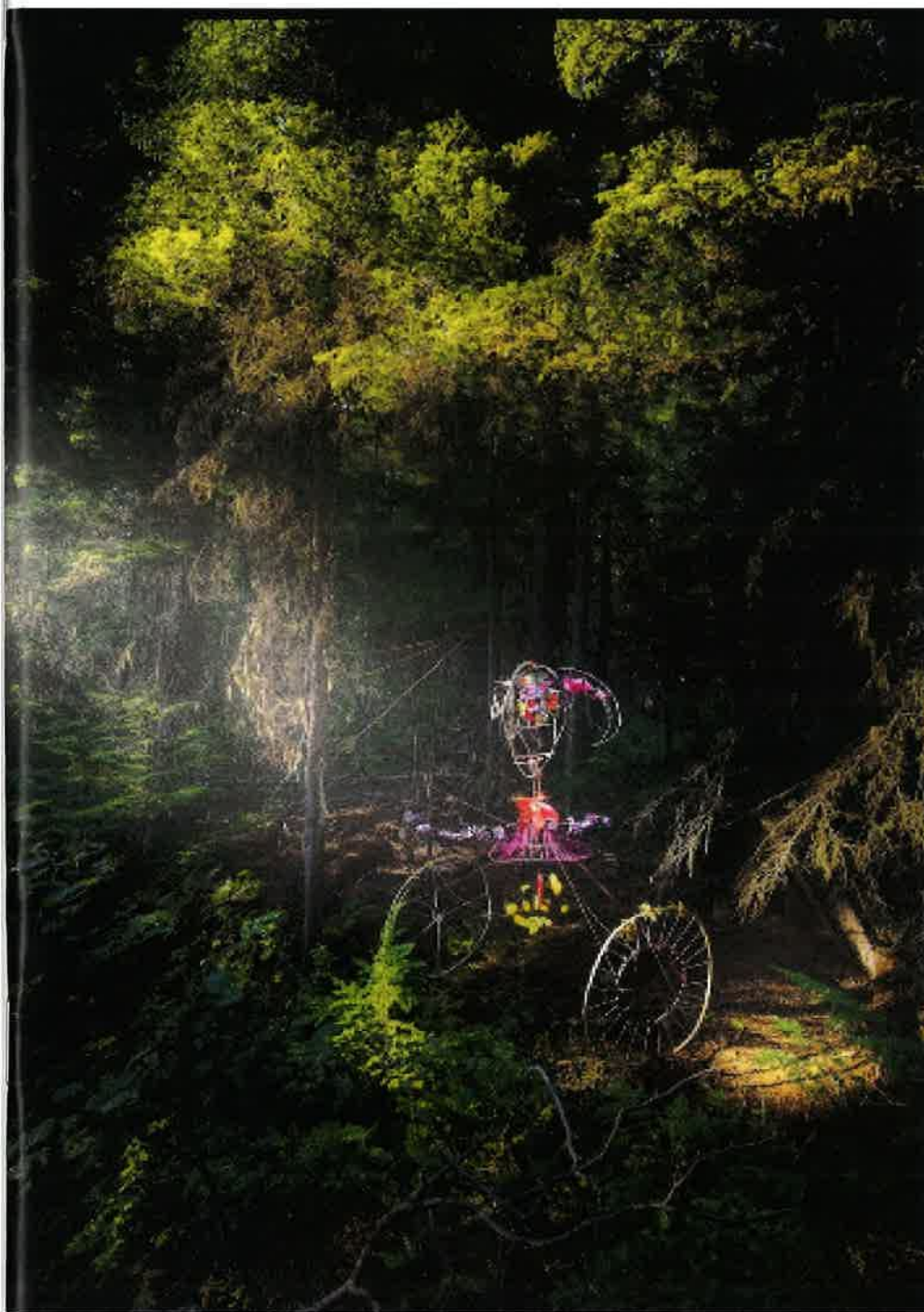


Regards sur L'ART-THÉRAPIE

L'atelier dedans dehors



Singularités extimes

Sandra Desarzens
François Lacroix

Un dehors plein de dedans

Jean-Pierre Klein

TDA/H à l'école

Olivia Lempen
Elodie Richardet

Le pas-sage du passage en atelier d'art-thérapie

Laura Martin Excoffier
Lony Schiltz
Jean-Luc Sudres

Espaces symboliques dedans / dehors

Mariella Mulattieri-Binetti

Dedans dehors comme matière à penser le positionnement professionnel en art-thérapie

Marlène Delacombaz

Fade in – Fade out réflexion sur le « entre » dans le théâtre *playback*

Katia Delay

Ecopoiesis : nature, création et développement humain

Jacques Stitelmann

Je crée, donc je suis

Claire Rufenacht

« Les opinions exprimées dans cet article n'engagent que leur auteure. »

FADE IN – FADE OUT

RÉFLEXION SUR LE « ENTRE » DANS LE THÉÂTRE PLAYBACK

Katia Delay

Résumé Dans cet article, l'auteure cherche à saisir ce qui à ses yeux représente l'âme du Playback Theater, en français Théâtre-Récit (TR), âme qui est aussi au cœur de la pratique de l'art-thérapie. Le TR est une forme spécifique de théâtre d'improvisation, inventée dans les années 70 aux États-Unis. Un élément omniprésent dans sa pratique sert de fil rouge à cette réflexion : la notion de fade in – fade out. Autrement dit une oscillation entre l'intérieur et l'extérieur, un mouvement progressif et délicat menant du dedans au dehors. Le TR fonctionne dans une mise en abîme continue entre récit individuel et récit collectif, entre « réalité » et « fiction », entre expérience vécue, expérience exprimée, expérience entendue, puis esthétisée. Théâtre de la reconnaissance et du lien, le TR nourrit en profondeur la pratique et la compréhension des processus art-thérapeutiques, et est éminemment bienfaisant.

Katia Delay est diplômée en sociologie et anthropologie de l'Université de Lausanne, détentrice d'un Master ès art de l'Université du Québec à Montréal, art-thérapeute dipl. féd., membre praticienne ARAET, superviseure, responsable pédagogique en art-thérapie à l'Atelier, metteuse en scène, et écrivaine. Elle a fondé à Lausanne en 2014 la Fadak – La Fabrique Autrement d'Aloys K – lieu dont le but était de permettre à tout un chacun d'expérimenter les vertus transformatrices du processus de création. Depuis 2020, La Fadak est devenue La Maison du Récit, que Katia Delay continue aujourd'hui de diriger. Dans ce contexte, elle forme, entraîne et conduit depuis 2015 la Cie Théâtre du Récit, aujourd'hui forte de 12 acteurs, actrices et musiciens, spécialisée dans la pratique du Théâtre-Récit. Elle a également créé une « constellation » de TR à la Maison du Récit, au sein de laquelle une centaine de personnes ont depuis 2014 déjà participé à des formations et à des entraînements. Elle est diplômée Leadership Playback de l'école-mère de New-York depuis 2019.

www.lamaisondurecit.ch

<https://lamaisondurecit.ch/theatre-recit>

Introduction

Le Théâtre-Récit est une pratique qui relie. Et qui relie non seulement ses pratiquant^{es}¹ et spectateur.trices, mais également les strates mêmes composant ce lien. Il nous invite à danser entre l'individuel et le collectif, entre la psyché et la politique, entre l'écoute et l'expression, entre la spontanéité et la forme réfléchie, entre l'infime et l'infini, entre notre vie et la Vie. Et par-là même il nous invite à nous relier fermement à la nuance,

cette fée des fées, seule à même de rendre compte de l'impossible complexité humaine, et qui n'apparaît à notre conscience que dans ce mouvement d'oscillation.

Le TR possède une richesse première, née de ses origines. Il est l'enfant du psychodrame, du théâtre de l'opprimé et du théâtre Forum, de la tradition orale des conteurs, du mime, de la sémiologie, de l'expression spontanée, de la musique et de la musicothérapie, de l'anthropologie, de

¹ L'écriture inclusive sera utilisée dans ce texte de manière libre et variée. Parce que la vie doit être telle.

la sociologie et des sciences politiques, du théâtre d'improvisation, de la mythologie, du jazz, des tambours chamanes et de Mozart. Il est l'enfant du théâtre de la vie... Il a donc une multitude de pères et de mères, dont certains sont nés de la pensée et de la créativité humaines il y a très, très longtemps. Et malgré cela, il a son identité propre. Il a mûri et grandi en cherchant peu à peu à définir tout à la fois ce qui le différenciait et ce qui le rattachait à ses origines, pour en fin de compte devenir forme autonome. Et là encore : il s'agit d'une autonomie qui – ce n'est paradoxal qu'en apparence – puise sa force de sa loyauté à ses racines. Si le théâtre-récit m'a si fortement « appelée », comme on dit, c'est probablement à cause de cette complexité originaire qui a su se métaboliser en une approche nouvelle. (Ce qui n'est pas sans rappeler la naissance de l'art-thérapie, soit dit en passant.)

Notre monde, façonné par la pensée cartésienne, a besoin – ou pense avoir besoin – de cloisonnements et de spécialisations. Et c'est en effet souvent nécessaire pour aller au fond de la compréhension des phénomènes. Mais seules les pensées reliant, tissant ("complexe" vient du latin *complexus*, signifiant "tissé ensemble", comme le rappelle inlassablement Edgar Morin (Morin, 2005 : 12)² auquel nous reviendrons à la fin de cet article), créent du nouveau. La démarche de Jonathan Fox et de Jo Salas, créateurs du TR, en est la plus parfaite illustration. Que les exigences de la méthode scientifique et de la pensée disjonctive me pardonnent : j'ai moi aussi envie de penser les liens, et pas seulement les éléments séparément. En réalité, je ne sais faire autrement : il m'a toujours été difficile d'extraire un élément d'un système lorsque l'on sait que seul le système dans sa globalité

est agissant, signifiant. Distinguer ne doit pas toujours signifier isoler.

Je tente donc ici un voyage entre réflexion articulée et rêverie, à la manière de certaines approches phénoménologiques (Stitelmann, site internet, cf. bibliographie)³, qui ici se prêtent parfaitement au propos et qui, en outre, me conviennent si bien dans leur permission à réfléchir tout en étant dans un état de création. Un voyage « entre », c'est bien de cela qu'il s'agit, et la nature nous y guidera de ses images. Et alors, s'il fallait malgré tout identifier ce qu'est le noyau, le cœur, l'âme du Théâtre-Récit, pour pouvoir ne parler que de cela, pour entrer en lui comme j'entrerais en moi tout en laissant ouvertes toutes les portes, je réalise que, peut-être, à mes yeux cette âme, c'est justement le « entre ».



Entrons

² Toute ma vie, je n'ai jamais pu me résigner au savoir parcellarisé, je n'ai jamais pu isoler un objet d'études de son contexte, de ses antécédents, de son devenir. J'ai toujours aspiré à une pensée multidimensionnelle. Je n'ai jamais pu éliminer la contradiction intérieure. J'ai toujours senti que des vérités profondes, antagonistes les unes des autres, étaient pour moi complémentaires, sans cesser d'être antagonistes. Je n'ai jamais voulu réduire de force l'incertitude et l'ambiguïté. Edgar Morin

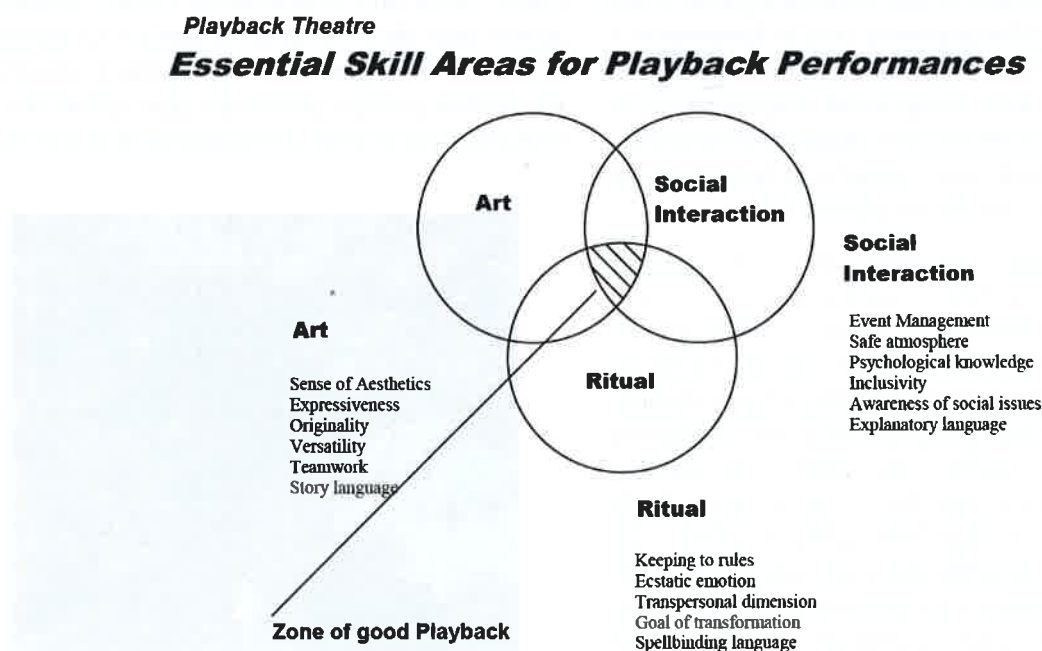
³ L'étude phénoménologique est l'étude d'une spécificité des êtres humains : être ouvert au monde et se développer dans l'interface entre soi et le monde. Être dans le monde en tant qu'homme ou femme, implique de tenir compte de toutes les dimensions de l'existence : socioculturelle, historique, affective, psychologique, politique... Le but ultime de la phénoménologie est de développer notre nature humaine, de devenir de plus en plus ce que nous sommes ou pouvons être. Il s'agit moins de parler d'un sujet ou d'un objet du monde que de la relation qu'on établit avec celui-ci et de la transformation qui advient dans ce mouvement de rencontre. L'étude phénoménologique est, en quelque sorte, une activité poétique et artistique. C'est une recherche d'un langage qui chante le monde, comme le dit Merleau-Ponty, plutôt qu'un langage qui réverbère le monde. Jacques Stitelmann

Qu'est-ce que le Théâtre-Récit ?

Le TR est passage. Il est « entre ». Entre humains. Entre structures sociales et noyau psychique. Entre acte politique et acte artistique. Entre accueil de ce qui est, et résistance (au sens politique du terme) à ce qui ne devrait plus être. Entre passé et avenir, puisqu'il n'est qu'au présent. Il abat les frontières et les murs. Il est portes, ouvertures, passages. Il aide à comprendre, à agir, à transformer. Remplaçons ici « Théâtre-Récit » par « Art-thérapie » et, encore une fois, cela fonctionne.

Le TR est une forme spécifique de théâtre d'improvisation, inventé aux Etats-Unis à partir de 1975 par un couple d'artistes, Jonathan Fox et Jo Salas. Il peut être défini comme une pratique artistique holistique de rencontres. À travers un dispositif artistique interactif spécifiquement ritualisé, un espace de dialogue est ouvert.

L'essence du théâtre-récit est synthétisée par ce schéma (Dauber, Heinrich, Fox, 1999) :



Voilà la description de son fonctionnement, en quelques lignes empruntées à Daniel Feldhendler, un des rares spécialiste et praticien à avoir écrit là-dessus en français : Cette forme spécifique de travail théâtral vise la représentation spontanée du vécu à travers un dispositif interactif original : des perceptions subjectives, des fragments de vie, des récits personnels exprimés par les spectateurs sont tour à tour représentés selon une dramaturgie particulière. Des acteurs restituent sur le champ et reflètent à travers le jeu ce qu'un membre de l'auditoire vient de communiquer. Un sentiment, une pensée, un moment de récit de vie d'une personne trouvent ainsi leur expression sur scène. Il y a en quelque sorte re-présentation condensée de la narration et re-jeu : d'où le choix de l'expression anglaise *playback theatre* pour qualifier la démarche. Ainsi, selon les contextes respectifs, les membres d'un groupe

font mettre en scène l'expression de leurs subjectivités à travers des regards extérieurs. Dans ce modèle apparaît une dimension sociale, personnelle et singulière qui prend peu à peu forme et sens. La représentation spontanée de fragments de vie crée une dynamique où la narration singulière de récits personnels donne progressivement forme et sens à sa dimension collective. (Feldhendler, 2007).

Ajoutons que pour chaque récit raconté, une « forme » spécifique est soufflée aux acteurs par la conductrice. Cette forme est une sorte de pré-structure, de pré-mise-en-scène, qui va d'une certaine manière constituer le réceptacle scénique du récit. Il existe des formes brèves et des formes longues, et il serait passionnant de mettre en relation les typologies des récits humains avec les formes nées du TR. Nous ne le ferons pas ici, mais nous

simplifierons en disant que les récits humains possèdent des caractéristiques identifiables qui se répètent, et que leur attribuer la forme juste pour les recevoir et les représenter est un des défis et une des forces du TR.

Cette rapide description faite, il s'agit de dire que le TR nous rappelle peut-être par-dessus tout qu'il n'y a aucune frontière étanche entre « vraie vie » et fiction ; chacune nourrit l'autre et se nourrit d'elle. (Huston, 2008 : 175). Le TR ouvre un espace d'expérience concrète de cette vérité humaine essentielle. En cela, son dispositif est unique, qui intègre l'expérience du spectateur dans sa condition même d'émergence. Ou plus exactement, dans le TR, l'expérience vécue – et partagée – est la source même de la réalité-fiction. C'est cet apparent paradoxe qui lui confère peut-être sa plus grande force. Comme les personnages de romans, les « personnages » issus des récits des spectateurs et spectatrices peuvent nous fournir des modèles et des anti-modèles de comportement. Ils nous donnent de la distance précieuse par rapport aux êtres qui nous entourent et – plus important encore – par rapport à nous-mêmes. Ils nous aident à comprendre que nos vies sont des fictions – et que, du coup, nous avons le pouvoir d'y intervenir, d'en modifier le cours. (Huston, 2008 : 173). Nancy Huston ajoute : L'on ne parvient à agir et à comprendre que grâce à l'identification, au décalage, au recul, à la simplification [je dirais à la métaphorisation] et à l'essentialisation, à la ressemblance et à la représentation. (Huston, 2008 : 175). Nous avons là pour ainsi dire une définition possible du but essentiel du TR, et d'une certaine manière de l'art-thérapie. Nous y reviendrons. À la différence qu'ici, les personnages de roman, c'est nous, spectatrices et spectateurs, qui les créons, qui les extirpons de notre existence même. Sans fard. Nul besoin d'autres auteurs de romans. Pratique artistique, esthétique, nourrie d'une réalité humaine imprévisible accueillie dans sa plus grande présence, le TR crée un pont entre connaissances et émotions, entre expériences vécues et expériences imaginables.

On le lit ici, le TR est un théâtre du « passage ». Passage d'un récit oral issu de sa source même (la personne qui a vécu l'expérience relatée) à un récit représenté par d'autres, mis

à distance grâce à la mise en forme esthétique théâtrale. C'est cette dynamique de « passage » qui, comme on va le voir, se propage dans les multiples niveaux constitutifs du dispositif.

Les strates de « Fade in – fade out » en Théâtre-Récit pour les spectateurs, les acteurs et musiciens, et le conducteur

Le principe du « fade in – fade out » (difficile à traduire en français de telle sorte que la simplicité et l'efficacité de l'expression soient préservées, mais que le terme « passage » pourrait recouvrir) me semble offrir une bonne clé de compréhension et d'illustration de ces qualités intrinsèques du TR. Fade in – fade out, cela veut dire entrer progressivement dans..., et en ressortir tout aussi progressivement... avant de ré-entrer une nouvelle fois, etc. En TR, les fade in – fade out sont aux fondements des rituels propres au dispositif. Ils sont des « gestes » très concrets appliqués par les acteurs, tant au niveau général de la représentation vue comme un tout, qu'à des niveaux beaucoup plus particuliers du jeu.

Lors d'une représentation de théâtre-récit, je suis immergé.e (dans mon histoire, dans l'histoire d'une autre, en tant que spectateur.trice ou en tant qu'acteur.trice) puis j'en ressors transformé.e, avant d'entrer dans une nouvelle histoire, qui me transformera à nouveau. Ces changements peuvent être minuscules, presque inexistantes, parfois, ou alors profonds. Il n'y a ni règles ni garanties. Mais il y a un cadre, une structure et des rituels qui optimisent les chances que le changement opère. Que la surprise ait lieu. L'écho avec certains des objectifs essentiels de l'art-thérapie est, là aussi, tout à fait explicite.

Fade in et fade out du point de vue du spectateur

Le spectateur arrive et s'installe dans le théâtre – fade out du quotidien, fade in dans l'espace du partage et de la création. Il ou elle est accueilli.e par les récits brefs des acteurs qui l'invitent à sortir de lui-même – fade out. Il est ensuite invité à raconter son propre récit, il devient narrateur.trice – fade in et fade out successivement. Ce récit est ensuite pris en charge par les acteurs et musiciens, le spectateur s'observe de l'extérieur – fade out. En même temps, le spectateur narrateur peut être ému par ce qu'il reçoit, ce qu'il voit et entend, et dans certains moments de jeu

il arrive que l'émotion le fasse « rentrer » en quelque sorte en lui – fade in. Les acteurs et musiciens terminent le jeu et, par le regard – fade out –, rendent son récit au spectateur qui, ainsi, le reprend à son compte – fade in. Le spectateur exprime brièvement ce qu'il a reçu, ce qu'il a vu de lui-même, ce qui l'a surpris – fade out. Le spectateur retourne, transformé, à sa vie – fade out de l'espace du théâtre, fade in back dans le quotidien. Et au milieu de tout cela, alors qu'il écoute et voit représentés les récits des autres spectateurs, son esprit opère un va-et-vient continu entre sa propre vie et celle des autres, ses propres souvenirs et ce qu'il voit représenté sur scène, ses propres émotions et celles qu'il ressent exprimées par les acteurs, les musiciens, et les autres narrateurs qui se livrent. Une représentation de théâtre-récit est, pour le spectateur, le lieu d'une infinité d'allers-retours entre son monde intérieur et le monde qui l'entoure, en premier lieu celui constitué des autres spectateurs, avec les récits desquels des liens se tissent. Le concept de « réticulation narrative⁴ », développé par Jonathan Fox, peut lui aussi être lu sous l'angle d'un fade in – fade out de l'individu vers la communauté présente, et vice-versa. Chacun (individu et groupe) est à tour de rôle signifiant et signifié, émetteur et récepteur, en situation d'intériorité puis d'extériorité.



Réticulation narrative

Fade in et fade out du point de vue du conducteur ou de la conductrice

La conductrice (utilisons ici le féminin), en Théâtre-Récit, joue un rôle très particulier. C'est elle, en principe, qui assure l'échauffement de la troupe avant chaque représentation, engageant acteurs et musiciens à se mettre en lien, à former corps. C'est ensuite elle qui accueille les spectateurs, trouve les mots appropriés pour introduire la représentation, mettre le public en confiance, ouvrir les récits. Elle est aussi celle qui questionne le narrateur-spectateur afin que le récit de l'expérience racontée apporte les éléments nécessaires au jeu. C'est elle, enfin, qui vérifie avec chaque spectateur-narrateur que son récit a été bien entendu, que l'essentiel en a été redonné. Durant toute la représentation, elle s'inquiète (dans le sens constructif du terme) de savoir si tout le monde est en confiance, reçoit ce dont il ou elle a besoin. Elle est la garante de la fluidité, de la circulation entre tous les éléments et tous les protagonistes de la représentation, de la « sécurité » relationnelle. Tous ses sens doivent être en éveil à chaque seconde.

La conductrice, de ce fait, vit chaque représentation comme une somme incessante de fade in – fade out, difficiles à séparer les uns des autres. Constamment reliée à ses propres émotions et sensations, elle les met au service des récits recueillis afin de tenter d'en saisir l'essence à chaque instant. Un aller-retour peut-être plus remarquable que les autres se situe dans le travail de choix de la forme qu'elle va proposer aux acteurs d'utiliser pour jouer le récit entendu. Ici, l'écoute de la conductrice doit se pratiquer sur trois plans simultanés : entendre le sens – la signification – du récit dans sa plus simple dimension narrative d'expérience relatée, entendre ce qui est dit entre les mots, l'implicite, les images sous-jacentes, et entendre la structure formelle dont le récit est fait. Ce sont tous ces éléments qui lui permettront de proposer aux acteurs la forme qui lui semble la plus adéquate pour chaque récit entendu.

Attentive à tout et à tous, reliée simultanément à elle-même, à chaque autre personne présente,

⁴ On peut prendre connaissance de l'essentiel du concept ici : <https://www.iptn.info/?a=doc&id=300>
Pour aller plus loin, lire Jonathan Fox : *Gathering voices : Essays on playback theater*. Ed. Tusitala 1999.
Le site www.iptn.info met également à disposition de nombreux articles sur le théâtre playback.

à chaque élément de l'environnement de la représentation, la conductrice doit être une acrobate des passages. Elle danse seconde après seconde sur des fils invisibles pour faire son travail : créer les conditions d'une rencontre vraie. Tout comme l'art-thérapeute.

Fade in et fade out du point de vue des acteur.trices et des musicien.nes

L'acteur ou le musicien est en coulisses, puis il entre sur scène et se présente – fade out du quotidien, fade in dans l'espace transitionnel et symbolique de la scène. Mais l'espace de jeu – la scène – est elle-même divisée en plusieurs espaces, ou espaces-temps, dans lesquels l'acteur navigue en ajustant en quelque sorte sa qualité de présence. (Non que sa présence soit plus ou moins bonne. Le mot qualité désigne ici une sorte de différenciation sur l'échelle des « in » et « out ».) Lorsque le spectateur-narrateur est en train de dire son histoire, accompagné en cela par la conductrice, les acteurs et les musiciens sont assis au fond de la scène et écoutent. Ils ne sont pas encore à proprement parler entrés en jeu, mais intervient là un premier fade in – fade out : en même temps que le récit arrive aux oreilles des acteurs, leur conscience doit être simultanément reliée à l'histoire qui est racontée et aux échos et images qu'elle fait surgir en eux. On pourrait parler d'une sorte de fade in – fade out vibratoire, où intérieur (vie intime, souvenirs, métaphores, émotions des acteurs) et extérieur (récit écouté) s'entrechoquent sans discontinuer. Ces secousses constituent le matériau de jeu de l'acteur au moment où il commencera à jouer. Il doit donc leur accorder une attention soutenue, les accueillir, les retenir en lui, les choyer et leur faire confiance. Il n'aura pas le temps de les questionner avant de faire son travail. Il y a là un parallèle évident à faire avec l'activité psychique et sensitive intense de l'art-thérapeute à l'écoute de son patient ou de sa patiente. C'est, me semble-t-il pour l'avoir maintes fois vécu, le même mécanisme qui se déploie, dans un équilibre extrêmement subtil des différents niveaux d'écoute.

Ouvrons ici une brève parenthèse pour mentionner un outil central de la pratique du TR, qui est la question *What is it about* ?, question qui intervient dans ce même intervalle d'écoute du récit. C'est la question « De quoi s'agit-il ? De quoi est-il question

dans cette histoire ? » Lorsqu'un.e acteur.trice de TR écoute un récit de vie, il ou elle doit en plus de ce qui est dit plus haut être capable d'analyser cette question en direct, simultanément au déroulé du récit. Lorsque quelqu'un raconte « J'ai accompagné ma fille de huit ans au bus ce matin, elle partait pour la première fois en camp pour quatre jours », c'est déjà un récit. Et donc : *What is it about* ? Pourquoi cette personne nous raconte-t-elle cela ? De quoi est-il question ? L'acteur.trice a quelques secondes à peine pour trouver la ou les réponses à cette question, et les redonner au spectateur-narrateur sous forme de jeu spontané. Il peut s'agir en réalité d'une histoire sur la l'angoisse de la séparation ; sur la culpabilité ; sur la résurgence d'un souvenir d'enfance traumatisant vécu par le narrateur ; sur la fierté du parent ; sur le soulagement, etc. Un millier de signaux verbaux et non verbaux vont orienter l'acteur.trice dans telle ou telle direction. Et l'observation de ces signaux, dûment et longuement entraînée, va lui permettre d'avoir toutes les chances d'être juste dans son interprétation – au sens théâtral et psychologique – du sens profond de l'histoire. Cet outil du *What is it about* a été largement transmis dans plusieurs ateliers de découverte du TR à la Maison du Récit, notamment avec des art-thérapeutes en formation, avec des résultats extrêmement riches en termes d'apprentissage de savoir-être et de savoir-faire fondamentaux en art-thérapie.

Revenons au déroulé du jeu dans la représentation de TR. Le spectateur-narrateur a donc terminé de raconter son histoire, et la conductrice a terminé de poser les dernières questions d'explicitation ou de précision. Ensuite, à la seconde où la conductrice lance le fameux « regardons ! » qui indique le début du jeu (*let's watch !*), les acteurs effectuent alors un nouveau fade out – pour s'extraire de leur rôle d'écoute active – fade in – pour entrer dans le « play », dans l'espace symbolique du jeu. Leur corps, leurs sens, leur présence changent à nouveau de qualité en un instant. Ils passent d'acteur à personnage, de ce mode d'écoute vibratoire que nous avons décrit plus haut à une présence totale au jeu, à l'essence représentée et mise en forme du récit entendu. Durant le jeu, l'oscillation ne cesse jamais, qui les ballote du narrateur-

personnage à eux-mêmes, de leurs pensées à leur spontanéité. Enfin, le jeu terminé, ils figent puis, lentement, sortent de leur rôle de personnages pour redevenir complètement eux-mêmes, acteurs et actrices dans leur présence propre. En rendant le regard au spectateur-narrateur, ils accomplissent le dernier fade out : sortir de l'histoire, la rendre à son propriétaire, revenir à eux-mêmes et au présent de la représentation qui se poursuit.

Nous avons tenté ici de décrire brièvement ces oscillations entre intérieur et extérieur du point de vue des spectateur.trices, des acteur.trices et musicien.nes, et de la conductrice. Nous proposons de compléter maintenant la réflexion à travers deux angles : les théories du jeu théâtral du début du 20^e siècle, et un angle psycho-sociologique qui nous semblent inspirants et nourrissants eux aussi pour la pratique et la réflexion art-thérapeutique.

Fade in – fade out et tradition théâtrale

Ouvrons ici une brève parenthèse sur l'histoire du théâtre et sur les sources des deux grands courants théâtraux du 20^e siècle qu'ont été Brecht et Stanislavski. Dans toutes les écoles de théâtre, leur approche est encore enseignée, analysée, comparée.

Souhaitant rompre avec l'illusion théâtrale et pousser le spectateur à la réflexion et à l'action, Berthold Brecht (Allemagne, 1898 – 1956) postulait la nécessité d'une distance esthétique et de rituels théâtraux seuls à même, selon lui, d'amener le spectateur à faire de la représentation théâtrale le ferment d'une conscience politique indispensable. C'était là pour lui le but du théâtre. Les acteurs devaient à tout prix éviter la psychologisation qui n'est que source d'identification et de catharsis. En une phrase : ils devaient plus raconter qu'incarner. À l'inverse, Constantin Stanislavski (Russie 1863 – 1938) avait pour obsession le "jouer juste, jouer vrai". Ses acteurs devaient plonger dans leurs émotions personnelles, aller y puiser la vérité des personnages. Brecht était dans le fade out, Stanislavski dans le fade in.

Le Théâtre-Récit ne choisit pas entre les deux. Les acteurs et actrices y sont pour ainsi dire simultanément appelés à entrer en résonance profonde avec les émotions

qu'ils ressentent en écoutant un récit et en le jouant, et à s'en extérioriser pour mettre de la distance avec ce même récit, le proposer sous un nouveau point de vue, offrir aux spectateurs des alternatives qu'ils peuvent ensuite mettre en actes dans la vraie vie, et surtout éviter à tout prix toute projection qui dénaturerait le récit initial. Ainsi, le TR intègre les deux niveaux afin de créer un mouvement de "in" et "out" : une distance esthétique grâce aux formes et aux rituels, contrebalancée en quelque sorte par la spontanéité et l'authenticité dans le jeu. Nous retrouvons la dualité, la coexistence des opposés, également à un niveau purement artistique. Cette coexistence qui est seule à même d'exprimer la complexité humaine.

Fade in – fade out entre liberté et contrainte (ou sécurité) : le Théâtre-Récit et l'ambivalence des êtres sociaux

Enfin, voici un dernier chapitre de réflexion autour de cette idée du « entre », du « fade in – fade out » que met en mouvement le TR, qui nous semble essentiel en regard de l'état actuel de nos sociétés : l'oscillation entre la liberté et la contrainte, qui est au cœur de nos questionnements les plus profonds.

Le TR est un théâtre d'improvisation. Qu'est-ce qui est au fondement de l'improvisation : l'incertitude. Et l'incertitude est l'une des caractéristiques les plus fondamentales des récits ouvrants. On ne sait pas vers quoi l'histoire va aller. Tout est possible. Ainsi, ce à quoi l'acteur de TR nous pousse à nous identifier, ou à nous confronter, c'est aussi à cela : l'ambiguïté, le doute, le désarroi, l'incertitude. En cela, le théâtre d'improvisation est éminemment moderne, qui donne à voir l'individu privé de repères, obligé de se débrouiller en cherchant à tâtons des réponses invisibles. Le TR n'est cependant pas individualiste. Il n'est au contraire fait que de liens, dans lesquels il puise d'ailleurs sa formidable liberté. L'individu moderne auquel il s'adresse en direct vit dans une tension permanente entre désir de liberté et besoin de liens. Les récits que l'on entend dans une représentation de théâtre-récit – autant que dans un cabinet d'art-thérapie – sont très souvent l'illustration de cette tension.

Nous vivons dans ce que le sociologue Zygmunt Bauman (né en Pologne en 1925) appelle "des sociétés liquides". Pour lui,

la culture se définit comme la capacité individuelle et collective de transformer son environnement social⁵. Lui aussi souligne l'ambivalence des êtres sociaux, en quête à la fois de sécurité et de liberté (Bauman, 1997). À partir de la mise en évidence de cette ambivalence, Bauman démontre l'incapacité des sociétés, qu'elles soient occidentales ou soviétiques (c'est dans ces dernières qu'il est né), à trouver dans la modernité un équilibre satisfaisant entre liberté et sécurité – et donc à assurer les conditions d'une authentique émancipation. Dans les sociétés postmodernes, ces "sociétés liquides", c'est à l'individu et à lui seul de prendre en charge sa propre construction. Il en résulte une profonde précarisation sociale, où dominent l'incertitude et le règne de l'indifférence.

Nous en sommes là, et nous devons en sortir. Or de par son fonctionnement et sa structure, le Théâtre-Récit offre un équilibre unique entre liberté et sécurité. Pour les spectateurs et spectatrices : liberté d'être et de (se) raconter, sécurité d'être entendus et validés. Pour les acteurs et actrices : liberté d'improviser, sécurité grâce à la possibilité donnée par les formes et par le récit initial de se mouvoir avec certitude dans l'incertitude.

D'une certaine manière, à un niveau tant individuel que collectif, le TR offre des alternatives entre les modèles et les anti-modèles. Le spectateur-narrateur passe du statut de sujet à celui d'individu. Comme le dit le sociologue Vincent de Gaulejac : L'individu est du côté de ce qui fait société, donc de l'instituant, de ce qui s'impose comme une donnée, comme l'ensemble des déterminations biologiques, psychiques et sociales qui interviennent dans sa constitution. Le sujet est du côté de ce qui peut advenir comme création, donc de l'institué, de ce que l'individu peut faire de lui-même. En termes plus analytiques, ce passage de l'individu au sujet met en évidence une chronologie. L'individu précède le sujet dans la mesure où l'émergence d'un processus de subjectivation ne peut advenir qu'à partir de ce qui le

fonde : son histoire, son milieu, sa famille, ses conditions concrètes d'existence. Et c'est dans la remise en cause de ces fondements, de l'identité assignée, de la place occupée, des éléments constitutifs de son héritage de départ que le sujet peut advenir comme mouvement, comme tentative jamais définitivement aboutie.» (De Gaulejac, 2009 : 54).

Le dispositif du Théâtre-Récit offre l'espace d'expression des histoires de vie, des conditions concrètes d'existence pour ces dernières, et le mouvement potentiel pour s'en détacher, les voir de l'extérieur, et devenir sujet actif face à elles. En offrant des récits alternatifs, des points de vue différents sur une expérience vécue, le TR peut donc mettre en acte une forme de résistance au sens où en parle Gilles Deleuze. Pour ce dernier, l'information est un système contrôlé de mots d'ordre ayant cours dans une société donnée. Dans un tel système, seul l'art pour offrir une contre-information. Mais cette contre-information ne devient effective que quand elle devient acte de résistance⁶. (Deleuze, 1987). Nous retrouvons ce que disait Nancy Huston à propos des anti-modèles proposés par les personnages de roman.

Terminons ce chapitre par cette citation de Pierre Reverdy : L'éthique c'est l'esthétique du dedans. Chaque troupe de Théâtre-Récit doit construire sa propre éthique, fondée sur l'éthique mise en place par les fondateurs de la méthode, et inspirée de sa propre recherche humaine et esthétique. Parce qu'un jour arrive le moment de jouer, le moment de re-présenter un récit, que c'est une grande responsabilité, et que la dimension artistique, esthétique de cet acte est la grammaire même de l'éthique, ce qui rendra l'histoire rejouée porteuse d'humanité et d'évolution. Là encore, nous voyons un parallèle évident avec la place de l'éthique en art-thérapie, et l'importance de la mise en forme même de cette responsabilité, dans nos dispositifs au sein desquels l'expression créative tend à prendre une place essentielle.

⁵ Voir aussi à ce sujet Cyril Dion : *Petit manifeste de résistance contemporaine*. Actes Sud, Paris, 2018. L'auteur y dit notamment ceci, qui nous paraît un formidable résumé de ce que nous cherchons à créer avec le théâtre-récit : « L'agrégation des histoires changera les récits. C'est ce qu'on appelle une culture. »

⁶ Deleuze dit également ceci : Il y a entre la lutte des hommes et l'œuvre d'art un rapport le plus étroit, pour moi le plus mystérieux. Le théâtre-récit offre parfois des incarnations de ce mystère.

Conclusion

Laissons le mot de la fin à Edgar Morin, ce penseur de la « non-disjonction », de la globalité, de la complexité, qui devrait tant être encore plus entendu. À nonante-cinq ans, il écrit un livre dont on aurait pu imaginer qu'il serait le dernier (alors qu'il n'en était rien !) À quoi le consacre-t-il ? En voilà le titre : Sur l'esthétique, et le sous-titre en est Nous laisser nous émerveiller ? (Morin, 2016). Edgar Morin y raconte tout ce qui a nourri sa vie d'un point de vue artistique ou esthétique. Dans une entrevue, il raconte : Les arts sont ce qui m'a formé. J'ai découvert mes propres vérités à travers les arts. Cinéma, théâtre, littérature. Il y a des êtres que nous méprisons dans la vie ordinaire : le vagabond, le prisonnier.... Quand nous les voyons dans les livres ou les films, nous voyons le caractère humain. C'est très important. On sait qu'on connaît mieux avec l'émotion. La connaissance doit être accompagnée d'émotion et l'esthétique ce n'est que de l'émotion. Cela peut être un bouleversement intérieur. Mais à travers ces émotions nous pouvons connaître le monde. Si on faisait de l'éducation esthétique, nous deviendrions meilleurs au-delà du moment où on voit le film ou où on lit le livre. » (Morin, 2017).

Cet immense penseur, chercheur, philosophe, sociologue, place la poésie et la musique au-dessus de tous les arts et dit que quand elles sont mêlées c'est quelque chose de sublime. On n'est bien sûr par obligé d'être du même avis. Toujours est-il que le TR est théâtre, musique et poésie ensemble, dans une célébration des liens humains. Nous sommes les seuls à pouvoir donner du sens à nos vies. Et ce sens émerge lorsque nous sommes capables de communier avec autrui comme dans l'amour ou l'amitié, mais aussi lorsque nous communions en étant portés par l'art, par la fiction au centre de laquelle nous découvrons l'humanité, grâce à laquelle nous pouvons affronter la vie ensemble. Selon Morin, pour créer il faut la collaboration d'une force inconsciente et de la volonté consciente. Quand on découvre l'universalité dans la beauté, et qu'on est ému, c'est qu'on a touché du doigt l'authenticité du monde. (Ibid.)

Il me semble difficile de mieux dire qu'avec ces mots ce qu'est le travail d'une troupe de Théâtre-Récit. Ce qu'est la force du Théâtre-

Récit. Au final, il est un dispositif unique dans le sens où les expériences réellement vécues et racontées sur le moment sont condition même de l'œuvre de fiction. Nous sommes au cœur d'un dispositif d'une extraordinaire originalité, parce qu'il se place entre la « vraie vie » et la fiction, en le revendiquant. Le Théâtre-Récit n'est que générosité, il est entre le don et le contre-don, entre l'art et la thérapie.



Et maintenant, ressortons.

Bibliographie

Essais

Bauman Z., 1997, *Postmodernity and its Discontents*, Polity Press.

De Gaulejac V., 2009, *Qui est je ?*, Paris, Éd. du Seuil.

Dion C., 2018, *Petit manifeste de résistance contemporaine*, Arles, Actes Sud.

Feldhendler D., 2005, *Théâtre en miroirs – l'histoire de vie mise en scène*, Paris, Téraèdre.

Fox J., 1999, *Gathering voices : Essays on playback theater*, New Paltz, N.Y., Ed. Tusitala.

Fox J., 2015, *Beyond Theatre : A playback theatre memoir*, New Paltz, N.Y., Ed. Tusitala.

Huston N., 2008, *L'espèce fabulatrice*, Arles, Actes Sud.

Morin E., 2005, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Point Seuil.

Morin E., 2016, *Sur l'esthétique*, Paris, Robert Laffont.

Sites Internet et articles

Feldhendler D., 2007, *Médiations sociales et théâtre récit*, en 2012, <https://journals.openedition.org/osp/1281>

Site internet du réseau international de Playback Theater, consulté en 2023, www.iptn.info

Deleuze G., 1987, "Qu'est-ce que l'acte de création ?" Conférence donnée dans le cadre des Mardis de la fondation, le 17 mars 1987, consulté en 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw>

Entrevue avec Edgar Morin, TV5 Monde 15 janvier 2017, consulté en 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=nfnIXj7FCCA>

Stitelmann J., à propos de l'écriture phénoménologique, consulté en 2019, www.l-atelier.ch