparée des mouvements pulsionnels est impensable » (Roussillon, 2001, p.38). Pour Freud, la pulsion est « (...) un concept limite entre le psychique et le somatique comme le représentant psychique des excitations issues de l'intérieur du corps et parvenant au psychisme comme la mesure de l'exigence de travail qui est imposée au psychisme en conséquence de sa liaison au corporel » (Freud, 1976a, p.18). La pulsion est donc une poussée provenant du somatique qui vient générer un travail psychique d'intégration. Celle-ci va devoir traverser le Ça, puis le Moi, grâce

aux processus de symbolisation primaire puis secondaire, pour atteindre sa forme la plus élaborée et consciente dans la représentation de mot (Green, 1973). Durant ce trajet, la pulsion va se diviser, une partie de l'énergie restera sur place et se liera aux traces mnésiques dans une forme de représentation, alors qu'une autre partie de l'énergie continuera son chemin en avant car aucun système ne peut, à lui seul, lier la motion pulsionnelle. Le mouvement qui est lié sur place s'assure ainsi d'une représentation (Roussillon, 2001). Ce trajet va continuer jusqu'à atteindre la forme de représentation de mot.

### 3.1.2 Transformations de la pulsion

En traversant le Ça, puis ensuite le Moi, la pulsion va subir des transformations.

#### 3.1.2.1 *Au sein du Ça*

Nos premières expériences subjectives, ainsi que toutes celles qui vont suivre au cours de notre vie, vont venir imprimer une première impression au sein de notre appareil psychique. Ces traces sont ce que Freud nomme « matière première psychique » ou « trace mnésique perceptive » (Freud, 1900) et qui s'inscrivent dans la strate la plus profonde de notre psyché. Cette matière première psychique est « Un composé multisensoriel, multisensuel, qui condense et amalgame en une forme première éprouvé de soi et éprouvé de soi en rapport avec l'autre – avec les "réponses" complexes et parfois énigmatiques de l'autre –, pulsions et complexité des mouvements pulsionnels de soi et de l'autre, perceptions internes et externes, etc. » (Roussillon, 1999, p.219-220). La pulsion va venir réactiver cette forme première d'éprouvé au sein du Ça et ainsi démarrer un processus de symbolisation : « En provenance du soma, les excitations "pulsionnelles" produisent une poussée qui investit les traces mnésiques d'expériences antérieures de rencontre avec l'objet, la "matière première psychique", elles prennent ainsi une première forme issue de ces traces qui mêle Moi et Autre, perception sensation et affect, dedans et dehors, présent et passé, qui "actualise" la pulsion » (Roussillon, 2001, p.140). Cette avant-trace représentative, qui se situe au sein du Ça, est aussi ce que A. Green a nommé « représentant psychique de la pulsion » (Green, 1999) et qui comprend ce qui

sera par la suite le représentant-représentation, ainsi qu'un « quantum d'affect » qui deviendra le représentant-affect (Green, 1973). Cette rencontre entre la trace mnésique perceptive et la pulsion, soit ce représentant psychique de la pulsion, se manifeste sous la forme d'un affect brut : « Formellement et subjectivement, elle ne se présente pas comme une trace ni comme une forme de mémoire quand elle est activée, elle se présentera au sujet plutôt comme un affect brut, une sensation, une perception ou une poussée motrice, c'est-à-dire comme un élément actuel, voire un acte » (Roussillon, 2001, p.15). Face à cet affect brut, notre appareil psychique va devoir fournir un travail de liaison afin de lui donner un sens, une forme. Green dira que le représentant psychique de la pulsion se manifeste au sein du Ça comme une décharge en quête de représentation : « Au niveau du ça, l'affect, indistinct de la représentation, est irréprésentable. Il est en quête de représentation » (Green, 1973, p.255). La forme de cet affect brut serait plutôt celle d'un éprouvé archaïque, proche d'une sensation difficile à mettre en mot.

La psyché va donc devoir effectuer un travail de symbolisation afin de rendre ces traces mnésiques perceptives appréhendables, car elles ne le sont pas sous leur forme brute : « L'expérience vécue n'a pas de sens immédiatement donné, celui-ci résulte d'un travail psychique qui est à la fois un travail d'appropriation subjective et un travail de symbolisation » (Roussillon, 1999, p.219). Ce travail de symbolisation va permettre à ces traces mnésiques perceptives de venir faire partie de notre identité et ainsi nous permettre de construire un sentiment d'identité continu et cohérent. C'est ce que l'on appelle un processus de subjectivation, « (...) un processus par lequel le sujet humain s'approprie son expérience vécue » (Roussillon, 2012, p.138).

Si ces traces ne sont pas symbolisées, liées, intégrées, elles feront retour sous forme d'hallucinations, de délires ou de psychosomatisations, car ces traces premières sont soumises à une compulsion à l'intégration, c'est-à-dire qu'elles vont se répéter tant qu'elles n'auront pas été intégrées par la capacité de synthèse psychique. D'une certaine manière, le corps garde ces traces non symbolisées (Roussillon, 1999).

Selon Green, c'est la rencontre entre cet éprouvé et la représentation d'objet au sein du Ça qui va permettre de donner une forme au représentant psychique de

la pulsion, mais aussi de faire la distinction entre représentant-représentation et représentant-affect : « En fin de compte, nous dirons que la motion pulsionnelle est ce qui donnera naissance à l'affect, une fois que la rencontre avec la représentation d'objet sera intervenue. (...) ce représentant psychique de la pulsion recherchant la satisfaction va mobiliser les traces des représentations d'objet laissées par d'antérieures expériences de satisfaction. De cette rencontre entre les excitations venues du corps périphérique et de la mémoire dynamisée des objets ayant apporté la satisfaction va naître la différenciation entre le représentant-représentation et l'affect, résultat de l'élaboration psychique » (Green, 1999, P.238-239).

### *3.1.2.2 Au sein du Moi*

Le Moi ne laisse passer que des représentations « élaborées » en son sein. Le Ça, comme le Moi, est composé de plusieurs couches, ou strates, plus ou moins profondes. Plus on s'approche du Moi, plus la distinction entre représentant-représentation et représentant-affect est claire : « Selon que l'on parlera des couches du ça les plus enfouies, les plus inaccessibles, ou des couches les plus en contact avec le Moi, l'élément représentatif prendra une signification différente. Le travail de la différenciation sera en rapport avec une certaine décantation entre affect et représentation, sous l'influence de la proximité du Moi ; là où un fragment brut, où affect et représentation sont mêlés, était primitivement présent, un clivage les distingue » (Green, 1973, p.256).

Au sein du Moi, le représentant-représentation va pouvoir se lier sous la forme d'une représentation de mot et ainsi trouver sa forme la plus élaborée, soit sa forme consciente (Freud, 1976b).

Mais il arrive parfois que l'affect qui provient du représentant psychique de la pulsion ne se lie pas à une représentation et devienne affect-représentation. Il fera ainsi effraction au sein du Moi : « Ce qu'on appelle angoisse (affect) automatique, résulte d'une décharge in situ au niveau du ça qui pénètre par effraction le Moi, est en fait un affect-représentation, où aucune représentation distincte n'est concevable. De tels affects sont a-représentatifs. Ils ont une signification essentiellement économique-traumatique. Par eux s'exprime la menace qui pèse sur l'organisation du Moi. L'appareil psychique ne peut plus

lier cette énergie libre qui dissout les organisations liées au Moi » (Green, 1973, p.256).

### 3.1.3 Les processus de symbolisation

Au sein du Ça, puis au sein du Moi, la pulsion va se lier sous une forme de représentation grâce aux processus de symbolisation. C'est le processus de symbolisation primaire qui va permettre de lier la pulsion au sein du Ça, puis le processus de symbolisation secondaire va permettre à celle-ci de se transformer en représentation de mot au sein du Moi.

#### *3.1.3.1 Processus de symbolisation primaire*

Le premier niveau de symbolisation est la symbolisation primaire, c'est la transformation de ces premières traces mnésiques investies par la pulsion en représentation chose. Ce premier processus de symbolisation s'effectue grâce à un mouvement d'extériorisation. La trace mnésique perceptive va être investie dans le monde, va chercher des formes de médiation pour pouvoir se re-présenter au sujet qui pourra ainsi l'intégrer à sa psyché (Roussillon, 2001). Cette extériorisation permet à la matière première de se présenter à nouveau à la psyché sous une forme que cette dernière pourra saisir : « Pour que la matière première psychique puisse être représentée et signifiée, il est nécessaire que la psyché "se donne", se présente à nouveau, celle-ci à elle-même, dans une forme qui lui permet de la saisir comme re-présentation, comme "présentation seconde", différente de l'inscription première elle-même » (Roussillon, 1999, p.221). Ce mouvement vers l'extérieur établit un lien entre dehors et dedans, formant ainsi ce que Winnicott a nommé un « espace potentiel » (1969). Roussillon met en évidence trois étapes qui constituent cette symbolisation primaire, soit le passage par l'objet, « l'objeu » et finalement par le rêve. Il dira de ces trois passages : « Chacun de ces temps ou moments structuraux contribue à la formation progressive des représentations de choses, chacun des temps apporte ses caractéristiques propres à cette production, celles-ci sont spécifiques et s'articulent chacune sur les limites des autres » (Roussillon, 1999, p.225).

### 3.1.3.1.1 Le passage par l'objet

Dans la genèse du sujet, le premier objet choisi, par lequel passe l'externalisation de la matière psychique en manque de forme et de signification, est l'objet maternel. « L'externalisation cherche au-dehors l'objet dans lequel la matière psychique va pouvoir prendre vie et forme, elle se décondense et se déploie ainsi, elle se trans-forme, se trans-figure (...) » (Roussillon, 1999, p.226). Il s'agit donc ici d'un processus intersubjectif.

D. Winnicott parle de ce premier rapport qui s'établit entre une mère et son bébé comme un rapport « en miroir », où la mère va réfléchir à l'enfant les états internes de celui-ci : « Que voit le bébé quand il tourne son regard vers le visage de la mère ? Généralement, ce qu'il voit, c'est lui-même. En d'autres termes, la mère regarde le bébé et ce que son visage exprime est en relation directe avec ce qu'elle voit » (Winnicott, 1971, p.205).

L'objet maternel est le premier objet auquel le bébé a accès, mais cet objet comprend aussi ses limites. La mère doit pouvoir être capable d'accueillir l'hallucination de la matière première psychique et être suffisamment malléable pour se laisser utiliser ainsi. Roussillon reprend le concept de « médium malléable » de M. Milner pour décrire cette capacité de la mère à devenir « bonne pâte » face aux exigences de transfert de l'enfant (Roussillon, 1999) (le concept de médium malléable peut, du reste, aussi se rapporter au cadre matériel utilisé par l'enfant dans la question de l'objeu). Mais, malgré cette malléabilité et la souplesse de cet objet maternel, ce dernier garde son altérité, sa vie propre : « l'objet est aussi un autre-sujet, il a sa résistance, sa consistance propre, sa spécificité, ses désirs propres, ses caractéristiques non malléables : l'objet a aussi ses parties "dures", celles qui ne sont pas "utilisables" d'emblée » (Roussillon, 1999, p.228). Ces parties « dures » vont faire buter l'hallucination de la matière première, empêchant une partie de celle-ci de prendre forme dans ce rapport premier à l'objet. La partie qui n'a pas pu prendre forme va être à l'origine de ce que Roussillon décrira comme une première bifurcation dans le processus de symbolisation primaire. Le sujet va se mettre à la recherche d'autres objets pour symboliser ces restes.

Donc, dans ce premier temps, le processus de symbolisation primaire doit être partagé, c'est ainsi un processus intersubjectif, interrelationnel, qui se situe entre

le sujet et l'autre-sujet comme un espace commun qui se crée entre les deux (Roussillon, 2012).

#### **3.1.3.1.2 Passage par l'objet**

Au moment de cette première bifurcation, le choix du sujet pour l'externalisation de ses processus de symbolisation se fera sur des objets. Ceux-ci sont des objets inanimés ou espaces qui vont servir au déploiement du jeu autosubjectif. « Ce qui cherche à se déployer dans l'objet concerne aussi bien ce qui a commencé à prendre forme dans la relation à l'objet que ce qui n'a pas pu se figurer et commencer à se représenter dans ce rapport premier » (Roussillon, 1999, p.229). Ces objets permettent de continuer le processus de symbolisation primaire, non seulement en amenant plus loin ce qui a commencé à se figurer dans la relation première avec l'objet, mais aussi en intégrant ces restes qui n'ont pas encore pu trouver de sens. La limite présente dans cet objet est sa matérialité, le jeu ne peut pas se détacher de celle-ci et en reste dépendant. L'objet « (...) rend possible la saisie de la matière de l'être, mais au risque d'enfermer la symbolisation de celui-ci dans une forme qui menace de le fétichiser, de le fixer dans cette forme même » (Roussillon, 1999, p.231). C'est ici que se déroulera une nouvelle bifurcation dans le processus de symbolisation primaire, pour que le sujet puisse s'approprier symboliquement l'expérience vécue en se détachant de cette matérialité.

#### **3.1.3.1.3 Le rêve**

Le rêve va permettre de faire un passage de dehors à dedans, il va permettre au sujet d'introjecter, en quelque sorte, ce qui a été symbolisé dans l'objet et dans l'objet afin de pouvoir l'intégrer à sa vie psychique propre, de le faire « sien ». « Le rêve (...) permet de retrouver "au-dedans", à partir de l'inscription interne des traces des expériences de symbolisation transitionnelles, les processus qui s'effectuaient entre dedans et dehors (...) Le monde interne qui s'était déployé au-dehors dans les temps précédents du processus de symbolisation se replie alors sur lui-même se fait espace interne, internalisé » (Roussillon, 1999, p.232).

### *3.1.3.2 Processus de symbolisation secondaire*

Le deuxième niveau de symbolisation est la symbolisation secondaire, il s'agit du processus par lequel la représentation chose est transformée en

représentation mot, c'est-à-dire traduite dans l'appareil langagier et ainsi conscientisée. La symbolisation secondaire qui se déroule au sein du Moi s'atteint au moyen de la réflexivité qui permet finalement à l'expérience d'être intégrée dans la subjectivité du sujet (Roussillon, 1999). « Plus tard, le mot commence à se détacher de la représentation-chose, il commence à s'exposer comme représentant-représentation spécifique (...) devenir concept, concept d'une petite chose détachable de la chose » (Roussillon, 2001, p.181).

### *3.1.3.3 L'appropriation subjective et la subjectivation*

Ce travail de symbolisation s'initie donc au début de la vie du bébé et va ensuite l'accompagner tout au long de celle-ci. Il arrive parfois que certaines expériences de la vie d'adulte restent énigmatiques pour ce dernier et qu'il ait besoin d'une médiation pour mieux s'en saisir : « Le caractère énigmatique de la réalité psychique pour le sujet, son caractère non immédiatement saisissable, impose au sujet la médiation par la psyché en miroir d'un autre-sujet. Elle impose au sujet qu'il accepte de lever ses procédures de maîtrise sur l'expérience psychique, qu'il accepte d'adresser à un autre-sujet l'énigme dont sa réalité psychique est porteuse pour lui-même » (Roussillon, 2006, p.74-75). La cure psychanalytique, ainsi que d'autres types de travaux qui s'en rapprochent, permettent à ces processus de symbolisation de se déployer chez le sujet. Le psychanalyste va se rendre « disponible » pour le sujet et ainsi créer cet espace de médiation. Pour pouvoir déposer son expérience psychique au sein de cet espace interpsychique entre le sujet et le psychanalyste, le sujet doit nécessairement accepter de s'en détacher quelque peu : « Au temps de prise succède donc, nécessairement, un temps de déprise, un temps de lâcher prise » (Roussillon, 2006, p.74-75). Ce lâcher prise permet de venir remettre du jeu là où la psyché est aux prises avec l'expérience énigmatique qui la traverse et ne peut lui donner du sens. Il faut aussi nécessairement un type de réponse spécifique de la part de l'objet, soit de la part du psychanalyste dans ce cas-là. Il faut que ce dernier puisse s'identifier à son patient, se laisser toucher par ce qui le traverse, ressentir une certaine empathie pour celui-ci : « Le type de "réponse" nécessaire de l'objet a pu être approché à partir de la présence d'une forme d'identification, identification qui rend possible un "partage d'affect" suffisant,

une forme d'empathie voire une compassion (...) le sens d'une empathie affective à laquelle s'ajoute une compréhension de ce qui cause l'état affectif » (Roussillon, 2006, p.76). En s'identifiant à son patient, en partageant son affect, le psychanalyste va pouvoir s'approprier ce vécu énigmatique, cet affect, tout en y inscrivant la trace de son altérité propre. Le psychanalyste vient ainsi apporter une possibilité de transformation à cette matière première, la rendant plus malléable grâce à son altérité ainsi que sa propre capacité de compréhension de ce qui a causé l'état affectif. Cette compréhension va ensuite permettre l'ébauche d'un processus de réflexivité pour le sujet et ainsi déboucher sur ce que Roussillon a nommé une « appropriation subjective », soit le processus qui va permettre au sujet de s'approprier son expérience et devenir sujet de sa vie. « J'avancerais donc, que c'est dans ce jeu de dé-fléchissement vers l'objet autre-sujet, réfléchissement par l'autre-sujet que s'acquiert la valeur réflexive de l'appropriation subjective fondée sur le travail de symbolisation » (Roussillon, 2006, p.76).

Le concept de subjectivation se rapproche de celui d'appropriation subjective que R. Roussillon a proposé, ce serait la finalité de cette appropriation subjective. La subjectivation est un concept qui a été décrit en détail dans l'ouvrage collectif *La subjectivation* (Richard et al., 2006). Selon S. Wainrib : « La subjectivation se tient dans une coémergence du sujet et de sa réalité psychique. Elle est donc un processus, en partie inconscient, par lequel un individu se reconnaît dans sa manière de donner sens au réel, au moyen de son activité de symbolisation » (Richard et al., 2006, p.2).

La subjectivation serait donc la finalité de tous les processus de symbolisation, la mise en sens de sa propre expérience, l'appropriation de ce qui compose notre vie.

#### *3.1.3.4 Symbolisation et processus créatifs*

La théorie de la symbolisation a beaucoup été reprise comme appui à la compréhension des processus créatifs. On peut voir le lien qui existe entre la création artistique et ce processus d'externalisation de la matière première psychique dans une mise en forme qui permet à la psyché d'intégrer son expérience subjective. De nombreux auteurs ont prolongé ces réflexions sur les

processus de la création artistique, notamment B. Chouvier qui fait référence à cette matière première psychique comme la part intime de nous-même que nous osons déposer dans l'œuvre : « Créer, c'est dire l'intime. Toute œuvre, quel que soit son degré d'élaboration, quel que soit son niveau d'esthétisation, se donne d'abord et avant tout comme une expression de soi. Le sujet éprouve l'envie, le désir ou la nécessité de mettre à l'extérieur de lui, à travers une forme matérielle où elle s'inscrit, une part de ce qui est le plus enfoui en lui, de ce qui lui est aussi en même temps le plus personnel » (Chouvier, 1998, p.127). Ces liens entre création et symbolisation ont aussi été explorés naturellement dans les médiations thérapeutiques, soit dans l'utilisation spécifique de la création artistique dans le cadre thérapeutique avec des patients.

### 3.2 Théâtre et médiations thérapeutiques

La question des médiations thérapeutiques se situe dans le prolongement de ces réflexions autour des processus psychologiques et de la création. Dans cette trame émergent aussi les réflexions autour du théâtre et de son utilisation dans le cadre thérapeutique.

Freud lui-même s'était déjà intéressé aux liens entre art et psychanalyse ainsi qu'aux médiations thérapeutiques (Brun et al., 2019), mais c'est dans la psychothérapie psychanalytique de l'enfant que les premières médiations thérapeutiques ont vraiment pu voir le jour, notamment chez A. Freud et M. Klein (Brun et al. 2019). Pour cette partie, je me référerai notamment aux travaux de A. Brun ainsi qu'à ceux de P. Attigui.

Dans les médiations thérapeutiques, il est à nouveau question de symbolisation puisqu'il s'agit de présenter au groupe de patients différents matériaux qu'on peut qualifier de médiums malléables et qui vont permettre d'enclencher un processus de symbolisation primaire. C'est la rencontre avec le médium malléable qui va venir réactiver les expériences subjectives primitives qui n'ont pas été intégrées (Brun et al., 2019). En découle alors un processus dynamique : la matérialité du médiateur provoque des sensations qui vont activer le processus d'hallucination des traces mnésiques perceptives, que le sujet va ensuite mettre en forme dans le matériau. C'est ce processus de symbolisation qui va permettre au sujet de retravailler cette matière première psychique et qui sera ainsi source

de transformation : « L'expérience de la rencontre du médium dans l'espace thérapeutique permettra de transformer la sensation hallucinée en une forme perceptive, la sensation hallucinée va prendre forme dans l'objet médiateur et devenir ainsi figurable et transformable » (Brun et al., 2019, p.155).

La question du théâtre dans les médiations thérapeutiques peut nous donner des pistes plus spécifiques sur ce que va vivre l'acteur de théâtre playback. P. Attigui a beaucoup travaillé sur la question du théâtre dans sa pratique clinique avec ses patients. Le théâtre donne la possibilité au comédien de jouer des scènes fictives, dans un espace en dehors de la réalité. C'est la possibilité pour les acteurs, ainsi que pour les spectateurs, de rire d'un vécu qui serait à priori douloureux. En cela, Attigui suppose que le jeu théâtral peut être source de soin pour ses patients. Elle s'intéresse à la question du rire dans ses différentes publications. Pour elle, il permet au sujet de prendre de la distance par rapport à sa souffrance. Le rire permet au sujet de sortir d'un état de passivité face à son vécu et de se retrouver ainsi acteur de sa propre vie : « Le rire peut prendre ainsi une valeur de soulagement de la gravité et de l'angoisse sous-jacentes aux situations comiques vécues. En faisant retomber la tension, il permet aux participants de prendre une place active dans un processus de dédramatisation » (Attigui, 2012, p.51). « Le rire et l'acceptation de vivre désormais des situations où le sens peut devenir comique, sont désormais synonymes de réappropriation de la parole » (Attigui, 2012, p.52) et donc réappropriation du vécu dans un processus de subjectivation.

### *3.2.1.1 Les processus d'identification dans le théâtre*

Le théâtre s'appuie sur le corps ainsi que sur la mémoire du corps, ce qui renvoie à des vécus archaïques, souvent préverbaux (Brun et al., 2019). « Le patient sera donc amené par la médiation théâtrale à réactiver des expériences primitives, inscrites corporellement, qui pourront grâce au jeu théâtral se figurer, se composer en émotions partagées avec les autres patients et le(s) thérapeute(s), voire les spectateurs » (Brun et al., 2019, p.171). De plus, le travail sur le personnage mobilise le registre des indentifications, de l'empathie et du partage d'affect. C'est K. Stanislavski (1863 – 1938), comédien, dramaturge et

professeur d'art dramatique russe, qui a développé une méthode théâtrale poussant l'acteur à être au plus proche, émotionnellement, de son personnage. Pour lui, un bon acteur doit vivre l'émotion de son personnage afin de pouvoir le jouer de manière authentique et éviter un jeu stéréotypé. Il dira en effet : « Ainsi, vous voyez que l'on peut dans certains cas utiliser ses propres émotions, ses sensations, ses instincts, même à l'intérieur d'un personnage étranger (...) Ainsi, le personnage est le masque qui dissimule l'individu-acteur. Ainsi protégé, l'acteur peut dénuder son âme jusqu'au détail le plus intime. C'est là un des points les plus importants de la construction du personnage » (Stanislavski, 1997, p.47-48).

Dans la trame de Stanislavski, l'acteur, dans la médiation thérapeutique, doit incarner le personnage à jouer. « Il ne s'agit pas de jouer un personnage mais de devenir le personnage, comme si c'était le corps du personnage qui agissait à l'intérieur de son corps » (Brun et al., 2019, p.172). Le projet que poursuit la médiation thérapeutique théâtrale serait de permettre au patient de vivre et de s'approprier les sensations et émotions appartenant à son personnage en y ajoutant une certaine réflexivité (Brun et al., 2019). L'identification aux émotions du personnage va donc venir mobiliser des affects et des états inconscients que l'acteur n'avait encore jamais eu l'occasion d'élaborer et qui vont pouvoir ainsi trouver une place dans le champ de sa conscience : « La scène devient ici métaphore d'une mise en forme psychique de l'expérience. Appareil à penser les pensées jusqu'ici inconnaissables par le sujet lui-même, la scène théâtrale est le lieu concret où il devient possible au sujet d'éprouver hic et nunc toute une gamme de sentiments, lui donnant alors une capacité nouvelle, car dédramatisée, d'affronter des terreurs sans nom » (Attigui, 2011, p.114). Ce travail psychique vient mobiliser des identifications ludiques conscientes au sein du Moi, ce qui va aussi avoir pour répercussion de venir mobiliser des identifications inconscientes au sein du Ça (Attigui, 2012). C'est de cette mobilisation du Ça au travers de l'identification que vont émerger les affects qui étaient restés en quête de représentation et qui pourront ainsi trouver leur chemin au sein de la conscience. Le sujet qui s'est glissé dans la peau d'un personnage va donc s'en trouver transformé. Attigui évoque cette question de transformation, qui est également à l'œuvre chez les acteurs professionnels, mais

elle évoque aussi les dangers qui peuvent être présents dans ce processus si l'identification inconsciente est trop forte : « Ce mécanisme est évoqué par les acteurs professionnels eux-mêmes quand ils expliquent à quel point le personnage qu'ils ont eu à incarner a provoqué en eux, dans l'après-coup, de réels changements psychiques. On voit aussi comment ce travail conscient doit se maintenir en l'état le plus longtemps possible, afin de ne pas mobiliser outre mesure ses défenses inconscientes, car lorsque le personnage requiert de l'acteur des ressources très profondément enfouies, lorsque la fiction provoque une sorte de vertige pour celui qui s'y abandonne, l'acteur peut se trouver mis en danger » (Attigui, 2012, p.68).

### *3.2.1.2 De l'identification à l'empathie*

Cette question de l'identification au personnage et à ce que ce personnage pourrait ressentir amène aussi à questionner nos processus d'identification à autrui. Bien que nous sortions ici de la scène théâtrale pure, cette identification à l'autre peut nous renseigner spécifiquement sur le théâtre playback, puisque le personnage que les acteurs doivent incarner est justement cet autre, bien réel, qui n'est plus un personnage de fiction. Attigui reprend cette réflexion sur l'identification en abordant notamment le sujet de l'empathie ; qu'est-ce qui nous permet de saisir ce que l'autre ressent ? L'empathie, ainsi que l'identification, questionnent ce qui est semblable entre soi et l'autre, ce qui nous relie à l'autre : « L'empathie, en ce qu'elle nous permet de penser la question du semblable, nous entraîne vers de multiples interrogations : comment me suis-je aperçue de l'état de détresse de telle personne ? Ou de sa colère, même si celle-ci est contenue ? Est-ce le ton de sa voix ? Sa posture ? Quelque trébuchement dans son phrasé ? C'est le problème posé par Freud à maintes reprises, lorsqu'il parle d'identification » (Attigui, 2013, p.47-48). Attigui (2013) suppose que l'empathie est sous-tendue par un processus d'identification. Pour elle, l'identification serait une rencontre et un partage avec l'autre, qui se construit sur la base de pré-représentations qui émanent de la sensorialité et de la motricité, soit de messages envoyés sous la forme de gestes, de la tonalité de la voix, de tout ce qui peut passer par le corps. C'est une rencontre car le mouvement se fait dans les deux sens, il n'est pas unilatéral, il mobilise des

affects chez les deux protagonistes. Ces pré-représentations partagées ne peuvent être appréhendées que par une certaine disponibilité et une certaine écoute, soit la réponse « nécessaire » de l'objet dont il a été question plus tôt (Roussillon, 2006). Cette disponibilité du thérapeute permet de construire ce qu'Attigui a nommé un « espace d'échange entre-deux » (Attigui, 2013, p.57). Ce lieu d'échange va permettre au thérapeute de se saisir de ce qui traverse son patient. Il s'agit ici d'empathie, ou alors de transfert, pour utiliser le terme psychanalytique, soit ce qui nous permet d'identifier « (...) ce que nous ressentons dans la mesure où ce premier mouvement nous donne la possibilité d'identifier ce que l'autre ressent » (Attigui, 2013, p.48). La compréhension de ce que son patient ressent est directement utilisée par le thérapeute dans le cadre de la cure pour faire évoluer ces pré-représentations et pouvoir ainsi faire avancer le patient dans sa compréhension de ce qui le traverse. « Il me semble que la disponibilité particulière de l'analyste permet à l'analysant d'envahir, de pénétrer l'espace psychique de l'analyste pour y déclencher une série de phénomènes mentaux originaux. Il existe des pensées qui, tout en appartenant au patient, se façonnent chez l'analyste, et relèvent d'un système en activité, qu'il faut situer aux frontières du préconscient et de l'inconscient » (Attigui, 2013, p.63). Mais, en faisant cela, le thérapeute va aussi se laisser toucher et transformer par ce qui le traverse et vient remobiliser ses propres vécus : « Et si "comprendre l'autre", ce n'était pas, comme on pourrait le croire, "se mettre à sa place", mais laisser sa propre expérience se modifier au contact de l'autre ? » (Attigui, 2013, p.46).

### 3.3 Parallèles possibles avec le théâtre playback

Je souhaiterais revenir ici à la question du théâtre playback, qui est le sujet de ce travail. A présent, il est intéressant de dresser des parallèles entre les différentes théories élaborées précédemment et le théâtre playback. Nous pouvons, pour le moment, seulement faire quelques hypothèses théoriques qui pourront nous donner des pistes de réflexions utiles pour la suite de cette recherche.

Je pense que le théâtre playback est avant tout un processus intersubjectif, interrelationnel, avec un jeu qui se déploie entre le narrateur, le public et les

acteurs. Il me semble que ce processus intersubjectif va mobiliser des processus de symbolisation, non seulement chez le narrateur qui va partager son histoire, mais aussi chez les acteurs qui vont s'approprier cette histoire puis la rejouer en y introduisant sans doute des parts d'eux-mêmes, en s'appuyant sur ces processus d'identification et d'empathie. Le narrateur, en racontant son histoire, va partager sa réflexivité sur ce qu'il a vécu, sa partie symbolisée, mais il transmettra aussi, sans doute, une part non symbolisée dans son langage non-verbal, corporel. Peut-être que les acteurs pourront non seulement jouer les parts symbolisées, racontées, mais aussi se saisir de la matière non-symbolisée transmise par le narrateur et la mettre, elle aussi, en forme. L'acteur se fera donc ainsi le médium malléable du narrateur. Ils vont, de cette manière, symboliser le récit, les affects qui le colorent, mais peut-être aussi des parts de leurs propres affects qui ont trouvé écho dans ce récit. Ce sera donc pour eux aussi un processus de symbolisation de leur matière première psychique propre. Le travail de l'acteur sera donc d'amener ce récit plus loin, vers une forme plus élaborée de symbolisation pour le narrateur, mais peut-être aussi pour lui-même. C'est pour cela que je suppose que le théâtre playback permet un processus de symbolisation partagé.

## **Deuxième partie**

### **4 Méthode**

#### **4.1 Questionnement**

Dans ce travail, je souhaitais comprendre ce qui se déroule entre l'acteur et le narrateur dans le théâtre playback. C'est un processus circulaire qui engage le narrateur et l'acteur. Il démarre avec le récit du narrateur, continue avec la mise en jeu de l'acteur, puis se termine par la possibilité pour le narrateur de se réapproprier son récit. Pour pouvoir appréhender cette interaction, je l'ai donc découpée en deux parties, la partie de l'acteur, puis celle du narrateur. Ce qui m'intéressait chez l'acteur, c'était de comprendre comment ce dernier va se saisir du récit, puis jouer spontanément les émotions présentes dans celui-ci.

Dans un deuxième temps, je souhaitais découvrir comment le narrateur va pouvoir, grâce à la mise en scène de son récit, accéder à une meilleure compréhension de son vécu, à intégrer des éléments de ce dernier qui ne lui étaient pas encore accessibles auparavant.

Les questions de recherche, tirées de ma problématique et qui ont guidé mon analyse, sont les suivantes :

Ma question générale, qui se base sur l'interaction entre l'acteur et le spectateur :

- Quels sont les processus à l'œuvre entre le spectateur et l'acteur dans le théâtre playback ?

Du côté de l'acteur :

- Comment les acteurs de théâtre playback parviennent-ils à comprendre les affects présents dans le récit du narrateur, puis à les jouer spontanément ?

Du côté du spectateur/narrateur :

- Comment le narrateur vit-il la mise en scène de son récit de vie ? Cette mise en scène lui permettra-t-elle de mieux l'intégrer à son vécu ?

## 4.2 Récolte de données

J'ai choisi de mener des entretiens semi-structurés pour produire les données de cette recherche. Tous les participants de ma recherche sont des acteurs d'une même troupe de théâtre playback que j'ai suivie sur une année et demie. Cette méthode d'entretiens semi-structurés m'a permis d'accéder au vécu subjectif des participants, me donnant ainsi un regard « interne » sur les processus qui se déroulent dans le théâtre playback. Je souhaitais accéder à l'interprétation personnelle du vécu de mes participants, c'est la raison pour laquelle j'ai choisi ces entretiens plutôt qu'une observation « externe » qui aurait plutôt mobilisé ma propre interprétation. De plus, les entretiens semi-structurés laissent un certain espace au participant pour qu'il puisse y développer ses idées, ses pensées et ses émotions à propos de son vécu, ce qui offre un discours riche au chercheur.

Après avoir sélectionné mes participants, j'ai dû, dans un premier temps, les répartir aléatoirement dans le groupe « acteurs » et le groupe « narrateurs »,

puisque je voulais analyser ces deux facettes du théâtre playback. Trois participants ont été répartis dans le groupe des narrateurs et quatre participants dans le groupe des acteurs.

Je me suis ensuite appuyée sur deux canevas d'entretien avec quelques questions ouvertes pour guider les interviews (Annexes 1 et 2).

#### 4.2.1 Canevas pour l'acteur

Du côté de l'acteur, les entretiens devaient me permettre de répondre à certaines questions au sujet du processus de mise en jeu de l'histoire, soit de comprendre :

- Comment l'acteur de théâtre playback parvient à comprendre les émotions du narrateur.
- Comment il se représente ces émotions.
- Comment il choisit l'émotion qu'il souhaite jouer.
- Comment il incarne cette émotion en particulier.

#### 4.2.2 Canevas pour le narrateur

Du côté du narrateur, mon objectif dans les entretiens était de mieux cerner :

- Comment le narrateur choisit l'histoire qu'il souhaite raconter.
- Comment il vit le fait de partager son histoire aux acteurs et aux autres spectateurs.
- Comment il vit la mise en scène de son récit.
- Comment sa propre représentation de son histoire est transformée par la mise en scène de son récit.

#### 4.2.3 Les interviews

Avant de commencer l'entretien, j'ai donné aux participants une notice d'information à propos de la recherche (Annexe 3), puis je leur ai demandé de signer un formulaire de consentement qui mettait en avant la question de l'anonymat (Annexe 4).

J'ai utilisé un enregistreur pour chacun des entretiens. J'ai ensuite retranscrit chacune des interviews (Annexes 5 à 11) et j'ai changé les noms des participants afin de préserver leur anonymat.

## 4.3 Participants

Sept acteurs d'une troupe de théâtre playback romande ont accepté de participer à la recherche. J'ai eu l'occasion de rencontrer tous les membres de la troupe durant les différentes répétitions que j'ai observées au début de ma recherche. J'ai ensuite contacté tous les acteurs de la troupe par email en leur proposant de participer à la recherche. Sept personnes ont accepté et ce sont donc ces personnes que j'ai sélectionnées.

L'âge des participants va de 29 à 65 ans. J'ai interviewé des hommes et des femmes qui ont entre trois et six ans de pratique de théâtre playback. La plupart de mes participants travaillent dans l'accompagnement social et psychologique et tous ont un intérêt certain pour ce domaine, ce sont donc des personnes qui ont une sensibilité particulière pour le contact avec autrui.

## 4.4 Analyse des données

J'ai décidé d'utiliser la méthodologie IPA, *Analyse Interprétative Phénoménologique*, pour répondre à mes questions de recherche. L'IPA est une méthode de recherche qualitative qui s'intéresse à la manière dont les personnes donnent du sens à leurs expériences de vie. C'est une approche phénoménologique qui tente d'être au plus près de l'expérience de la personne. Le chercheur en IPA est pris dans une double herméneutique, il doit donner un sens à l'interprétation que le participant lui offre de son vécu (Smith, Flowers & Larkin, 2009).

Pour l'analyse des données, j'ai donc suivi les étapes proposées par Smith, Flowers et Larkin (2009).

### 4.4.1 Analyse des entretiens

J'ai d'abord réalisé des analyses individuelles de chaque participant, dans le groupe des acteurs, puis dans le groupe des narrateurs. Ces analyses

individuelles suivent différentes étapes. J'ai commencé par réécouter les enregistrements, puis relire les retranscriptions.

Après cette première étape a suivi une étape de prise de notes initiales. J'ai imprimé chacune des retranscriptions en laissant deux marges de chaque côté du texte. Sur la marge de droite, j'ai inscrit ces premières notes et commentaires exploratoires. Il s'agissait de noter tout ce qui pouvait avoir un certain intérêt. Ces notes regroupaient des commentaires descriptifs sur le texte, avec un focus plus phénoménologique, mais aussi des commentaires plus réflexifs et conceptuels sur les données, soit mes questionnements, mes interprétations. J'ai aussi souligné directement dans le texte les termes qui me semblaient pertinents ou les répétitions, lorsqu'il y en avait.

Dans la troisième étape, il a fallu faire émerger des thèmes à partir de ces commentaires exploratoires. J'ai utilisé la marge de gauche pour inscrire ces thèmes. Cette étape permet de déconstruire le texte en sections liées aux thèmes. C'est une étape assez difficile du travail, j'étais parfois hésitante sur la manière de synthétiser les commentaires en thèmes. Je craignais que les thèmes ne retransmettent pas toute la richesse des commentaires et des données, ce qui aurait appauvri quelque peu le contenu. Les thèmes doivent être suffisamment proches des données récoltées pour rester ancrés à celles-ci, tout en étant suffisamment abstraits et conceptuels pour ensuite pouvoir se recouper avec les autres thèmes. Il faut qu'ils soient descriptifs, mais aussi interprétatifs.

Après cette étape, il a fallu rechercher les connexions existantes entre les différents thèmes et les regrouper sous des thèmes plus généraux. Pour ce faire, j'ai utilisé un système de tableaux. Je me suis appuyée sur la chronologie du jeu, présente dans mes questions d'entretien, pour structurer ces thèmes généraux. J'ai finalement ajouté les verbatims liés à ces sous-thèmes dans mes tableaux.

#### 4.4.2 Analyse des recoupements des acteurs et des narrateurs

Après avoir effectué toutes les analyses individuelles, j'ai réalisé une analyse au sein du groupe des acteurs, puis au sein du groupe des narrateurs, en regroupant les thèmes communs entre les entretiens. A ce moment-là, j'avais une grande quantité de données et de thèmes différents. À nouveau, j'ai gardé une

structure chronologique pour recouper les thèmes communs. Cette structure me semblait être la plus pertinente car elle met en évidence les différentes étapes du jeu. Certains thèmes sont apparus dans un seul entretien, j'ai donc décidé de ne pas les inclure dans les tableaux d'analyse car, pour avoir une bonne qualité d'analyse, il faut qu'un thème apparaisse au moins dans deux entretiens (Smith, Flowers & Larkin, 2009). Le recouplement a été plus facile dans le groupe des acteurs, cela est probablement dû au fait qu'il comportait un entretien supplémentaire et contenait donc plus de données. Le groupe des narrateurs a, quant à lui, posé plus de difficultés. En effet, un plus grand nombre de thèmes était isolés au sein des entretiens, dû au plus petit nombre de participants dans ce groupe, mais probablement aussi au fait que des histoires de vie très personnelles ont émergé.

Les analyses intégrales avec les verbatims se trouvent dans les annexes 11 et 12.

Finalement, il me semble que cette analyse a permis non seulement de mettre en avant les thèmes communs qui se retrouvaient dans le groupe des acteurs et dans le groupe des narrateurs, mais aussi de garder une trace des différences interindividuelles, donc de ce qui est unique à chacun des participants, grâce aux verbatims. Ces deux niveaux d'analyse me semblent apporter une certaine richesse aux résultats.

## 5 Résultats

L'IPA a permis de mettre en évidence différents thèmes ainsi que des sous-thèmes qui sont apparus dans le discours des participants.

Pour le groupe des acteurs, l'analyse a mis en évidence 7 thèmes ainsi que 20 sous-thèmes. Les thèmes sont : « la motivation à être acteur de théâtre playback », « l'écoute », « les résonances », « le pré-jeu », « le jeu », « la fin du jeu » et « le groupe ».

Tableau 1. Les thèmes présents dans le discours des acteurs.

<b>Thèmes</b>	<b>Sous-thèmes</b>	<b>Verbatims</b>
1. <i>La motivation à être acteur de TP</i>		« La valorisation des récits de vie est ma première motivation mais également transmettre des émotions (en musique et improvisation théâtrale), la dynamique et les projets du groupe, la transmission de mon ressenti et la découverte des histoires personnelles » Nathan, p.1, l.5-7
2. <i>L'écoute</i>	2.1. La responsabilité de l'acteur envers le narrateur	« Parce qu'en même temps on a aussi conscience que c'est rendre hommage à la personne donc tu as envie d'être juste » Claire, p.8, l. 245-246
	2.2. La disponibilité de l'acteur	« C'est comme une sorte de disponibilité qu'il faut avoir et parfois, vu la vie de tous les jours, on n'est pas tout le temps à cette écoute que requiert le théâtre playback » Clément, p.1, l. 30-31
	2.3. Les différents niveaux d'écoute	« (...) à plusieurs niveaux, ça peut être du langage non-verbal de la personne qui vient partager son histoire, aux faits que la personne est en train d'expliquer (...) et parfois ben les émotions, être à l'écoute de l'émotion de l'autre » Clément, p.1-2, l.32-36
	2.4. L'élaboration de l'écoute : mise en représentation	« (...) j'ai une image de départ, et puis après ça vient, voilà je laisse venir les images » Olivia, p.8, l. 255-256
3. <i>Les résonances</i>	3.1. Le filtre de l'interprétation	« Ça veut dire que tu reçois des informations sensorielles (...) et puis après tu redonnes, ça passe forcément à travers ton filtre en fait, à travers ton filtre qui est ton histoire, ton vécu, tes failles, tes moments de fulgurance géniale, ton

		<i>insignifiance enfin ton humanité » Olivia, p.7, l. 221-224</i>
	3.2. Intrication des vécus : aire commune d'expérience entre le narrateur et l'acteur	<i>« (...) ce n'est pas simple de prendre de la distance et de rejouer pour la personne sans que ce soit imprégné de mon histoire à moi » Nathan, p.1, l. 27-29</i>
	3.3. Ce que les résonances peuvent venir mobiliser chez les acteurs	<i>« (...) mais d'autres fois, c'est... c'est aussi un peu confrontant » Nathan, p.8, l. 252</i>
4. <i>Le pré-jeu</i>	4.1. Le choix d'une facette à jouer	<i>« (...) quand on joue quelque chose (...) c'est forcément un aspect qui nous touche pour une raison ou une autre. Soit qu'on l'ait vécu, soit que ce soit un questionnement, soit que ce soit, je ne sais pas, une sensibilité. Mais dans le choix, alors qui est spontané, donc il n'est pas conscient, mais forcément on va choisir quelque chose qui nous apparaît. Donc c'est forcément quelque chose qui est en lien avec nous. Ce n'est pas extérieur. Il me semble que forcément ça résonne avec quelque chose de l'intérieur » Olivia, p.4-5, l. 125-131</i>
	4.2. Le jugement intérieur	<i>« Oui, c'est assez difficile, surtout si on est un peu autocritique » Nathan, p.5, l.148</i>
	4.3. Oser se lancer dans le jeu	<i>« (...) je vais essayer d'oser, d'avancer et là je vais faire confiance à mon corps » Olivia, p.2, l. 62-63</i>

5. Le jeu	5.1. Le travail technique de l'acteur	<i>« Je crois qu'une des raisons pour lesquelles ça a marché c'était la force que j'ai mise dans cette interprétation » Alicia, p.6, l. 172-173</i>
	5.2. La profondeur du jeu	<i>« (...) est-ce que tu veux jouer cette rage qui n'ose pas forcément se montrer tout le temps, ou est-ce que tu gardes le discours tout plat ? » Nathalie, p.4, l. 113-115</i>
	5.3. Être habité par le rôle	<i>« Ouais parce que moi je me sens habitée par quelque chose quand je joue en fait. Tout d'un coup je me sens habitée, ou j'entre, ouais, je me sens habitée par quelque chose » Olivia, p.11-12, l. 358-360</i>
	5.4. Jouer avec les autres acteurs	<i>« Donc finalement tu peux avoir une idée mais il faut être à l'écoute de ce qui se passe en toi, ce que tu as un peu prévu, mais surtout ce qui se passe chez les autres (...) je dois vraiment m'adapter à ce que les autres amènent. Pour que ça marche il faut toujours dire oui aux propositions des autres » Nathalie, p.2, l. 46-52</i>
	5.5. Le cadre du jeu	<i>« L'objectif premier c'est de créer un cadre sécuritaire pour moi, et du coup c'est un cadre qu'il faut s'auto-imposer soi-même quand on joue » Clément, p.5, l. 140-142</i>
6. La fin du jeu	6.1. Terminer sur une note positive	<i>« (...) c'est de pouvoir terminer sur une touche plus légère, avec une connotation positive pour que la personne reparte avec » Claire, p.10, l. 320-321</i>
	6.2. Rendre le regard au narrateur	<i>« Moi je restitue l'histoire, parce que c'est comme une sorte de rituel où je sors du rôle que j'ai assumé pour ce récit. Et du coup, le regarder</i>

		<i>c'est lui rendre son histoire » Clément, p.6, l. 194-196</i>
	6.3. La fatigue	<i>« J'ai expérimenté de la fatigue, d'être tellement à l'écoute (...) À la fin j'étais lessivée, parce que tu es vraiment tout à l'affût, toutes tes antennes qui sont là, pour essayer de capter le maximum d'impressions et puis ça c'est fatiguant » Olivia, p.6, l. 180-183</i>
7. Le groupe	7.1. Liens forts au sein du groupe	<i>« (...) déjà rien qu'entre acteurs, on a tissé des liens qui sont de l'amitié, on est presque une famille pour moi » Clément, p.6, l. 172-173</i>
	7.2. Lieu pour déposer le jeu avant de partir	<i>« Et puis il y a un temps, par la suite, si ce voyage-là n'a pas marché très bien, ben on peut en parler (...) entre acteurs ou avec la responsable » Clément, p.5, l. 148-151</i>

Pour le groupe des narrateurs, l'analyse a mis en évidence 4 thèmes et 14 sous-thèmes. Les thèmes sont : « La position de narrateur – regard interne », « la position de narrateur – la rencontre avec les autres », « les effets du jeu sur le narrateur » et « les sentiments à la fin du jeu ».

Tableau 2. Les thèmes présents dans le discours des narrateurs.

<b>Thèmes</b>	<b>Sous-thèmes</b>	<b>Verbatims</b>
1. <i>La position de narrateur : regard interne</i>	1.1. Les motivations à partager son récit	<i>« (...) ça peut être parce que j'ai envie de revivre ce moment-là, ou parce que j'y ai pensé, ou parfois aussi parce que j'ai envie que les gens le sachent, de la troupe, c'est comme si je livrais une part de moi, de mon identité, que j'ouvrais une porte, que je laissais les personnes y entrer » Clément, p.8, l. 260-263</i>

	<p>1.2. Le choix de l'histoire à raconter</p>	<p>« Non, généralement il n'y a rien de prémédité (...) alors c'est vrai que des fois il peut y avoir une thématique (...) Ou des fois ça se fait tout simplement. Et ce qui est intéressant, c'est de voir qu'il y aura un fil rouge entre les histoires racontées par les spectateurs » Claire, p.5-6, l. 159-163</p>
	<p>1.3. Les émotions contenues dans les histoires</p>	<p>« Ouais, des situations où c'est un peu : "je sens ça, mais je sens ça aussi", et puis je ne sais pas comment faire, ou je ne sais pas quoi faire avec quelque chose » Marie, p.3, l. 67-69</p>
	<p>1.4. Les attentes sur le jeu</p>	<p>« C'est impressionnant parce que je dirais moi je n'ai pas plus d'attentes que ça, je me dis "on verra" » Claire, p.4, l. 115-116</p>
<p>2. La position de narrateur : la rencontre avec les autres</p>	<p>2.1. Le sentiment en partageant son récit</p>	<p>« Comme narratrice c'est important pour moi d'être honnête et vulnérable, pour pouvoir faire quelque chose de valeur » Alicia, p.7, l. 188-189</p>
	<p>2.2. Le lien à la conductrice</p>	<p>« Et après ça devient comme un huis-clos avec la conductrice, dans le sens où j'oublie les spectateurs, les autres. A nouveau je me retrouve dans ce côté suffisamment en confiance avec elle que je me dis " j'y vais" » Claire, p.6, l. 174-177</p>
	<p>2.3. Le lien au groupe</p>	<p>« J'ai suffisamment de confiance aussi dans les acteurs pour me dire : " on verra" mais de toute façon ça sera juste » Claire, p.6, l. 177-178</p>

3. <i>Les effets du jeu sur le narrateur</i>	3.1. La surprise face aux éléments inattendus	<i>Et je trouve toujours hallucinant de voir comment certains éléments du jeu, que ce soit un acteur ou une actrice qui a dit quelque chose, qui a fait un geste ou un son, et ça peut être super pertinent avec l'histoire que moi j'ai vécu. Et parfois c'est drôle parce que c'est peut-être par erreur ou ce n'était pas voulu de la part des acteurs, et pourtant c'était ça qui était juste » Clément, p.9, l. 268-273</i>
	3.2. Pouvoir revoir ses propres émotions dans le jeu	<i>« Et puis elles m'ont rendu ça, mon vécu à moi, et puis ça m'avait beaucoup touché, vraiment. » Marie, p.2, l. 52-53</i>
	3.3. Renforcement du sentiment d'identité du narrateur	<i>« Déjà c'est comme si on avait de la valeur, parce que c'est se voir soi-même joué par d'autres » Clément, p.9, l. 277-278</i>
	3.4. Prise de distance avec la situation	<i>« Tandis que quand tu es narrateur c'est ton histoire, et puis ça te permet peut-être de te dé-scotcher un peu de ton histoire en la voyant jouer avec une certaine distance » Olivia, p.11, l. 350-351</i>
	3.5. Le sentiment de résolution	<i>« Je peux tout à coup me sentir complètement libérée de quelque chose et du coup je vais éclater de rire, ou au contraire fondre en larmes, mais être tout aussi bien » Marie, p.9, l. 291-293</i>
4. <i>Les sentiments à la fin du jeu</i>	4.1. La reconnaissance	<i>« Et ce sentiment d'avoir reçu, d'avoir été touchée c'est un grand cadeau qui est là. Voilà je suis touchée, et</i>

		<i>reconnaissante » Claire, p.7, l. 199-201</i>
	4.2. Comblen un vide	<i>« Oui, je me sens... le mot qui vient c'est : je me sens remplie. Ça veut dire que quelque part dans l'histoire que j'ai confiée, c'est comme s'il y avait eu un vide en fait, un vide énergétique on pourrait dire, et là c'est comme si à nouveau ce vide il était rempli » Claire, p.7, l. 204-206</i>

Je décrirai ici de manière plus exhaustive les principaux thèmes et sous-thèmes qui se recoupent dans les entretiens.

## 5.1 Du côté des acteurs

Les thèmes qui se recoupent dans les entretiens des acteurs donnent une structure chronologique à l'analyse, ce qui permet de mieux saisir le déroulement du processus de jeu dans ce type de théâtre.

### 5.1.1 La motivation à être acteur de théâtre playback

La question de la motivation à être acteur de théâtre playback a été différente pour chacun des acteurs que j'ai interrogés, mais cette motivation est souvent liée à la question de la rencontre de l'autre, la rencontre de l'histoire de vie et des émotions partagées par les narrateurs : *« C'est une rencontre avec l'autre, avec les émotions que les gens nous donnent lors de la narration » Marie, p.1, l. 10-12.* Devenir acteur de théâtre playback, c'est aussi pouvoir dépasser ses propres limites et développer ses qualités d'empathie et de présence : *« Il y a également du challenge, du défi, une sortie d'une zone de confort puisqu'on ne sait pas ce qui va se passer... Apprendre à écouter entre les lignes d'un récit en restant concentrée et effacée à la fois pour mieux le "rejouer" c'est une forme théâtrale qui sort vraiment des sentiers battus et*

*permet de m'améliorer sur le "présence d'être" là...ici...et maintenant » Claire, p.1, l. 16-20. Finalement, c'est la qualité des relations au sein de la troupe qui donne souvent envie aux acteurs d'y rester : « Le groupe. C'est l'amitié. Ça me donne un sentiment de, en anglais, de "belonging", qui est super important » Alicia, p.2, l. 53-54.*

### 5.1.2 L'écoute

Dans le discours des acteurs, l'un des moments clef du processus de jeu est le moment de l'écoute du récit du narrateur. À ce moment-là, les acteurs sont déjà sur scène, assis sur les cubes face à l'audience. Ils doivent pouvoir se mettre à disposition de ce récit, pouvoir être le plus réceptif possible afin d'y déceler non seulement les éléments factuels qui vont construire le récit, mais aussi les émotions qui le sous-tendent. L'acteur doit pouvoir sortir de son quotidien et mettre de côté ses préoccupations personnelles pour venir à la rencontre de l'histoire : « *J'essaye de faire le vide, sur le moment. On est assis sur les cubes et du coup j'essaye vraiment de laisser tout ce qui me concerne sur le cube » Clément, p.2, l. 58-59. Cette posture d'ouverture va lui permettre d'être réceptif à tout ce qui sera dit, mais aussi à ce qui ne sera pas dit avec des mots : « *Quelque part on a été suffisamment réceptifs à ce qu'elle a pu dire, à l'ambiance qu'elle en a traduit dans ce qu'elle a raconté. Voilà pour ensuite laisser faire, c'est s'oublier, on s'oublie en fait » Claire, p.9, l. 284-286.**

Le moment de l'écoute est aussi un moment particulier, puisque le fait de recevoir un récit de vie d'une personne ne laisse pas les acteurs indifférents. Dans leur discours, on sent effectivement que c'est un moment précieux pour eux, qu'ils sont touchés par ce partage, qu'ils se sentent honorés de la confiance qui leur est offerte : « *(...) c'est très très touchant de voir les gens comment ils racontent leurs histoires, des fois tellement intimes, et tu te sens honoré de pouvoir jouer pour eux » Nathalie, p.1, l. 23-25. Face à cette confiance qui leur est accordée, les acteurs se sentent aussi investis d'une certaine responsabilité vis-à-vis du narrateur. Responsabilité qui se traduit dans le désir de bien comprendre l'histoire : « *Parce qu'en même temps on a aussi conscience que c'est rendre hommage à la personne donc tu as envie d'être juste » Claire, p.8, l. 245-246. Mais cette responsabilité se traduit aussi certaines fois par un**

sentiment d'inconfort que l'acteur peut avoir face à ses propres ressources et à l'investissement qu'il peut mettre dans son écoute et dans son jeu : « *Je suis mal à l'aise par rapport à ça parce que j'aimerais tout donner* » Nathalie, p.9, l. 269-270.

Les acteurs vont avoir une écoute particulière du récit en s'appuyant sur leurs différents sens, c'est une écoute qui se fait dans le corps : « (...) *d'être dans une écoute presque uniquement sensorielle et pas mentale* » Nathan, p.3, l. 92-93. Cette écoute sensorielle permet à l'acteur de sortir de la réflexion et ainsi du risque d'apposer sa propre idée préconçue sur le vécu du narrateur. Cette écoute sensorielle se fait par l'utilisation non seulement de l'ouïe, soit de l'écoute de ce que le narrateur raconte, mais aussi de la vue ; comment est-ce qu'il le raconte. C'est une écoute du verbal, mais aussi du non-verbal : « (...) *à plusieurs niveaux, ça peut être du langage non-verbal de la personne qui vient partager son histoire, aux faits que la personne est en train d'expliquer (...) et parfois ben les émotions, être à l'écoute de l'émotion de l'autre* » Clément, p.1-2, l. 32-36, « *Ce sont des canaux sensoriels, ça veut dire que quand le narrateur raconte quelque chose, j'essaye de l'écouter dans un premier temps avec toutes mes antennes, ça veut dire, je le regarde, je vois les gestes qu'il fait, les expressions, je vois si à un moment donné il est ému ou pas ou j'entends aussi comment il parle* » Olivia, p.2, l. 53-57. Plusieurs acteurs ont commenté cette différence d'écoute en mettant en avant la richesse de l'écoute du non-verbal : « (...) *je trouve que le non-verbal, souvent, raconte beaucoup plus* » Clément, p.3, l. 72. En plus de cette écoute « externe », l'acteur va aussi être attentif aux ressentis que le récit va provoquer en lui : « (...) *et puis j'observe aussi ce que ça provoque en moi, s'il y a un endroit qui résonne, comment je me sens en fait* » Olivia, p.2, l. 57-58. Ce ressenti personnel est un outil précieux pour l'acteur, car il semble que c'est cela qui va lui permettre d'être au plus près de l'histoire, d'avoir une compréhension « juste » de ce que cette histoire met en mouvement chez le narrateur : « *J'écoute l'histoire et en même temps j'arrive à : "ça te fait quoi quand t'entends ça ?" D'entendre mon ressenti à moi pour que je puisse redonner quelque chose de juste* » Marie, p.11, l. 353-356. L'une des actrices mettait aussi en avant la divergence qui existe parfois dans le récit entre le verbal et le non-verbal du narrateur : « *Par exemple une des actrices racontait une*

*histoire et je la sentais fâchée. Elle disait : " non mais tout va bien", mais je ne la sentais pas comme ça. Et là c'est où ça pose le plus de problèmes, est-ce que tu rends quand même le ressenti, même si le discours ne colle pas ? » Nathalie, p.4, l. 110-113. Ce manque de concordance vient donner une indication à l'acteur qui va ensuite devoir décider comment l'utiliser.*

Même si ce moment de l'écoute reste au plus proche des sensations corporelles, un autre processus semble s'engager à ce moment-là. Les acteurs vont, de manière plus ou moins consciente, venir élaborer ces sensations et ressentis. La plupart vont laisser des images venir se lier à ces sensations, dans une sorte d'association libre : *« Et puis là, j'ai souvent, c'est par images, je laisse venir une image » Olivia, p.3, l. 70-71. « (...) j'ai une image de départ, et puis après ça vient, voilà je laisse venir les images » Olivia, p.8, l. 255-256. Ces images semblent faire partie de plusieurs répertoires, elles s'appuient sur des souvenirs personnels, mais aussi sur le contenu de films ou de romans, donc d'une certaine manière sur toutes les images qui forment l'imaginaire personnel : « Parfois ça vient de quelque chose que j'ai vraiment vécu, et parfois de quelque chose dont j'ai entendu parler, ou que le récit me fait venir en tête. Ça peut être même quelque chose que j'ai lu dans un bouquin, un roman ou bien que j'ai vu dans un film (...) ça vient en se mélangeant et je fais comme si j'essayais de les attraper, ces images, pour en faire quelque chose » Clément, p.3, l. 83-93. L'une des actrices donne la métaphore d'un squelette et de la chair pour illustrer ce processus, les images viendraient mettre la chair sur le squelette de l'histoire : « Tu as le squelette, c'est le récit de la personne, et puis c'est comme si tu mettais la chair, les images c'est la chair que tu laisses venir » Olivia, p.8, l. 257-258. Même si ces images semblent être la modalité la plus utilisée par les acteurs, l'un d'eux a évoqué cette élaboration en termes sonores : « Alors moi je ne suis pas tellement visuel ou dans l'imagination, donc ce n'est pas tellement des images qui viennent. Hum... moi je suis beaucoup dans le sonore, par contre il peut y avoir quelque chose d'un peu mélodique, parfois une chanson » Nathan, p.4, l. 105-107. Il semblerait donc que ce processus dépende aussi de la sensibilité de l'acteur.*

### 5.1.3 Les résonances

Pour pouvoir entrer dans son rôle et jouer l'histoire, l'acteur va devoir lui donner du sens, la comprendre en s'appuyant sur son propre vécu. Ce vécu va appliquer une sorte de filtre interprétatif qui va permettre à l'acteur de s'approprier l'histoire : *« Ça veut dire que tu reçois des informations sensorielles (...) et puis après tu redonnes, ça passe forcément à travers ton filtre en fait, à travers ton filtre qui est ton histoire, ton vécu, tes failles, tes moments de fulgurance géniale, ton insignifiance, enfin ton humanité » Olivia, p.7, l. 221-224.*

Cette écoute attentive et sensible de l'histoire va donc venir mobiliser des vécus personnels chez l'acteur, dans une identification qui se fait généralement sur l'émotion transmise par le narrateur, c'est ce que j'ai qualifié de résonance. Ces résonances sont souvent un outil pour l'acteur, une manière de s'identifier au rôle qu'il va devoir jouer : *« On va jouer quelqu'un qui a perdu sa mère, je fais appel à quelque chose de cet ordre-là, un deuil que j'ai vécu ou j'ai vécu par procuration au travers de quelqu'un d'autre » Clément, p.5, l. 142-144.* Cette identification permet de ressentir de l'empathie pour le narrateur, de comprendre ce qu'il a vécu. D'autres fois, la résonance se fait de manière moins consciente et vient surprendre l'acteur dans son rôle : *« J'ai vraiment pleuré pour de vrai, parce que ça a touché mon histoire, et donc j'étais vraiment totalement investie dans mon personnage » Olivia, p.6, l. 177-178.* Mais il y a souvent cette connexion entre le narrateur et l'acteur, comme une aire commune d'expérience, où tous deux se rencontrent sur une émotion ou un vécu commun. Cette connexion se fait préférentiellement au niveau émotionnel car il est plus rare que deux personnes aient vécu exactement la même situation, par contre on peut ressentir les mêmes émotions : *« En pensant bien qu'elle, elle avait raconté autre chose, mais le sentiment il était là quand même » Marie, p.4, l. 102-103.* Les émotions sont donc une manière universelle d'entrer en lien avec l'autre, comme le fera très bien remarquer l'un des acteurs : *« Et je pense que oui oui il faut s'appuyer sur ses émotions, parce que voilà c'est assez universel les émotions » Nathan, p.3, l. 64-65.*

Ces résonances, même si elles sont un outil précieux pour l'acteur, peuvent aussi venir créer une confusion entre ce qui appartient au narrateur et ce qui appartient

à l'acteur. La distinction entre les deux vécus risque de devenir floue, surtout si ce sont de fortes émotions qui sont mobilisées : « (...) *ce n'est pas simple de prendre de la distance et de rejouer pour la personne sans que ce soit imprégné de mon histoire à moi (...)* En même temps ça me bloque un peu d'aller dans les trucs émotionnels parce que je ne sais pas ce qui m'appartiendrait ou pas » Nathan, p.1-2, l. 27-39, « *En le jouant, c'était moi. C'était vraiment comme si moi je racontais ma propre histoire* » Marie, p.3, l. 76-77. L'acteur, dans ces moments-là, peut éprouver une certaine difficulté à bien délimiter son rôle. La question est de savoir jusqu'à quel point il doit s'identifier, se laisser toucher par l'histoire et par ses résonances personnelles, sans venir prendre la place de l'autre : « (...) *ok, l'émotion elle est là, je ne vais pas faire comme si elle ne l'était pas, mais je ne dois pas me mettre à la place de l'autre, et pourtant c'est quand même un peu ça* » Marie, p.3, l. 88-90. En jouant l'histoire, l'acteur accepte de se rendre vulnérable, il accepte de revivre des émotions qui peuvent parfois être douloureuses : « *Quand on est dans des histoires profondes de nœuds familiaux, de deuil ou tout ce qui est autour de la souffrance, ça oui. Ça, ça fait mal entre guillemets* » Clément, p.4, l. 126-128. Parfois, une représentation peut être vraiment très prenante pour l'acteur, suivant les histoires partagées. Ce dernier peut aussi se retrouver avec une sorte de trop-plein émotionnel après la représentation : « (...) *c'est comme si le fait de jouer pour ce genre d'histoire avait réveillé des souvenirs qui sont remontés, mais pas forcément à la fin du jeu quand je rentrais, mais vraiment le lendemain (...)* ce n'était pas de la tristesse en soit, c'était comme juste, si ça devait sortir (...) *juste comme un capital d'émotions qui est là et puis à un moment donné il sort* » Clément, p.8, l. 235-241.

#### 5.1.4 Le pré-jeu

Après le temps de l'écoute, le conducteur va donner des indications sur la forme que les acteurs vont utiliser pour la mise en scène de l'histoire. Les acteurs vont ensuite passer par une phase de mise en jeu qui précède le jeu. Cette phase est très rapide et donc peu mentalisée, car les acteurs doivent entrer dans le jeu de manière assez spontanée, il n'y a pas de temps de réflexion.

Beaucoup d'éléments sont généralement transmis dans la narration de l'histoire et l'acteur va devoir choisir une facette particulière à mettre en scène. Cette facette est souvent choisie de manière spontanée. C'est généralement la facette la plus familière pour l'acteur qui est retenue : « (...) j'en choisis une ou deux (des facettes) voir celles qui me sont le plus connues. C'est comme chercher une zone de confort en fait. Mais une zone de confort où j'ai le sentiment que ça va être juste. Par exemple, la personne elle aura dit plusieurs choses, mais une des émotions qu'elle a mentionnées, je la connais. » Clément, p.3-4, l. 98-101, « Mais dans le choix, alors qui est spontané, donc il n'est pas conscient, mais forcément on va choisir quelque chose qui nous apparaît. Donc c'est forcément quelque chose qui est en lien avec nous. Ce n'est pas extérieur. Il me semble que forcément ça résonne avec quelque chose de l'intérieur » Olivia, p.4-5, l. 128-131. Ce choix se fait aussi, évidemment, en fonction de ce que les autres acteurs vont jouer et ce qui est important de montrer dans l'histoire, il peut donc être modifié pendant le jeu : « Alors il y a des trucs qui viennent comme ça très spontanément et puis il y a justement de se dire "ok peut-être que là il manque un peu quelque chose" » Nathan, p.5, l. 129-130.

Le jugement intérieur de l'acteur peut venir créer une barrière dans la mise en jeu et ramener l'acteur dans une réflexion qui s'éloigne de la spontanéité : « Parce que si mon critique intérieur dit "oh non, ça c'est une scène d'environnement professionnel" ou "tu connais quelqu'un dans l'audience" ou que les autres acteurs ne font pas la même chose, si je crois que la scène en a besoin, c'est ma responsabilité d'ajouter ça » Alicia, p.7, l. 203-206.

Lorsque ce jugement intérieur peut être dépassé, le processus de mise en jeu se fait ensuite de manière assez spontanée, les acteurs mentionnent souvent ce moment comme une étape où il faut se lancer, oser se jeter dans le vide et faire plutôt confiance à son corps qu'à ses réflexions : « (...) je vais essayer d'oser, d'avancer et là je vais faire confiance à mon corps » Olivia, p.2, l. 62-63, « Mais en faisant ça, en mettant le corps dedans, il y a moins les questions dans la tête de "qu'est-ce que je dois faire", ça diminue un peu ça, donc t'es plus dans le ressenti et pour moi j'ai l'impression que c'est plus juste » Olivia, p.4, l. 107-109. Un autre acteur mentionnait aussi cette étape comme un moment où il faut sortir de sa zone de confort : « (...) tu te rends compte que c'est là où c'est le

*mieux en fait. Quand on doit un peu... ouais un peu dépasser sa zone de confort. Tu ne sais pas exactement quel effet ça va donner mais que c'est là qu'humainement il se passe un truc. Quand l'acteur est lui-même un peu... je ne sais pas comment on dit, qu'il se jette un peu comme ça dans le vide » Nathan, p. 5, l. 151-155.*

### 5.1.5 Le jeu

Les nombreuses répétitions ainsi que tout ce qui est de l'ordre du travail technique de l'acteur vont pouvoir leur donner des outils afin qu'ils puissent jouer le mieux possible l'histoire : « *Au ressenti et puis aussi, je pense que la technique aide aussi » Olivia, p.5, l. 149-150.* C'est la technique qui va permettre à l'acteur non seulement de se lancer de manière spontanée et de se faire confiance, mais aussi de lui permettre d'amplifier les émotions contenues dans l'histoire pour que celles-ci puissent pleinement s'exprimer dans le jeu : « *Et en tout cas moi ce que j'aime bien c'est de prendre quelques émotions et de les amplifier et surtout celles qui me sont le plus connues » Clément, p.4, l. 106-108, « Je crois qu'une des raisons pour lesquelles ça a marché c'était la force que j'ai mise dans cette interprétation » Alicia, p.6, l. 172-173.*

Comme évoqué plus haut, le récit de l'histoire est composé de différents niveaux. Il y a une part très factuelle, avec les détails de l'histoire, mais aussi une part plus émotionnelle, souvent sous-jacente et généralement plus discrètement exprimée par le narrateur. Dans le jeu, les acteurs vont pouvoir jouer avec ces différents niveaux. Ils dépendent tout d'abord de l'expérience de l'acteur. Un acteur plus expérimenté est plus facilement capable de jouer le niveau émotionnel contenu dans l'histoire plutôt que de rester sur le côté factuel : « *En tout cas dans mon cheminement, au début, je jouais de façon très superficielle parce que moi-même je n'étais pas prêt à entrer dans quelque chose de profond (...) Du coup de ce jeu très surfait que j'avais au début, je suis passé à quelque chose... et je cherche encore, je ne dis pas que je suis arrivé à... ressentir » Clément, p.5-6, l. 160-170.* Ce niveau de jeu dépend aussi de la compréhension que les acteurs ont de la demande du narrateur ; qu'est-ce que le narrateur veut voir, qu'est-ce qu'il est prêt à voir de son histoire ? « (...) *est-ce que tu veux jouer cette rage qui n'ose pas forcément se montrer tout le temps,*

*ou est-ce que tu gardes le discours tout plat ? (...) Parce qu'après la question c'est qu'est-ce que les gens veulent voir ? Pourquoi ils sont là ? » Nathalie, p.4, l. 113-118. Finalement, les acteurs peuvent aussi jouer avec ce niveau de profondeur suivant leur sensibilité émotionnelle, lorsqu'ils sentent, par exemple, que le récit vient réveiller quelque chose de trop douloureux pour eux, ils peuvent alors rester dans un jeu plus factuel : « Du coup typiquement dans ce cas-là je suis resté sur quelque chose d'assez dans le présent et assez rationnel (...) mais ça n'allait pas très en profondeur » Nathan, p.2, l. 39-42. Ce jeu factuel permet à l'acteur de ne pas prendre trop de risques sur scène et de pouvoir respecter ses propres limites : « (...) c'est de là où vient la responsabilité de l'acteur en fait, jusqu'où tu vas ? Jusqu'où tu t'exposes ? (...) Mais je connais mes limites, je ne vais pas y aller jusqu'à ne plus savoir construire l'histoire, ou essayer de rebondir ou donner de l'espoir » Clément, p.5, l. 135-145.*

Un autre élément qui a également été présent dans les entretiens est le sentiment qu'ont certains acteurs d'être habités par le rôle au moment du jeu, comme si le rôle les dépassait : « Parce que moi je me sens habitée par quelque chose quand je joue en fait. Tout d'un coup je me sens habitée, ou j'entre, ouais je me sens habitée par quelque chose » Olivia, p.11-12, l. 358-360. Une autre actrice décrivait ce sentiment de cette manière-là : « (...) c'est-à-dire que ce n'est plus nous qui faisons l'histoire, c'est l'histoire qui se fait à travers nous » Claire, p.9, l. 283-284.

Bien-sûr, les acteurs jouent en groupe et, comme évoqué précédemment, ils doivent être à l'écoute les uns des autres afin de donner une mise en scène cohérente. L'une des actrices évoquait surtout le risque d'avoir une idée trop précise de ce qu'elle veut jouer, car cela pourrait prendre trop de place dans le jeu et venir bloquer les idées des autres acteurs : « Sauf que le problème c'est que si je pense que c'est une très bonne idée, je dois faire attention à ne pas forcer cette idée (...) Donc c'est important d'être présent, d'écouter les autres, d'accepter les idées des autres, de soutenir les autres » Alicia, p.7, l. 195-199. Les autres acteurs peuvent aussi être un soutien sur lequel s'appuyer si l'un d'eux est en manque d'idées au début du jeu : « Alors des fois c'est la grande peur parce qu'il n'y a rien qui se passe, et là alors je profite des autres, je les laisse

*commencer pour juste, voilà, tout d'un coup résonner avec eux » Olivia, p. 2-3, l. 65-67.*

Enfin, un dernier élément important de cette étape de mise en jeu est le cadre du jeu. Le travail d'improvisation est un travail très prenant pour l'acteur et il a besoin d'un cadre solide pour pouvoir construire son jeu. L'une des actrices illustre cette question de cadre avec la métaphore du corail : « *C'est comme le corail, dans l'eau vive, dans l'océan ils ne peuvent pas se fixer, ils ont besoin de quelque chose pour se fixer (...) Hé ben c'est un peu ça. Je pense avec ce cadre ben voilà tu as quelque chose de solide qui est là, qui est précis, carré, et puis tu peux te fixer à un endroit ou à un autre (...) Et puis c'est ça qui aide au processus aussi de mise en jeu je pense » Olivia, p.8, l. 235-241.* Les formes spécifiques de la mise en scène sont l'une des composantes du cadre : « *(...) il ne faut pas oublier les outils qu'on a, on a des formes précises qui aident, qui sont là aussi pour aider, pour mettre en valeur et encadrer, donner un cadre. Et une fois que tu as ce cadre, tu peux te laisser aller là-dedans en fait. C'est un espace défini ce cadre, la forme, et t'es libre là-dedans sans te préoccuper du reste » Olivia, p.7, l. 225-229.* Le groupe est un autre élément du cadre : « *(...) et puis après il y a l'autre aussi qui va jouer, qui va donner une parole ou un geste ou comme ça, et puis là ça va encore pouvoir s'accrocher là-dessus, puisqu'on dit oui à toutes les propositions, pour construire » Olivia, p.8, l. 244-247.* La musique fait aussi partie de ce cadre : « *Et par rapport au cadre aussi, je pense que la musique (...) elle est vraiment importante. En tout cas au début ça donne une énergie (...) un soutien qui fait qu'on peut construire là-dedans. Explorer encore plus le petit geste ou le ressenti de ce moment-là, ça permet de construire aussi » Olivia, p.8-9, l. 261-268,* ainsi que l'écoute de l'audience : « *(...) ce qui se dégage de l'audience (...) Tout d'un coup il y a des moments où il y a le silence, il y a une écoute, c'est incroyable, et puis quand tu entends ça (...) ou quand tu le réalises mais c'est une fraction de seconde, tu sais aussi que tu es juste, finalement. Et donc ça, ça te nourrit aussi » Olivia, p.9, l. 269-273.* Enfin, un dernier élément du cadre serait l'objectif du jeu, il faut toujours que ce dernier puisse être au service de l'histoire : « *(...) parce que ce qu'on fait c'est au service de l'histoire d'une personne qui est venue partager (...) C'est*

*comme s'il y avait un but derrière et que ce but il doit être respecté » Clément, p. 5, l. 138-146.*

### 5.1.6 La fin du jeu

La fin de la mise en scène est aussi un moment particulier. Les acteurs doivent pouvoir trouver une manière de terminer le jeu en rendant au narrateur une note positive ou une ouverture plus légère sur son histoire, ce qui n'est pas toujours facile selon les récits : « (...) *c'est de pouvoir terminer sur une touche plus légère, avec une connotation positive pour que la personne reparte avec » Claire, p.10, l. 320-321.* Parfois, le fait de pouvoir apporter cette légèreté à l'histoire offre aussi un sentiment de soulagement pour l'acteur qui a dû la jouer : « *Mais en même temps c'est quand même souvent relativement soulageant d'avoir pu rendre le récit un peu d'une autre manière, joyeux même, suivant la nature du récit » Nathan, p.8, l. 228-230.* L'une des actrices, pourtant, se posait la question de cette nécessité de toujours finir sur une note positive. Parfois, le narrateur a peut-être juste besoin qu'on lui retransmette sa douleur : « (...) *ou tu finis avec une note trop contente, tout le monde se tient par les bras, "ah la vie est belle", mais pourquoi on doit toujours finir comme ça ? C'était un récit de souffrance, pourquoi on doit toujours être content à la fin ? » Nathalie, p.5, l. 139-142.*

À la fin de la mise en scène, les acteurs vont s'immobiliser, puis rendre le regard au narrateur. C'est un rituel important et souvent compris comme le fait de pouvoir rendre son histoire au narrateur : « *Moi je restitue l'histoire, parce que c'est comme une sorte de rituel où je sors du rôle que j'ai assumé pour ce récit. Et du coup le regarder c'est lui rendre son histoire » Clément, p.6, l. 194-196.* Les acteurs vont ainsi pouvoir prendre un peu de distance avec ce rôle qu'ils ont complètement incarné : « *Il y a ce petit rituel de rendre le regard, qui permet un peu de prendre distance si jamais c'est un petit peu lourd » Nathan, p.7, l. 224-226.* L'une des actrices évoquait aussi l'importance, pour elle, de croiser le regard du narrateur et ainsi de se sentir vue, reconnue dans ce qu'elle lui a offert : « *Alors là je veux vraiment qu'il me regarde (...) et quand la personne elle est vraiment là et qu'elle te regarde, là tu te dis : voilà, elle a reçu. Ça fait du bien. (...) J'ai besoin de recevoir aussi le regard de l'autre. Pour dire voilà "j'ai vu*

*comment vous avez joué, merci" ou je ne sais pas, mais voilà "j'ai vu" » Nathalie, p.6, l. 173-180. L'un des acteurs se pose tout de même la question de ce qu'il va rendre ou pas, car le jeu vient souvent mélanger les vécus du narrateur avec ceux de l'acteur. L'acteur va ainsi parfois garder une part du jeu pour lui : « Oui parce qu'il reste quelque chose qui m'appartient en fait (...) Du coup en rendant le regard, je ne vais pas tout rendre » Nathan, p.8, l. 241-243.*

Plusieurs acteurs ont évoqué une certaine fatigue émotionnelle présente à la fin de la représentation. Cette fatigue serait due non seulement à toute l'attention qu'ils ont consacré à l'écoute et au jeu : « *J'ai expérimenté de la fatigue, d'être tellement à l'écoute (...) À la fin j'étais lessivée, parce que tu es vraiment tout à l'affut, toutes tes antennes qui sont là, pour essayer de capter le maximum d'impressions et puis ça c'est fatiguant* » Olivia, p.6, l. 180-183, mais aussi à tout ce que le jeu est venu mobiliser d'émotionnel en eux : « *Ce qui est vrai par contre c'est que je rentre très souvent crevée, mais crevée. Et que ce soit parce que j'ai joué ou parce que j'ai raconté. Je suis lessivée la plupart du temps, parce que ça touche émotionnellement quelque chose* » Marie, p.10, l. 307-310.

### 5.1.7 Le groupe

Finalement, l'un des thèmes nettement présents dans tous les entretiens était celui du groupe et son importance pour chacun des acteurs.

L'une des motivations principales pour les acteurs de faire partie de la troupe est la qualité des liens au sein de celle-ci : « *Surtout justement si on reste c'est parce qu'on aime ce lien relationnel* » Nathan, p.7, l. 213-214. Ces liens forts sont aussi liés à la transparence qui existe entre les acteurs puisque, durant les répétitions, ce sont leurs propres histoires qu'ils vont proposer au groupe de jouer : « *(...) comme on s'exerce en utilisant nos histoires, la notion d'égo, hé bien elle n'existe pas ou quasi pas dans le théâtre playback* » Olivia, p.1-2, l. 33-34. Cette confiance entre les acteurs est aussi importante pendant le jeu, car l'improvisation ne peut pas fonctionner sans que ceux-ci se soutiennent les uns les autres : « *On sait qu'on peut compter sur les autres au cas où on se plante* » Olivia, p.2, l. 36.

Finalement, le groupe a aussi une fonction de contenant pour les émotions qui ont été mobilisées pendant le jeu. Le partage avec les autres acteurs va permettre

une élaboration et une mise en mot de ces émotions qui peuvent être peu conscientisées et, certaines fois, douloureuses : « (...) *et par rapport au groupe de TP, je sais qu'on partage beaucoup (...) donc souvent ça, ça aide, de faire des débriefs ensemble, et pas seulement sur la qualité du jeu, mais vraiment sur "ah tient quand une personne te partage cette histoire-là, qu'est-ce que ça te fait ? Qu'est-ce que ça vient éveiller en toi ?" » Clément, p.6, l. 171-176. Le groupe permet aussi de faire une sorte de sas pour déposer le jeu avant de partir et de retourner à son quotidien : « Mais maintenant j'essaye de prendre plus de temps, avant moins, parfois j'essaye de faire avec les autres avant de rentrer tout seul, c'est comme une espèce de sas. Le fait de poser des choses » Clément, p.7, l. 216-218. Ce sas permet aussi de sortir du rôle et de se retrouver soi-même : « Parce qu'on a quand même besoin d'un moment pour changer de rôle, parce que si tu joues des trucs lourds parfois et que tu pars, tu vas dans ton espèce de salle à côté pour rejoindre les autres acteurs, tu dois laisser un peu partir, et puis après tu peux revenir » Nathalie, p.7, l. 224-227.*

## 5.2 Du côté des narrateurs

### 5.2.1 La position de narrateur – regard interne

Le théâtre playback est un lieu propice pour partager certains vécus, des récits de vie en quête de sens. Certains acteurs vont utiliser ce dispositif pour développer une réflexion sur leur vécu, une actrice dira notamment à propos d'une période de vie difficile qu'elle a dû traverser : « *Et puis ça le TP ça m'a aidée aussi à pouvoir juste aller raconter comment je me sentais par rapport à ça » Marie, p.5, l. 138-139. Durant cette période de vie, elle a eu besoin d'un lieu pour déposer et partager ce qu'elle traversait : « Et puis j'avais besoin de raconter ce sentiment que j'avais » Marie, p.2, l. 46. Les raisons qui peuvent pousser un acteur à partager un récit au groupe peuvent être multiples, l'un des acteurs les définira comme suit : « (...) ça peut être parce que j'ai envie de revivre ce moment-là, ou parce que j'y ai pensé, ou parfois aussi parce que j'ai envie que les gens le sachent, de la troupe, c'est comme si je livrais une part de moi, de mon identité, que j'ouvrais une porte, que je laissais les personnes y entrer » Clément, p.8, l. 260-263.*

Le choix de l'histoire à partager peut non seulement être lié à toutes ces raisons, mais il se fait aussi parfois de manière spontanée et, dans ce cas-là, ce choix est souvent lié à ce que les acteurs nomment un « fil-rouge » entre les récits partagés pendant une répétition ou une représentation : « *Non, généralement il n'y a rien de prémédité (...) alors c'est vrai que des fois il peut y avoir une thématique (...) Ou des fois ça se fait tout simplement. Et ce qui est intéressant, c'est de voir qu'il y aura un fil rouge entre les histoires racontées par les spectateurs* » Claire, p.5-6, l. 159-163. Ce sont les résonances qui existent entre les différents récits qui créent ce fil rouge, on peut voir apparaître des thématiques ou des émotions semblables entre les récits.

Les récits vont faire ressortir une très large palette d'émotions, passant de la joie à la profonde tristesse. Ces émotions peuvent généralement être énoncées clairement par le narrateur, mais ce dernier peut aussi avoir une certaine difficulté à bien saisir son propre ressenti, à le comprendre : « *Ouais, des situations où c'est un peu : "je sens ça, mais je sens ça aussi", et puis je ne sais pas comment faire, ou je ne sais pas quoi faire avec quelque chose* » Marie, p.3, l. 67-69. Quelquefois, le récit met aussi en avant un sentiment d'être bloqué vis-à-vis d'un vécu que le narrateur a de la peine à dépasser : « *(...) c'est comme si je ne me permettais pas de regarder devant moi. Comme si j'avais le sentiment que ça me retenait en arrière et que voilà...* » Claire, p.2, l. 61-62. D'autres fois, l'émotion ressentie semble trop forte, insurmontable : « *(...) t'es là et tu ne peux pas faire face* » Marie, p.6, l. 168-169, ou alors elle semble être restée bloquée au niveau du corps : « *Mais là c'était resté là (montre sa gorge)* » Marie, p.6, l. 180. Ce sont tous ces sentiments parfois confus et difficiles à mettre en mots que les acteurs vont aussi devoir retransmettre dans leur jeu.

La question des attentes du narrateur sur la mise en scène a aussi émergé dans les entretiens et celles-ci ne sont pas pareilles pour tout le monde. Certains des narrateurs n'ont aucune attente sur la manière dont le récit va être joué : « *C'est impressionnant parce que je dirais moi je n'ai pas plus d'attentes que ça, je me dis "on verra"* » Claire, p.4, l. 115-116. D'autres ont quelques attentes, mais celles-ci semblent toujours être comblées par le jeu : « *Mais ça ne m'est pas souvent arrivé de dire à la fin "il me manque ça", franchement pas (...) j'ai chaque fois trouvé mon compte finalement* » Marie, p.7, l. 198-200. Pour

d'autres, par contre, il arrive que le jeu ne vienne pas tout à fait répondre à ces attentes et c'est, dans ces cas-là, un sentiment de frustration qui vient au premier plan, même si, souvent, le jeu vient quand même apporter des éléments nouveaux de compréhension sur l'histoire : « *Pas toujours. Pas toujours. Et de temps en temps ça m'énerve, ça me frustre. Et de temps en temps ça me permet de voir quelque chose de plus profond ou une autre perspective (sur mon histoire)* » Alicia, p.4-5, l. 117-119.

### 5.2.2 La position de narrateur – la rencontre avec les autres

Cette position que prend le narrateur est spéciale, non seulement car elle mobilise beaucoup de vécus personnels ainsi que certaines émotions fortes chez ce dernier, mais c'est aussi la rencontre avec les autres, les acteurs et le conducteur, qui la rend intéressante.

Le moment du récit est une étape importante pour le narrateur. Il va devoir partager une part parfois très intime d'un vécu, se montrer transparent, honnête et quelque fois vulnérable face au public et aux acteurs : « *Comme narratrice c'est important pour moi d'être honnête et vulnérable, pour pouvoir faire quelque chose de valeur* » Alicia, p.7, l. 188-189. Une actrice décrit l'émotion présente durant ce moment comme une sorte de fébrilité : « *Mais c'est fou parce qu'il y a toujours un petit moment quand je le raconte où ça vibre dedans, je ne sais pas comment dire, ce n'est pas de la peur, ce n'est pas... ouais c'est pas de la peur. C'est d'aller chercher une histoire que je vais raconter, c'est peut-être parce que je parle de moi, mais il y a un truc un peu fébrile (...) Ce n'est pas que j'ai... j'ai complètement confiance en eux. Mais je ne sais pas, il y a toujours un petit côté comme ça* » Marie, p.10, l. 312-320. Certaines fois, lorsque le récit relate un événement particulièrement douloureux, le partage va aussi faire remonter des émotions plus fortes que cette fébrilité et rendre ce moment de récit difficile : « *(...) parce que j'en ai pleuré pas mal en racontant des histoires, vraiment, j'ai eu des moments pas évidents* » Marie, p.3, l. 71-72.

Un autre élément important que l'on retrouve dans certains des entretiens est le lien très particulier qui existe au moment du partage du récit entre le narrateur et la conductrice. Une narratrice fait référence au sentiment de se retrouver comme dans une bulle avec la conductrice, au moment où elle raconte son histoire : « *Et*

*après ça devient comme un huis-clos avec la conductrice, dans le sens où j'oublie les spectateurs, les autres. À nouveau je me retrouve dans ce côté suffisamment en confiance avec elle que je me dis "j'y vais" » Claire, p.6, l. 174-177. La conductrice a, à ce moment-là, une attention qui serait proche d'une écoute thérapeutique : « (...) d'avoir quelqu'un qui vient chercher encore plus d'infos et qui t'oblige à aller au fond. Moi, d'avoir la conductrice en l'occurrence qui est là et qui a une écoute particulière et qui t'aide à aller plus profond de ce que tu veux raconter (...) Parce que on peut rester qu'en surface, ou on va un chouia plus loin » Marie, p.5, l. 142-146. En effet, celle-ci va également s'intéresser aux émotions sous-jacentes au récit plutôt que de s'arrêter au niveau des faits, ce qui pousse la narratrice à chercher en profondeur ce que ce vécu mobilise chez elle.*

Le lien fort que le narrateur-acteur a avec le groupe va aussi jouer un rôle dans son partage de récit. La confiance qu'il a envers les autres acteurs va non seulement lui permettre d'être transparent sur son vécu, mais aussi de leur faire confiance sur la manière dont ils vont pouvoir le mettre en scène : *« J'ai suffisamment de confiance aussi dans les acteurs pour me dire : "on verra" mais de toute façon ça sera juste » Claire, p.6, l. 177-178. De plus, le narrateur sait qu'il sera entendu sans jugement par le groupe : « (...) parce que t'es entendu, en principe il n'y a pas de jugements non plus tu vois, je veux dire personne ne juge personne donc on dit nos trucs » Marie, p.6, l. 190-191. Comme mentionné précédemment, ce partage va venir renforcer les liens au sein du groupe : « Ça crée une connexion entre moi et mes collègues (de la troupe) parce que maintenant ils en savent un peu plus sur moi » Alicia, p.4, l. 98-99.*

### 5.2.3 Les effets du jeu sur le narrateur

Les acteurs retransmettent beaucoup d'éléments du récit dans le jeu, mais c'est parfois un détail en particulier qui va retenir l'attention du narrateur : *« (...) et c'est fou comme il va y avoir parfois juste un mouvement du corps, ou alors une phrase ou un regard ou une configuration qui va faire que ça tape juste quoi » Claire, p.5, l. 144-146. Ce qui est intrigant ici, c'est le fait que ce détail soit parfois involontaire de la part de l'acteur. Un autre narrateur dira : « Et je trouve toujours hallucinant de voir comment certains éléments du jeu, que ce*

*soit un acteur ou une actrice qui a dit quelque chose, qui a fait un geste ou un son, et ça peut être super pertinent avec l'histoire que j'ai vécue. Et parfois c'est drôle parce que c'est peut-être par erreur ou ce n'était pas voulu de la part des acteurs, et pourtant c'était ce qui était juste » Clément, p.9, l. 268-273. Il y a quelque chose de particulier dans ce détail qui vient refléter de manière « juste » le vécu du narrateur. C'est souvent de la surprise que le narrateur ressent face à ce détail et au jeu d'une manière générale : « Comme je disais, ouais c'est ça on est surpris en fait » Claire, p.5, l. 142. Surprise face aux éléments du jeu qui étaient inattendus pour le narrateur : « (...) à chaque fois que ça m'arrive c'est : "ah ouais je n'avais pas pensé à ça !". Vraiment, où je prends vraiment conscience que je n'avais pas vu cette... » Marie p.7, l. 209-211. Le narrateur n'a donc pas forcément conscience de tout ce qu'il transmet en racontant son récit.*

Le jeu va avoir différents effets sur le narrateur suivant l'histoire partagée. Il va permettre au narrateur de voir ses propres émotions. Les acteurs vont pouvoir donner une place à ces émotions dans leur jeu, ce qui permet au narrateur de les vivre, surtout lorsqu'il ne les avait pas forcément acceptées ou qu'elles n'avaient pas été entendues par l'entourage. « Et puis elles m'ont rendu ça, mon vécu à moi et puis ça m'avait beaucoup touchée » Marie, p.2, l. 52-53. De temps en temps, permettre au narrateur de voir son émotion jouée va avoir un effet cathartique : « Et d'avoir quelqu'un en face de toi qui la sort cette colère, vraiment, mais réellement. En hurlant. Mais ça fait juste du bien quoi, c'est aussi bête que ça » Marie, p.6, l. 174-176. C'est le cas lorsque le narrateur n'a pas pu exprimer lui-même son émotion car il se sent coupable de la ressentir, il va donc pouvoir la vivre par l'intermédiaire de l'acteur : « Par exemple, une fois j'ai eu une séance de travail avec une patiente où ça m'avait vraiment beaucoup énervée, beaucoup, beaucoup, beaucoup. Et je me disais : mais tu ne peux pas être énervée comme ça avec une patiente quand même, mais du coup je leur ai dit et puis eux ils ont joué cette rage, et c'était tellement bien de la voir. C'est ma colère, mais ce n'est pas vraiment moi qui pète les plombs, parce que je me sens un peu coupable quand même » Nathalie, p.8, l. 231-236. Dans un autre récit, une narratrice a partagé un vécu douloureux tout en expliquant qu'elle n'avait pas pu vivre sa tristesse sur le moment. Le fait de pouvoir voir son

histoire rejouée lui a permis de vivre son émotion et ainsi de lier l'émotion au vécu : « (...) j'étais surprise de pas avoir eu d'émotions, de larmes, par contre après quand je l'ai raconté en playback, hé bien là les larmes venaient, c'était comme si quelque part je ne m'étais pas autorisée à l'enterrement. Et là, rattrapée par l'émotion, ça m'a permis de les lâcher quoi » Claire, p.6, l. 192-295.

Les narrateurs ont aussi souvent le sentiment d'être valorisés par le jeu des acteurs : « Déjà c'est comme si on avait de la valeur, parce que c'est se voir soi-même joué par d'autres » Clément, p.9, l. 277-278. Le jeu peut venir renforcer le sentiment d'identité du narrateur : « Et puis il y avait une autre actrice qui répétait mon ancien nom ou mon nouveau nom plutôt, que j'avais quitté depuis 26 ans. Et c'était vraiment ça quoi, c'était réacquérir une identité quelque part que j'avais mise de côté mais que j'avais envie de retrouver » Claire, p.3, l. 80-82. Il s'agissait ici d'affirmer cette identité, de lui donner une place, ce qui vient ainsi soutenir la démarche de la narratrice dans son processus identitaire. Ce soutien continue parfois d'accompagner le narrateur au-delà de la représentation : « (...) j'avais vraiment en mémoire ce moment qui m'avait été offert et qui était fort, et il m'accompagnait en fait, il me donnait de la force. C'est comme s'il asseyait ma démarche » Claire, p.3, l. 85-86. Dans une autre situation, le jeu est venu redonner à la narratrice son droit de jouer : « (...) mais il y avait une actrice qui avait ces billes en verre et il y avait tout un symbole au niveau de ces billes en verre qui était comme une réhabilitation, que maintenant ça y est, je pouvais jouer, je n'avais plus à faire ces tours de cour (punition) » Claire, p.4, l. 97-99. Il s'agissait ici d'une sorte de réhabilitation face à un sentiment d'injustice qui était venu entraver le vécu de la narratrice.

Un autre effet que le jeu semble souvent avoir est la possibilité pour le narrateur de prendre de la distance avec son histoire : « Tandis que quand tu es narrateur c'est ton histoire, et puis ça te permet peut-être de te déscotcher un peu de ton histoire en la voyant jouée avec une certaine distance » Olivia, p.11, l. 350-351. De temps en temps, cette prise de distance permet aussi au narrateur de rire de sa situation : « Ça me permet aussi de rire un peu de moi (...) comme si je prenais une grande respiration. Je me décontracte un peu » Alicia, p.4, l. 109-111. Les acteurs vont également apporter d'autres facettes de l'histoire qui vont permettre

au narrateur de changer le regard qu'il porte sur celle-ci : « (...) *et puis je pense et puis je ne vois que ça, et puis en face de moi j'ai cinq personnes qui ont une vision autre, donc ils vont m'apporter quelque chose auquel je n'avais même pas pensé* » Marie, p.7, l. 201-203. Ces autres éléments vont pouvoir apporter une nouvelle perspective sur le récit : « *Et de temps en temps ça me permet de voir quelque chose de plus profond ou une autre perspective (sur mon histoire)* » Alicia, p.4-5, l. 118-119. Parfois, cette prise de distance peut même venir changer la situation réelle dans laquelle se trouve le narrateur : « *Ça a créé un peu plus d'espace, et j'étais peut-être un peu plus tolérante avec lui (après)* » Alicia p.4, l. 114-115. Dans cette situation, le jeu a permis à la narratrice de partager son vécu de frustration et de se sentir entendue dans ce vécu, ce qui lui a donné la possibilité de retrouver un peu de patience pour la personne dont il était question. Mais, même si le jeu ne change pas la dynamique de la situation directement, il peut donner des clefs de réflexion au narrateur et ainsi lui donner la possibilité d'avancer : « (...) *j'aime quand je fais ce genre de travail-là, ce que j'aime c'est aussi me dire que ça m'avance, ça me permet moi d'avancer, moi avec moi, et de comprendre des trucs* » Marie, p.10, l. 301-303. Le jeu peut aussi permettre au narrateur de mieux accepter un vécu qu'il ne pourra pas changer : « *Mais l'accepter c'est un fait (...) Cette solitude que je ressentais, elle est vraie, elle est là. Ce n'est pas un jeu, c'est une réalité* » Marie, p.4, l. 112-114.

C'est souvent un sentiment d'aboutissement, de lâcher-prise et de légèreté qui est ressenti par le narrateur à la fin du jeu, comme si la situation ne lui appartenait plus et n'avait donc plus d'influence sur son vécu. Quelque chose est parti, s'est terminé : « (...) *mais c'était le tout dernier mot qui a fait "VLA". C'était "Maintenant il est parti vers l'océan", et il y a une résonance pour moi qui a fait que ouais ça ne m'appartient plus maintenant. C'est une histoire... ok elle était là mais cette fois c'est terminé* » Claire, p.2, l. 54-56. Chez l'une des narratrices, cette émotion s'exprime par le rire ou les pleurs à la fin du jeu, mais c'est ce sentiment d'être libéré qui se trouve derrière ces manifestations physiques : « *Je peux tout à coup me sentir complètement libérée de quelque chose et du coup je vais éclater de rire ou au contraire fondre en larmes, mais être tout aussi bien* » Marie, p.9, l. 291-293.

### 5.2.4 Les sentiments à la fin du jeu

C'est un fort sentiment de reconnaissance envers les acteurs qui accompagne les narrateurs à la fin du jeu, comme si les acteurs leur avaient offert quelque chose de très précieux : « *Et ce sentiment d'avoir reçu, d'avoir été touchée c'est un grand cadeau qui est là. Voilà je suis touchée, et reconnaissante* » Claire, p.7, l. 200-201, « (...) en général quand ils nous rendent le regard, soit je suis hyper touchée et je suis pleine d'amour pour eux, pas que les acteurs, mais pour tout ce que j'ai ressenti et pris, j'ai un énorme sentiment de reconnaissance pour eux » Marie, p.10, l. 320-322.

L'une des narratrices fait aussi part d'un autre sentiment présent à ce moment-là, le ressenti que le jeu est venu remplir quelque chose en elle, combler un vide : « *Oui, je me sens... le mot qui vient c'est : je me sens remplie. Ça veut dire que quelque part dans l'histoire que j'ai confiée c'est comme s'il y avait eu un vide en fait, un vide énergétique on pourrait dire et là c'est comme si à nouveau ce vide il était rempli* » Claire, p.7, l. 204-206.

## 6 Discussion

L'IPA a pu faire émerger des thèmes communs au sein du groupe des acteurs et de celui des narrateurs, ce qui nous a permis de mieux comprendre ce que chacun des deux groupes traverse durant une représentation de théâtre playback. Je souhaiterais maintenant réfléchir aux processus partagés entre ces deux groupes, en m'appuyant sur les théories développées plus tôt. Il s'agira donc ici d'essayer de réfléchir à cette rencontre entre le narrateur et l'acteur et de saisir ce qui s'y joue.

Je proposerai des hypothèses afin de mieux comprendre le processus de symbolisation mobilisé entre le narrateur et les acteurs. Je suppose que ces hypothèses s'appliquent seulement à certains moments spécifiques et n'interviennent pas dans tous les cas. Elles sont applicables seulement lorsque l'acteur s'identifie vraiment au narrateur, ce qui démarre un accordage affectif entre les deux, socle pour une mise en représentation et ainsi un processus de symbolisation porté par l'acteur et dont pourra bénéficier le narrateur.

## 6.1 Le travail de l'éprouvé et de l'affect

La question de l'éprouvé et de l'affect apparaît en trame de fond dans le processus qui lie le narrateur aux acteurs.

Lorsque le narrateur raconte son histoire, celle-ci est parfois imprégnée d'affects peu élaborés qui se traduisent sous la forme d'éprouvés proches de sensations corporelles. Les narrateurs ont plusieurs fois essayé de décrire ces éprouvés contenus dans leur vécu : « *Mais là c'était resté là (montre sa gorge)* » Marie, p.6, l. 180. Si, chez cette actrice, l'éprouvé semble se traduire par une sensation corporelle, il peut aussi prendre la forme d'un sentiment de confusion ou de blocage, de ne plus pouvoir avancer : « (...) *c'est comme si je ne me permettais pas de regarder devant moi. Comme si j'avais le sentiment que ça me retenait en arrière et que voilà...* » Claire, p.2, l. 61-62.

Ces éprouvés proviendraient de la rencontre entre une trace mnésique perceptive laissée par un vécu et une pulsion qui serait venue la réactiver au sein du Ça (Roussillon, 2001). Il s'agirait ici de l'« affect brut, une sensation, une perception ou une poussée motrice » mentionné par Roussillon (2001, p.15). La rencontre entre la pulsion et la trace mnésique perceptive déclencherait un travail de liaison au sein de l'appareil psychique, car cet affect cherche à se lier à une représentation, il n'est pas encore représentable sous cette forme presque sensorielle : « Au niveau du ça, l'affect, indistinct de la représentation, est irreprésentable. Il est en quête de représentation » (Green, 1973, p.255).

Ce travail de liaison imposé par l'affect brut semble être réalisé en partie par l'acteur, dans le théâtre playback. L'acteur, comme on a pu le voir, a une écoute très spécifique dans ce type de théâtre. Il va se rendre complètement disponible pour l'histoire du narrateur : « *J'essaye de faire le vide, sur le moment. On est assis sur les cubes et du coup j'essaye vraiment de laisser tout ce qui me concerne sur le cube* » Clément, p.2, l. 58-59. Cette disponibilité va non seulement permettre à l'acteur d'être à l'écoute de ce qui est transmis par les mots dans l'histoire du narrateur, mais aussi d'être sensible à ce qui se transmet dans le langage non-verbal, dans la motricité, la tonalité de la voix du narrateur. L'acteur va être sensible à tout ce qui cherche à s'exprimer : « *C'est l'écoute que je vais avoir, par rapport à ce que la personne elle a, et le regard aussi, regarder la personne et voir physiquement comment elle se tient, comment c'est pour cette*

*personne quand elle raconte, si elle va regarder ailleurs, si je vois qu'il y a une émotion* » Marie, p.12, l. 361-364. On peut imaginer que l'affect brut qui n'a pas encore pu trouver de représentation va s'exprimer non pas avec les mots, dans une description factuelle de l'histoire, mais de manière non-verbale, en mobilisant le corps du narrateur. Il s'agira peut-être d'une vibration au niveau de la voix, d'une rigidité dans la posture, d'un essoufflement. Tous ces indices seront donc captés par l'acteur qui va, dans un premier temps, rester dans une écoute « corporelle ». « *Et puis j'observe aussi ce que ça provoque en moi, s'il y a un endroit qui résonne, comment je me sens en fait* » Olivia, p.2, l. 57-58. Le narrateur partagerait ce qu'Attigui nomme « des esquisses de pré-représentation » en racontant son histoire. L'acteur, quant à lui, va utiliser son corps comme une caisse de résonance pour les éprouvés du narrateur. En cela, il est proche de l'empathie décrite par Attigui (2013), soit du processus permettant à l'acteur de s'identifier au vécu émotionnel du narrateur, car celui-ci vient mobiliser un vécu semblable chez lui. En les accueillant en lui, l'acteur construit un « espace d'échange entre-deux » (Attigui, 2013). Cette rencontre d'éprouvés serait ce que j'ai nommé une « résonance » dans l'analyse du discours des acteurs. Elle permet à l'acteur de comprendre ce que vit le narrateur, mais peut aussi expliquer pourquoi l'acteur revit parfois quelque chose de douloureux, ainsi que la confusion qui peut émerger de ces résonances : « *En même temps ça me bloque un peu d'aller dans les trucs émotionnels parce que je ne sais pas ce qui m'appartiendrait ou pas* » Nathan, p.2, l. 37-39. Il peut y avoir une confusion entre ce qui appartient au narrateur et ce qui appartient à l'acteur en termes d'affects.

En vivant cette rencontre, on peut imaginer qu'un processus de liaison pourra démarrer pour le narrateur ainsi que pour l'acteur, qui en sortira lui-aussi changé, transformé : « Et si "comprendre l'autre", ce n'était pas, comme on pourrait le croire, "se mettre à sa place", mais laisser sa propre expérience se modifier au contact de l'autre ? » (Attigui, 2013, p.46).

## 6.2 Le travail de représentation

L'acteur va pouvoir, grâce à son jeu, mettre en représentation ces affects bruts présents dans l'histoire, par un processus qui ressemble à une symbolisation primaire.

Ce travail de représentation commence au moment où l'acteur entre dans une élaboration de l'écoute qui ressemble souvent à une sorte d'association libre où l'acteur laisse venir des images en lien avec le récit : « *Et puis là, j'ai souvent, c'est par image, je laisse venir une image* » Olivia, p.3, l. 70-71. Ces images seraient donc une première forme de représentation qui va ensuite pouvoir guider l'acteur dans son jeu.

Au moment de la mise en jeu, l'acteur va mettre son corps à disposition des ressentis qui imprègnent le récit : « (...) *je vais essayer d'oser, d'avancer et là je vais faire confiance à mon corps* » Olivia, p.2, l. 62-63. En ceci, l'acteur deviendrait comme le « médium malléable » (Roussillon, 1999) du narrateur, puisqu'il se laisse « saisir », « modeler » par la narration. Puis, l'acteur va, dans son jeu, exprimer ces sensations, ces ressentis partagés : « *C'est soit un geste qui vient, en général c'est un geste, ou une position, ou une respiration et là il y a quelque chose qui se passe* » Olivia, p.2, l. 63-64. Ces éprouvés partagés peuvent ainsi venir s'extérioriser par le jeu dans une représentation, permettant au narrateur de se re-présenter ses propres affects. En ceci, on se trouve dans un processus de symbolisation primaire : « Pour que la matière première psychique puisse être représentée et signifiée, il est nécessaire que la psyché "se donne", se présente à nouveau, celle-ci à elle-même, dans une forme qui lui permet de la saisir comme re-présentation, comme "présentation seconde", différente de l'inscription première elle-même » (Roussillon, 1999, p.221). Le jeu de l'acteur est cette présentation seconde, différente de l'inscription première et ainsi appréhendable par le narrateur. C'est donc le travail de représentation élaboré par l'acteur qui permet au narrateur de symboliser les affects de son histoire.

Ce travail de symbolisation entre le narrateur et l'acteur ressemble à un mouvement dynamique qui se déroule entre les deux. Il est parfois perçu par l'acteur : « *C'est presque quelque chose de l'inspiration et de l'expiration, tu sais, il y a un truc comme ça, dans ces mouvements contraires* » Olivia p.12, l. 360-361. Ce mouvement, Roussillon, lui aussi, le décrit lorsqu'il parle du

processus d'appropriation subjective : « L'appropriation subjective est un mouvement, une conquête progressive, elle s'effectue "fragment par fragment", "détail par détail", elle est animée d'une pulsation qui alterne mouvement d'externalisation, de transfert, de déprise et mouvement d'introjection, de reprise, de ressaisie, mouvement de diffraction, d'extension et "d'analyse", et mouvement de rassemblement, de contradiction, de synthèse » (2006, p.79).

Certaines questions restent cependant encore en suspens. Si la question du processus de symbolisation primaire me semble évidente, c'est moins le cas pour la symbolisation secondaire. Il me semble que ce deuxième temps de symbolisation n'est peut-être pas vécu de la même manière du côté des acteurs que du côté des narrateurs. Si les acteurs ont la possibilité de se retrouver ensemble à la fin du jeu pour évoquer ce qui a été mobilisé en eux, ce n'est pas le cas pour les narrateurs. Il est possible que le narrateur mène ce processus de symbolisation secondaire dans un autre temps, en dehors de la représentation. Il est également possible que les processus secondaires spécifiques à la création artistique soient différents des processus secondaires habituels. Certains auteurs, notamment J. Guillaumin (1998), se sont penchés sur la question, nous donnant ainsi des pistes de compréhension spécifiques à ce que le narrateur pourrait vivre dans le théâtre playback. Guillaumin questionne le sentiment esthétique qui saisit parfois le spectateur se trouvant face à une création artistique. Il décrit ce sentiment comme : « (...) une mise en suspension, une stase de l'attention perceptive, des affects et de la pensée, maintenus fixés en quelque sorte, sur fond d'une émotion subtile particulière, ressentie comme déracinant et déstabilisant le sujet dans la contemplation représentative de "l'objet esthétique" » (Guillaumin, 1998, p.42). Ce serait, pour lui, un sentiment très particulier provoqué par un « (...) contact osmotique entre le dedans et le dehors du Moi » (Guillaumin, 1998, p.45). Ce sentiment peut nous rappeler le processus de symbolisation primaire. La réflexion de Guillaumin va plus loin lorsqu'il fait la distinction entre sentiment esthétique et jugement esthétique. Le jugement esthétique, pour lui, serait une sorte d'appropriation du sentiment esthétique et une transition des processus primaires aux processus secondaires, comme un passage de l'inconscient au conscient, laissant ainsi émerger l'inconscient : « Et on ajoutera qu'il découle de là que le jugement esthétique joue le rôle d'un moyen de liaison

essentiel au fonctionnement psychique en général, en contribuant paradoxalement à la cohérence de base de l'ensemble de la pensée logique consciente du "processus secondaire", tel qu'il a été conçu par Freud» (Guillaumin, 1998, p.36). Le jugement esthétique ferait donc partie des processus secondaires, certainement spécifique à la création, et sans doute différent de la représentation de chose, car plus difficilement communicable, partageable, mais permettant tout de même une appropriation du sentiment esthétique et ainsi un processus de liaison. Bien que le jugement esthétique ne soit pas tout à fait semblable à une réflexivité en tant que telle, il pourrait permettre au narrateur de s'approprier la mise en scène de son récit et ainsi le processus de symbolisation primaire réalisé par l'acteur. Il est intéressant de constater que ces processus secondaires peuvent être menés de différentes manières.

### 6.3 Le travail de subjectivation

Les processus de symbolisation aboutissent à un travail de subjectivation, soit le travail qui permet à l'individu de s'approprier son expérience vécue, de lui donner du sens afin qu'elle ne soit plus une énigme incompréhensible qui continue de le hanter. Cette subjectivation émerge dans le discours des narrateurs, dans les sentiments qu'ils ont à la fin de la mise en jeu de leur récit de vie. La possibilité de voir son histoire va provoquer un mouvement chez le narrateur, un changement qui se traduit parfois par une extériorisation physique de son sentiment, par des larmes ou du rire : « *Je peux tout à coup me sentir complètement libérée de quelque chose et du coup je vais éclater de rire ou au contraire fondre en larmes, mais être tout aussi bien* » Marie, p.9, l. 291-293. Cette extériorisation physique est souvent accompagnée d'un sentiment de soulagement, la sensation de quelque chose qui se termine, ainsi que l'appropriation d'un nouveau point de vue, d'un nouveau regard sur son vécu. Le jeu donne aussi parfois la possibilité au narrateur de rire de son vécu, ce qui permet une prise de distance avec celui-ci : « *Ça me permet aussi de rire un peu de moi (...) comme si je prenais une grande respiration* » Alicia, p.4, l. 109-111. C'est ce rire qu'Attigui évoque lorsqu'elle parle de ses patients. Pour elle, ce rire

est thérapeutique car il permet de se réappropriier son vécu, de redevenir acteur de sa vie.

Le regard que les acteurs posent sur le narrateur à la fin du jeu vient également soutenir et valoriser celui-ci dans ce qu'il est en train de vivre. Ils valident ainsi la transformation qui s'est opérée en lui.

Ce sont tous ces éléments qui vont permettre à l'acteur d'intégrer son vécu et les différents affects qu'il contient, en leur donnant du sens, en les acceptant, en se les appropriant, comblant ainsi ce qui était lacunaire : « *Oui, je me sens... le mot qui vient c'est : je me sens remplie. Ça veut dire que quelque part dans l'histoire que j'ai confiée c'est comme s'il y avait eu un vide en fait, un vide énergétique on pourrait dire et là c'est comme si à nouveau ce vide il était rempli* » Claire, p.7, l. 204-206.

R. Cahn donne une définition de la subjectivation qui décrit bien ce processus d'appropriation de l'expérience vécue et de ses composantes inconscientes : « (la subjectivation) Soit la reconnaissance et l'appropriation par le sujet d'éléments de sa psyché jusqu'alors refoulés, exclus ou apparemment indifférents ou secondaires et revêtant en réalité d'une importance insoupçonnée » (Cahn, 2006, p.21).

Je souhaiterais terminer cette discussion avec la description que l'une des actrices donne de ce processus de subjectivation en l'illustrant par l'histoire de Barbe Bleue : « *On est un peu dans l'histoire de Barbe Bleue, tu sais, quand elle ouvre la porte et derrière il y a tous ces cadavres. Et en fait, ces cadavres ils symbolisent tous ces élans qui ont été coupés en cours de route, qui ont été interrompus (...) Et donc voilà, cette clef qui saigne, c'est une ouverture de la conscience, et ça veut dire que c'est le moment maintenant de passer à autre chose, d'arrêter d'être mené par des vieux souvenirs qui ne sont que des ombres, tu en connais un rayon j'imagine, et qui demandent juste à revenir pour retrouver leur place en fait (...) Voilà c'est ça, tu dois aller les chercher par la main. Et leur dire, viens, maintenant il y a moyen de faire du chemin ensemble. Maintenant je suis assez grande et assez forte, et on va y arriver* » Claire, p. 4-5, l. 121-136. C'est peut-être justement le rôle de l'acteur de venir les chercher par la main pour permettre de ramener ces ombres à la surface, afin qu'elles

puissent être intégrées au vécu du narrateur, lui offrant ainsi la possibilité de continuer son chemin.

## 7 Conclusion

Les réflexions menées tout au long de ce travail ont permis d'interroger les processus qui lient l'acteur et le narrateur dans le théâtre playback. Grâce à l'analyse interprétative phénoménologique, les différentes étapes clefs de ce processus ont pu émerger, avec une attention particulière pour l'acteur, puis pour le narrateur. Pour l'acteur, il était question de comprendre comment celui-ci parvient à discerner l'émotion qui est partagée par le narrateur, puis comment il peut se l'approprier et la mettre en jeu en l'incarnant. Pour le narrateur, je souhaitais comprendre quelles motivations pouvaient le pousser à partager un récit aux acteurs et au public, et ce que la vue de la mise en scène de son récit pouvait lui apporter. De nombreux thèmes communs ont émergé de mon analyse interprétative phénoménologique, illustrant une démarche commune de mise en représentation de la part des acteurs, puis d'intégration de la part des narrateurs. Le corpus théorique a permis de donner une interprétation du mouvement circulaire qui se joue entre les deux. Il s'agit d'un processus de symbolisation partagé et d'un processus de subjectivation, non seulement pour le narrateur, mais aussi pour l'acteur qui s'est identifié au récit.

Ce travail comprend malgré tout quelques limites. Il aurait été intéressant d'interroger des spectateurs externes à la troupe afin de mieux cerner comment le processus d'intégration de leur vécu se déroule à la fin de la représentation. Le fait d'avoir choisi des narrateurs/acteurs pour cette recherche ne permet pas de traduire exactement ce que les spectateurs peuvent vivre dans une représentation de théâtre playback. En effet, en tant que narrateurs/acteurs, ces derniers font partie du groupe, de la troupe, il est donc peut-être plus facile pour eux de partager des histoires de vie douloureuses, mais ils ressentent peut-être aussi une pression différente à le faire, notamment pour être membre à part entière de celle-ci. Je suppose donc que les motivations à partager un récit et le type de récit choisi ne seraient pas les mêmes chez de « simples » spectateurs d'une représentation. Cependant, il me semble que les récits des

narrateurs/acteurs étaient particulièrement riches car ces derniers ont plus d'expérience et ils ont donc pu développer une plus grande réflexivité, qui s'est retrouvée dans mes entretiens.

Il aurait été intéressant d'ajouter le point de vue des conducteurs, car il me semble que le conducteur est peut-être un maillon manquant du processus liant le narrateur à l'acteur.

L'un des objectifs du théâtre playback, lorsque J. Fox et J. Salas l'ont inventé, était de pouvoir rencontrer l'autre, de le rejoindre dans son histoire, qu'elle soit banale, extraordinaire ou terrible. Ce travail de mémoire a permis de donner une description plus fine de cette rencontre, de dévoiler la construction de cet « espace d'échange entre-deux » (Attigui, 2013) présent entre le narrateur et l'acteur. C'est rejoindre l'autre sur la base de ce qui nous relie, dans cette rencontre qui passe par l'identification et l'empathie : « *Le théâtre playback montre ce qui nous relie plutôt que ce qui nous sépare* » Olivia, p. 1, l. 22-23. C'est aussi la construction d'un « langage » commun qui permet l'élaboration d'une forme narrative pour un vécu en quête de sens, un éprouvé énigmatique : « Quand ils sont partagés les processus de symbolisation primaire contribuent à créer une forme de langage non verbal entre sujet et son environnement. Le partage crée en effet un "objet commun" qui n'est ni à l'un ni à l'autre, ni "collé" au corps de l'un ni "collé" au corps de l'autre, par le partage l'objet se détache à la fois de l'un et de l'autre il devient "objet partageable", mais il représente comment peuvent s'unir ensemble l'un et l'autre, comment ils peuvent se rencontrer et se communiquer l'un l'autre leurs états internes, c'est bien en ceci qu'il devient élément d'un langage, élément possible d'une forme narrative » (Roussillon, 2012, p.150). Cette recherche est intéressante car elle offre un regard sur les processus de symbolisation en tant que processus qui peuvent être partagés. Il ne s'agit pas seulement d'être l'étayage du processus de symbolisation d'autrui, mais de pouvoir porter ce processus et l'amener plus loin. L'acteur de théâtre playback va porter en lui et laisser émerger dans son propre corps une mise en représentation du récit du narrateur, s'appropriant ainsi une partie du processus de symbolisation qui, à l'origine, appartient au narrateur. Je pense que cette compréhension du processus de symbolisation partagé peut

aussi apporter un éclairage sur les pratiques thérapeutiques. Le thérapeute peut faire ce voyage avec son patient et lui permettre ainsi de retrouver du sens et de s'approprier des vécus restés insaisissables. On peut imaginer un thérapeute prenant une place active dans un groupe de médiations thérapeutiques, mettant en forme les vécus archaïques de ses patients au moyen de la théâtralisation, du dessin ou de mouvements corporels. Cette mise en forme élaborée par le thérapeute permettrait une mise en représentation d'un éprouvé du patient. Le thérapeute aurait alors porté une partie du processus de symbolisation primaire. Il ne s'agirait pas seulement, pour le thérapeute, d'enclencher le processus en présentant à son patient un médium malléable ou d'agir comme une caisse de résonance qui ferait écho aux affects qui traversent ce dernier. Il s'agirait plutôt de faire ce chemin avec son patient, voire de porter ce processus pour lui, de l'incarner en y ajoutant des parts de sa propre altérité et en acceptant d'être, lui aussi, transformé par le voyage.

## 8 Bibliographie

- Attigui, P. (2011). Le jeu théâtral, un appareil à penser l'impensable. Dans A. Brun (Dir.), *Les médiations thérapeutiques* (p 101-116). ERES.
- Attigui, P. (2012). *Jeu, transfert et psychose : De l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*. Dunod.
- Attigui, P. (2013). De l'empathie au contre-transfert : aux sources de l'intuition. *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, vol. 3(2), 45-67. doi :10.3917/jpe.006.0045.
- Bett, R. (2000). Playback in Western Australian Prisons. *Interplay* X(3), 1-3.
- Brun, A., Chouvier, B., & Roussillon, R. (2019). *Manuel des médiations thérapeutiques* (2<sup>e</sup> éd.). Dunod.
- Cahn, R. (2006). Origines et destins de la subjectivation. Dans F. Richard & S. Wainrib (Dir.), *La subjectivation* (p 7-17). Dunod.
- Chouvier, B., Green, A., Kristeva, J., Guillaumin, J., Gelas, B., Payot, D., Hochmann, J., Roussillon, R., & Charles, M. (1998). *Symbolisation et processus de création : sens de l'intime et travail de l'universel dans l'art et la psychanalyse*. Dunod.
- Chouvier, B. (1998). Le paradoxe intimiste et la création. Dans R. Kaës & D. Anzieu (Dir.), *Symbolisation et processus de création : sens de l'intime et travail de l'universel dans l'art et la psychanalyse* (p.127-157). Dunod.
- Dennis, R. (2004). *Public performance, personal story : a study of playback theatre*. Griffith University.

- Denzin, N., & Lincoln, Y. (1994). *Handbook of qualitative research* (1st ed.). Sage Publications.
- Fox, J. (1994). *Acts of Service : Spontaneity, Commitment and Tradition in the Non-scripted Theatre*. Tusitala Publishing.
- Fox, J. (2015). *Beyond Theatre : a playback theatre memoir*. Tusitala Publishing.
- Freud, S. (2003). L'interprétation des rêves. Dans *Œuvres complètes IV : 1899-1900* (p. 14-756, J. Altounian, P. Cotet, R. Lainé, A. Rauzy & F. Robert Trad., 1<sup>e</sup> publication en 1900). Presses Universitaires de France.
- Freud, S. (1976a). Pulsions et destins des pulsions. Dans *Métapsychologie* (p. 11-44, J. Laplanche & J.B. Pontalis Trad., 1<sup>e</sup> publication en 1915). Gallimard.
- Freud, S. (1976b). L'inconscient. Dans *Métapsychologie* (p. 65-123, J. Laplanche & J.B. Pontalis Trad., 1<sup>e</sup> publication en 1915). Gallimard.
- Green, A. (1973). *Le discours vivant*. Presses Universitaires de France.
- Green, A. (1999). Sur la discrimination et l'indiscrimination affect-représentation. *Revue française de psychanalyse*, n° 63(1), 217-272. <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-1999-1-page-217.htm>.
- Guillaumin, J. (1998). Le jugement esthétique, un instrument logique étrange entre l'intime et l'universel. Dans R. Kaës & D. Anzieu (Dir.), *Symbolisation et processus de création : sens de l'intime et travail de l'universel dans l'art et la psychanalyse* (p.9-55). Dunod.

- Moran, G. S., & Alon, U. (2011). Playback theatre and recovery in mental health : Preliminary evidence. *The Arts in Psychotherapy*, 38(5), 318-324.
- Muckley, L. (1998). Rehabilitation : Mental Health. *Interplay* IX(2), 5.
- Richard, F., Wainrib, S., Cahn, R., Carel, A., Chabert, C., Kaës, R., Penot, B., Roussillon, R. (2006). *La subjectivation*. Dunod.
- Roussillon, R. (1998). Désir de créer, besoin de créer, contrainte à créer, capacité de créer. Dans R. Kaës & D. Anzieu (Dir.), *Symbolisation et processus de création : sens de l'intime et travail de l'universel dans l'art et la psychanalyse* (p.158-171). Dunod.
- Roussillon, R. (1999). *Agonie, clivage et symbolisation*. Presses Universitaires de France.
- Roussillon, R. (2001). *Le plaisir et la répétition : théorie du processus psychique*. Dunod.
- Roussillon, R. (2006). Pluralité de l'appropriation subjective. Dans F. Richard & S. Wainrib (Dir.), *La subjectivation* (p 59-80). Dunod.
- Roussillon, R. (2012). *Manuel de la pratique clinique en psychologie et psychopathologie*. Elsevier Masson.
- Salas, J. (1993). *Improvising real life : Personal story in Playback Theatre* (3<sup>e</sup> ed.). Tusitala Publishing.
- Smith, J. A., Flowers, P., & Larkin, M. (2009). *Interpretative phenomenological analysis : theory, method and research*. SAGE Publications.
- Southard, S. (2000). Climbing the Adobe Mountain. *Interplay* X(3), 8.

Stanislavski, K. (1997). *La construction du personnage* (C. Antonetti, Trad., 1<sup>e</sup> publication en 1950). Pygmalion.

Stanislavski, K. (2009). *An Actor's Work : A Student's Diary* (J. Benedetti, Trad., 1<sup>e</sup> publication en 1938). Routledge.

Stanislavski, K. (2015). *La Formation de l'Acteur* (E. Janvier, Trad. 1<sup>e</sup> publication en 1936). Payot.

Winnicott, D.W. (1969). *De la pédiatrie à la psychanalyse* (J. Kalmanovitch, Trad.). Payot.

Winnicott, D. W. (1971). *Jeu Et Réalité : L'espace Potentiel* (C. Monod & J.-B. Pontalis, Trad.). Gallimard.

Wynter, L. (1998). Rehabilitation : Youth. *Interplay* IX(2), 6.

Université de Lausanne

Session d'automne 2020

Faculté des sciences sociales et politiques : Institut de psychologie

Mémoire universitaire de Maîtrise ès Sciences en psychologie : « *À la rencontre de l'autre* » :  
*Processus en jeu entre l'acteur et le narrateur dans le Théâtre Playback*

Natasha Gautier

<b>ANNEXE 1 : CANEVAS DE L'ACTEUR .....</b>	<b>2</b>
<b>ANNEXE 2 : CANEVAS DU NARRATEUR .....</b>	<b>3</b>
<b>ANNEXE 3 : NOTICE D'INFORMATION POUR LES PARTICIPANTS.....</b>	<b>4</b>
<b>ANNEXE 4 : FORMULAIRE DE CONSENTEMENT POUR LES PARTICIPANTS.....</b>	<b>5</b>

## Annexe 1 : Canevas de l'acteur

- Comment as-tu rencontré cette forme de théâtre ?
- Quelle est ta motivation aujourd'hui pour continuer à pratiquer ce type de théâtre ?
- **Pourrais-tu me raconter ton expérience en tant qu'acteur de théâtre playback, comment vis-tu le fait de jouer l'histoire du narrateur ? Pourrais-tu me raconter un exemple concret d'une représentation où tu as dû faire cela récemment ? Comment cela s'est-il passé ?**
- Comment t'es-tu senti lorsque le spectateur a partagé son histoire ?
- Comment t'es-tu représenté l'histoire qu'il racontait ? [As-tu eu des images, des pensées ou des émotions qui t'ont traversé l'esprit durant le récit ?]
- Comment as-tu choisi la facette du récit que tu as joué ? Pourquoi cette facette/émotion-là en particulier ?
- Comment es-tu parvenu à mettre en acte le récit du narrateur ? Pourrais-tu décrire ce processus ?
- Comment t'es-tu senti à la fin de la mise en jeu ? Et face au narrateur ?
- Qu'est-ce que cette expérience t'a apporté ? Qu'as-tu remporté avec toi ce soir-là ?
- Quelle position tu préfères entre être acteur ou spectateur et pourquoi ?

## Annexe 2 : Canevas du narrateur

- Comment as-tu rencontré cette forme de théâtre ?
- Quelle est ta motivation aujourd'hui pour continuer à pratiquer ce type de théâtre ?
- **Dans les répétitions de théâtre playback, comment as-tu vécu la mise en scène d'un de tes récits de vie ? Pourrais-tu me raconter une expérience que tu as vécu récemment ?**
- Qu'est-ce qui t'a donné envie de partager une histoire personnelle avec les acteurs et les spectateurs ?
- Quelle histoire as-tu choisi ? Pourquoi celle-là en particulier ?
- Qu'est-ce que ça t'a fait de la raconter oralement devant les autres ?
- Est-ce que tu t'attendais à quelque chose en particulier de la part des acteurs en la racontant ?
- Comment est-ce que tu t'es senti face à la mise en scène des acteurs ? Est-ce que tu as reconnu ton histoire ?
- Est-ce que ta manière de voir cet événement de ta vie a changé avec la mise en scène de celui-ci ?
- À la fin de la représentation, comment est-ce que tu t'es senti ?
- Qu'est-ce que cette expérience t'a apporté ? Qu'as-tu remporté avec toi ce soir-là ?
- Quelle position tu préfères être entre acteur ou spectateur et pourquoi ?

# Annexe 3 : Notice d'information pour les participants

**NOTICE D'INFORMATION AUX PARTICIPANTS À UN PROJET DE RECHERCHE**  
**Un exemplaire de cette notice d'information doit vous être remis**

**Recherche qualitative sur le théâtre playback dans le cadre d'un mémoire de master en psychologie clinique**

Cette recherche est menée dans le cadre d'un mémoire de master en psychologie clinique sous la responsabilité du Professeur Pascal Roman

<b>Comment contacter le responsable :</b>	Email : Pascal.Roman@unil.ch Téléphone : 021 692 32 71
<b>Institution / Adresse professionnelle :</b>	Université de Lausanne, Institut de psychologie, bâtiment Géopolis, UNIL-MOULINE, Bureau 4113 1015 Lausanne
<b>Nom de l'étudiant-chercheur :</b>	Natasha Gautier Email : natasha.gautier@unil.ch Téléphone : 076 224 87 03

Nous aimerions vous inviter à participer à cette recherche.

**Détails du projet :**

Cette recherche s'inscrit dans le cadre d'un travail de mémoire de master en psychologie clinique et s'intéresse aux liens entre le théâtre playback et les processus psychologiques. C'est une recherche de type qualitative qui se focalise sur les vécus personnels des participants.

**Objectifs de la recherche :**

Je souhaiterais explorer les différents processus psychologiques qui se déploient entre l'acteur de théâtre playback et le spectateur/narrateur dans le cadre des répétitions ou représentations de théâtre playback.

**Qui est invité à participer ?**

Les critères d'inclusion sont décrits ci-dessous :

- Faire partie d'un groupe de formation de théâtre playback ou d'une troupe de théâtre playback

**Méthode(s) utilisées dans l'étude :**

Entretien semi-directif ; Il sera demandé au participant de parler de son vécu sur le théâtre playback.

**Ce qu'implique votre participation à l'étude :**

La participation à cette étude est libre et volontaire. La décision de participer ou non au projet vous revient. Le fait de ne pas participer ne vous désavantagera pas. En tant que participant, vous avez le droit de vous retirer du projet à tout moment, sans aucune conséquence pour vous.

## Annexe 4 : Formulaire de consentement pour les participants

### FORMULAIRE DE CONSENTEMENT ÉCLAIRÉ POUR PARTICIPANT À UN PROJET DE RECHERCHE

**Merci de remplir ce formulaire après avoir lu la notice d'information aux participants et avoir reçu des explications au sujet du projet de recherche**

#### Recherche qualitative sur le théâtre playback dans le cadre d'un mémoire de master en psychologie clinique

Nom du responsable de la recherche : **Professeur Pascal Roman**

Institution / Adresse professionnelle : Institut de psychologie, Université de Lausanne, bâtiment Géopolis, UNIL-MOULINE, 1015 Lausanne

Nom de l'étudiant-chercheur : Natasha Gautier

Nom du participant (nom et prénom) : \_\_\_\_\_

#### Déclarations du participant :

Je certifie :

- Que la recherche ci-dessus m'a été expliqué à mon entière satisfaction, ainsi que les objectifs, le déroulement de l'étude et les avantages et inconvénients possibles et j'accepte d'y participer de manière volontaire.
- Comprendre que je peux décider à tout moment de ne plus participer au projet de recherche sans donner de raisons et sans aucune conséquence pour moi. Dans ce cas, il suffit de communiquer ma décision aux chercheurs.
- Avoir lu la notice d'information aux participants, en accepter le contenu et avoir reçu une copie de la notice d'information et du formulaire de consentement éclairé.
- Avoir été informé(e) que toutes les données traitées dans le cadre du projet de recherche seront collectées et sauvegardées de manière sécurisée et anonyme.
- Accepter que les données originales sont sous la responsabilité de la personne responsable de la recherche, soumise à une obligation de stricte confidentialité.
- En cas de doute, tout comme en cas de malaise lié à ma participation à cette étude, je vais contacter la personne responsable de la recherche directement.

**Une copie de ce formulaire est pour vous.**

Signature :

\_\_\_\_\_

Date :