

FADE IN – FADE OUT
REFLEXION SUR LE « ENTRE » DANS LE THEATRE PLAYBACK
Katia Delay Groulx – juillet 2019

ABSTRACT

Français

Dans cet article, l'auteure cherche à saisir ce qui à ses yeux représente l'âme du théâtre playback, appelé aussi en français théâtre-récit. Le théâtre playback est une forme spécifique de théâtre d'improvisation, inventée dans les années 70' aux Etats-Unis par Jonathan Fox et Jo Salas. Un élément omniprésent dans la pratique du théâtre-récit 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. Dans une représentation de théâtre-récit, cette oscillation est structurée par les rituels propres à cette forme artistique. Mais surtout, elle est fondamentalement constitutive de cette forme, dont le propre est que sa substance même, ce qui la nourrit, ce sont les récits de vie des spectateurs racontés en direct. Ainsi, une expérience vécue (fade in) est exprimée par une personne (fade out) et accède alors à un premier niveau de récit. Lorsqu'elle est écoutée (fade in) puis rejouée (fade out) par les acteurs et les musiciens, elle accède à un second niveau de narration, à travers la mise à distance esthétique. Puis, à la fin du jeu, par le regard, les acteurs la rendent au narrateur (fade out), qui peut se la réapproprier en intégrant la transformation qu'elle aura peut-être, au passage, opérée en lui (fade in). Le théâtre-récit fonctionne ainsi dans une sorte de mise en abîme continue entre la « réalité » et la « fiction », entre l'expérience vécue et l'expérience exprimée, puis esthétisée. Les récits pluriels façonnant une représentation opèrent de même entre eux. Par un procédé nommé « réticulation narrative », ils s'interpénètrent, souvent inconsciemment, tissant la toile des liens qui relient les humains présents. Noyau psychique et structurations collectives sont réunis dans une seule et même forme artistique créée dans le présent de la représentation. C'est à notre sens unique dans le monde des arts. Le théâtre-récit est ainsi vu comme un théâtre du « passage », du « entre », du « au-delà du théâtre », dirait Jonathan Fox. Aujourd'hui pratiqué dans le monde entier, il reste très peu connu dans les pays francophones. Théâtre de la complexité, des liens, théâtre ouvrant et spontané, structuré et ritualisé, intuitif et réflexif, le théâtre-récit est là pour nous rappeler que la pensée cartésienne dualisante, clivante et cloisonnante doit être dépassée.

Katia Delay Groulx est metteuse en scène, écrivaine et art-thérapeute. Elle a fondé à Lausanne en 2014 la Fadak – La Fabrique Autrement d'Aloys K – lieu dont le but est de permettre à tout un chacun d'expérimenter les vertus transformatrices du processus de création.

Elle forme, entraîne et conduit depuis 2015 la troupe Théâtre Playback Roman...d, aujourd'hui forte de 21 acteurs, actrices et musiciens.

www.lafadak.ch

<http://lafadak.ch/troupe-de-theatre-playback/>

FADE IN – FADE OUT

REFLEXION ABOUT THE « BETWEEN » IN PLAYBACK THEATER

In this article, the author tries to capture what in her eyes represents the soul of playback theater, also called in French “théâtre-récit”. Playback theater is a specific form of improvisation theater, invented in the 1970s in the United States by Jonathan Fox and Jo Salas. An omnipresent element in the practice of playback theater serves here as a red thread for this reflection: the notion of “fade in-fade out”. In other words, a constant oscillation between in and out, a progressive and delicate movement leading from inside to outside. In a playback theater performance, this oscillation is structured by the rituals proper to this artistic form. But above all, it is properly constitutive of the form, whose own is that its very substance, what feeds it, are the stories told live by the spectators. Thus, a lived experience (fade in) is expressed by a person (fade out) and then reaches a first level of narration. When it is listened to (fade in) then replayed (fade out) by the actors and the musicians, it reaches a second level of narration through the aesthetic distancing. Then, at the end of the play, the actors through their gaze return it to the narrator (fade out), who can re-appropriate it and integrate the transformation that it may have operated in him (fade in). Playback theater thus operates in a kind of continuous “mise-en-abîme” between the “reality” and the “fiction”, between the experience lived and the experience expressed, then aestheticized. Several stories shaping a performance operate likewise between them. Through a process called “narrative reticulation”, they interpenetrate, often unconsciously, weaving the web of links that connect together the human beings who are present. Psychic core and collective structures are united in one artistic form, created in the present of the performance. It is, in our sense, unique in the world of the arts. Playback theater is thus seen as a theater of “passages”, of “between”, of “beyond theater”, Jonathan Fox would say. Today practiced all over the world, it remains very little known in French-speaking countries. Theater of complexity and links, opening and spontaneous, structured and ritualized, intuitive and reflexive, playback theater is there to remind us that the cleaving, dividing cartesian thought must be transcended.

Katia Delay Groulx is a theater director, writer and art therapist. In 2014, she founded in Lausanne La Fadak - La Fabrique Autrement d'Aloys K - a place whose purpose is to allow everyone to experience the transformative virtues of the creative process.

Since 2015, she has been training, coaching and leading the Théâtre Playback Roman... d troupe, which today has 21 actors, actresses and musicians.

www.lafadak.ch

<http://lafadak.ch/troupe-de-theatre-playback/>

Introduction

Il me faut écrire un essai sur un aspect du théâtre playback. Comment choisir ? Je réfléchis, pars dans mes souvenirs et mes questions. Qu'est-ce qui est essentiel à mes yeux ? Qu'ai-je envie de creuser, de décortiquer, de regarder à la loupe ? La réponse, irrémédiable, est chaque fois la même : tout. Un tout. Jouer avec un microscope est nettement plus excitant et enrichissant si un télescope est à disposition dans la même salle de jeu, et que l'on passe de l'un à l'autre, comme à l'intérieur d'une danse entre l'infime et l'infini. La nuance, cette fée des fées, seule à même de rendre compte de l'impossible complexité humaine, n'apparaît à notre conscience que dans cette sorte de mouvement d'oscillation.

Le théâtre playback (que nous appellerons ici théâtre-récit en honneur à la langue française) est donc un tout. Comme tout objet d'étude, il peut bien sûr être divisé en de multiples couches, concepts, strates, observables et analysables séparément. Ses origines même le disent, dès le début. Le théâtre-récit 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, de l'anthropologie, de la sociologie et d'autres sciences humaines encore, 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 humaine 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.

Notre monde, façonné par la pensée cartésienne et les exigences des méthodes scientifiques seules porteuses de légitimité, a besoin de cloisonnements et de spécialisations. C'est en effet souvent nécessaire pour aller au fond de la compréhension des phénomènes. Mais seules les pensées reliant, tissantes (“complexe” vient du latin *complexus*, signifiant “tissé ensemble”, comme le rappelle inlassablement Edgar Morin¹ auquel nous reviendrons à la fin de cet article), créent du nouveau. La démarche de Jonathan Fox et de Jo Salas 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.

¹ « 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 : Introduction à la pensée complexe p.12

Je tente donc ici un voyage entre réflexion articulée et rêverie, à la manière de certaines approches phénoménologiques², 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.

Qu'est-ce que le théâtre-récit ?

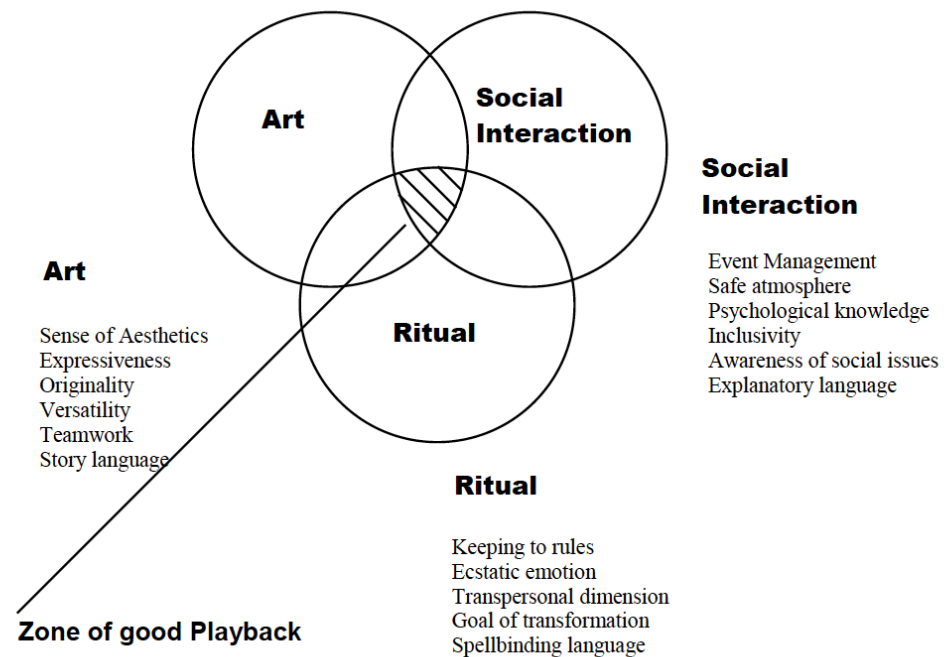
Le théâtre-récit est passage. Il est « entre ». Entre humains. Entre structures sociales et noyau psychique. Entre acte politique et acte artistique. Entre accueil de ce qui est, et résistance (au sens politique du terme) à ce qui ne devrait plus être. Entre passé et avenir, puisqu'il n'est qu'au présent. Le théâtre-récit abat les frontières et les murs. Il est portes, ouvertures, passages. Il aide à comprendre, à agir, à transformer.

² « 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. Réf : www.l'-atelier.ch

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

L'essence du théâtre-récit est synthétisée par ce schéma³, créé par ses créateurs :

Playback Theatre
Essential Skill Areas for Playback Performances



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

³ Publié dans Dauber, Heinrich and Jonathan Fox, eds. *Gathering Voices: Essays on Playback Theatre*. New Paltz, N.Y: Tusitala Publishing, 1999

*collective*⁴. » Ajoutons que pour chaque récit raconté, une « forme » spécifique est soufflée aux acteurs⁵ par le conducteur. 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 théâtre-récit. 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 théâtre-récit.

Cette rapide description faite, il s'agit de dire que le théâtre-récit 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. ⁶ » Le théâtre-récit 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 théâtre-récit, l'expérience vécue - et partagée - est la source même de la 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 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 cours⁷. » N. 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 représentation⁸. » Nous avons là pour ainsi dire une définition possible du but essentiel du théâtre-récit. Nous y reviendrons.

Sauf qu'ici, les personnages de roman c'est nous, 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 théâtre-récit crée un pont entre connaissance et émotions, entre expérience vécue et expérience imaginable.

On le lit ici, le théâtre-récit 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 est au cœur de cette pratique. Dynamique qui, comme on va le voir, se propage dans les multiples niveaux constitutifs du dispositif.

⁴ Daniel Feldhendler “Médiations sociales et théâtre récit” 2007. Article entier disponible ici : <https://journals.openedition.org/osp/1281>

⁵ Le masculin est utilisé par souci d'allègement du texte, même si la mode actuelle appellerait une écriture inclusive. Il est évident que cela désigne à chaque fois les femmes et les hommes.

⁶ Nancy Huston : *L'espèce fabulatrice*. Actes Sud, Paris, 2008. P.175

⁷ *Ibid* p.173

⁸ *Ibid* p.175

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 théâtre-récit. 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 théâtre-récit, 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. Il me semble qu'ils peuvent être appréhendés comme une possible métaphore « actée » qui donne au théâtre-récit l'essentiel de son originalité et de sa force.



Lors d'une représentation de théâtre-récit, je suis immergé (dans mon histoire, dans l'histoire d'un autre, en tant que spectateur ou en tant qu'acteur) puis j'en ressors transformé, avant d'entrer dans une nouvelle histoire, qui me transformera à nouveau. Ces changements peuvent être minuscules, presque inexistants, 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.

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 est accueilli 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 – 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, rendent son récit au

spectateur – 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



Réticulation narrative

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 tisseront. Le concept de « réticulation narrative⁹ », 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) étant à tour de rôle signifiant et signifié, émetteur et récepteur, en situation d'intériorité puis d'extériorité.

Fade in et fade out du point de vue des acteurs et des musiciens

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 le conducteur, 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. Ensuite, à la seconde où le conducteur lance le fameux « regardons ! » (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 change à nouveau de qualité en un instant. Ils passent d'acteur à personnage, de ce mode d'écoute vibratoire que nous

⁹ 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.

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.

Fade in et fade out du point de vue du conducteur

Le conducteur, en théâtre-récit, joue un rôle très particulier. C'est lui, 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 lui qui accueille les spectateurs, trouve les mots appropriés pour introduire la représentation, mettre le public en confiance, ouvrir les récits. Il est aussi celui qui questionne le narrateur-spectateur afin que le récit de l'expérience racontée apporte les éléments nécessaires au jeu. C'est lui, enfin, qui vérifie avec les spectateurs que leur récit a été bien entendu, que l'essentiel en a été redonné. Durant toute la représentation, il s'inquiète (dans le sens constructif du terme) de savoir si tout le monde est en confiance, reçoit ce dont il a besoin. Il est le garant de la fluidité, de la circulation entre tous les éléments et tous les protagonistes de la représentation. Tous ses sens doivent être en éveil à chaque seconde.

Le conducteur, de ce fait, vit chaque représentation comme une somme incessante de fade in – fade out, difficiles à séparer les uns des autres. Constamment relié à ses propres émotions et sensations, il 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'il va proposer aux acteurs d'utiliser pour jouer le récit entendu. Ici, l'écoute du conducteur 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.

Attentif à tout et à tous, relié simultanément à lui-même, à chaque autre personne présente, à chaque élément de l'environnement de la représentation, le conducteur doit être un acrobate des passages. Il danse seconde après seconde sur des fils invisibles pour faire son travail : créer les conditions d'une rencontre vraie.

Nous avons tenté ici de décrire brièvement ces oscillations entre intérieur et extérieur du point de vue des spectateurs, des acteurs et musiciens, et du conducteur. Cela mériterait certainement d'être approfondi. Peut-être aurons-nous ainsi posé les bases d'une réflexion plus approfondie à venir. Nous proposons de compléter maintenant la réflexion à travers deux angles : les théories du jeu théâtral du début du 20^{ème} siècle, et un angle psycho-sociologique qui nous semble spécialement indiqué dans ce contexte.

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^{ème} 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. A 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 y sont tour à tour 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. Ainsi, le théâtre-récit intègre les deux niveaux afin de créer un mouvement de "in" et "out" : une distance esthétique grâce aux formes et aux rituels, contrebalancé 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 théâtre-récit, 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 théâtre-récit 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 théâtre-récit nous pousse à nous identifier, 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 théâtre-récit n'est cependant pas individualiste. Il n'est au contraire fait que de liens, c'est même dans ces liens qu'il puise 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 sont dans le fond 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 social¹⁰. Lui aussi souligne l'ambivalence des êtres sociaux, en quête à la fois de sécurité et de liberté.¹¹ A 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, que Bauman appelle aussi « 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 dominant l'incertitude et le règne de l'indifférence. Nous en sommes tous 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 : liberté d'être et de (se) raconter, sécurité d'être entendus et validés. Pour les acteurs : liberté d'improviser, sécurité grâce à la possibilité données 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 théâtre-récit 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*¹². » 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.*¹³ »

¹⁰ 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. »

¹¹ Voir par exemple Zygmunt Bauman *Postmodernity and its Discontents*, Polity Press 1997

¹² Vincent de Gaulejac : *Qui est je ?* Ed. du Seuil, Paris 2009. P.54

¹³ *Ibid.*

Le dispositif du théâtre-récit offre l'espace d'expression de l'histoire, des « conditions concrètes d'existence » pour cette dernière, et le mouvement potentiel pour s'en détacher, les voir de l'extérieur, et devenir sujet actif en face. En offrant des récits alternatifs, des points de vue différents sur une expérience vécue, le théâtre-récit 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 résistance¹⁴. Nous retrouvons ce que disait Nancy Huston à propos des anti-modèles proposés par les personnages de roman. Je pense que l'auteur de roman, lorsqu'il écrit, opère à peu près le même processus que l'acteur de théâtre-récit lorsqu'il entend une expérience vécue, la métabolise et la rejoue. Il y aurait là matière à creuser, peut-être le ferons-nous à une autre occasion.

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 représenter 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.

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. A nonante-cinq ans, il écrit un livre dont on peut imaginer qu'il sera peut-être le dernier. A quoi le consacre-t-il ? En voilà le titre : « *Sur l'esthétique* », et le sous-titre en est « *Nous laisser nous émerveiller ?* »¹⁵ 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*¹⁶. »

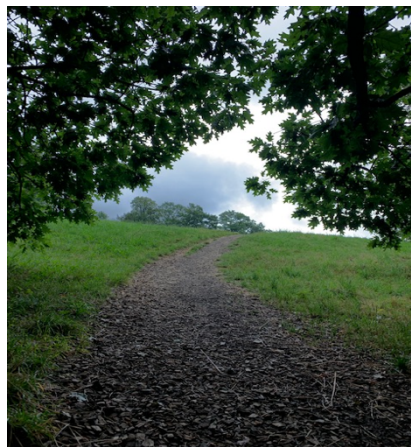
¹⁴ Voir par exemple Gilles Deleuze : « Qu'est-ce que l'acte de création ? ». Conférence donnée dans le cadre des « Mardis de la fondation », le 17 mars 1987. Réf : <https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw>
Deleuze dit également ceci : « Il y a entre la lutte des hommes et l'œuvre d'art un rapport le plus étroit, pour moi le plus mystérieux. » Le théâtre-récit offre parfois des incarnations de ce mystère.

¹⁵ Edgar Morin : *Sur l'esthétique*. Robert Laffont, Paris, 2016.

¹⁶ Entrevue avec Edgar Morin, TV5 Monde 15 janvier 2017. A visionner ici : <https://www.youtube.com/watch?v=nfnIXj7FCCA>

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* ». Le théâtre-récit 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.*¹⁷ » Il me semble difficile de mieux dire qu'avec ces mots ce qu'est le travail d'un acteur de théâtre-récit. Ce qu'est la force du théâtre-récit. Au final, il est un dispositif unique parce que 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 est entre le don et le contre-don, il n'est que générosité.

Je suis reconnaissante de l'avoir découvert, de pouvoir le transmettre, le partager et le l'approfondir, et je me réjouis de continuer à le vivre, dans cette authenticité de notre troupe, et dans les expériences vécues avec toutes les personnes qui viendront partager leurs récits avec nous.



Et maintenant, ressortons.

¹⁷ Ibid.

Bibliographie

Essais

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

De Gaulejac, V. (2009) : *Qui est je ?* Ed. du Seuil, Paris

Dion, C. (2018) : *Petit manifeste de résistance contemporaine* ». Actes Sud, Paris

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

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

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

Huston, N. (2008) : *L'espèce fabulatrice*. Actes Sud, Paris

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

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

Sites Internet et articles

Feldhendler, D. : « Médiations sociales et théâtre récit ». Article paru en 2007, consultable sur le site <https://journals.openedition.org/osp/1281>

www.iptn.info

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

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

Stitelmann J. : à propos de l'écriture phénoménologique. Réf : www.l'-atelier.ch