

Mémoire théorique
Exigence imposée
Catherine Travelletti
Promotion B

La catharsis de l'acteur
ou les possibilités occultes.

“On a twisted path to expression” Sarah Kane, 4.48 Psychosis

Avant propos

D'ores et déjà, je remercie toutes les personnes qui auront la patience de lire cet essai, notamment :

“L'hypocrite lecteur, mon frère, mon semblable”
Charles Baudelaire, Au lecteur, Les Fleurs du Mal.

Je veux ensuite exprimer ma gratitude à tous ceux qui ont rendu possible la rencontre avec Claude Régy.

J'aimerais enfin saluer Claude Régy lui-même, les grandes oeuvres de théâtre et leurs auteurs.

Préliminaires

Le besoin de théâtre naît d'une multitude de facteurs.

En voici quelques exemples :

Le hasard, l'envie de parler aux autres, l'amour des textes, la sensation de puissance sur les émotions des autres, une tentative d'échapper au quotidien, une fuite dans l'imaginaire, un engagement politique, le soulagement de pulsions voyeuristes et exhibitionnistes qui existent à la fois chez l'acteur et chez le spectateur...

Mon travail se concentre sur une motivation (hypothèse) moins concrète, à savoir le fait que le théâtre permet une rencontre avec son être profond et son inconscient d'une part et d'autre part le développement d'une nouvelle perception de la réalité.

Dans le cadre de cette étude, j'ai essayé de définir les rôles respectifs de l'auteur, du metteur en scène et de l'acteur, chacun avec ses particularités et ses différences. Pour se faire, je me suis inspirée de l'avis de plusieurs auteurs en tâchant d'y ajouter modestement ma propre expérience, tirée en grande partie de la rencontre avec Claude Régy (cadre de référence).

Le théâtre dont j'aimerais parler ici et par lequel je suis fascinée est celui qui permet d'accéder à un état de conscience modifié et qui permet l'effet cathartique décrit par Aristote.

Ce n'est pas celui du travestissement et de l'art déclamatoire mais plutôt celui proche de la transe et des rituels d'hypnose dans certaines tribus d'Asie et d'Afrique, peut-être aussi au théâtre balinais dont nous parle Antonin Artaud et enfin de celui qui flirte avec les frontières de la raison et de la conscience lucide, tel que nous l'a fait goûter Claude Régy.

Résumé

Avant de monter sur les planches, j'ai notamment pratiqué à un très haut niveau la gymnastique rythmique sportive (40 heures d'entraînement par semaine, comprenant les week-ends passés à Macolin avec l'équipe suisse). En imposant à mon corps une discipline ferme et exigeante, je vivais au moment de l'exécution des exercices des sensations que je ne pourrais pas décrire oralement.

D'autre part, je suis depuis toujours fascinée par la musique et les musiciens ; rien ne m'inspire plus que d'assister à un concert pendant lequel ces derniers nous font voyager au-delà des codes du langage.

« Intéressant d'apprendre que le cri appartient à une couche du cerveau beaucoup plus profonde que celle de la parole. La musique aussi. L'arrivée de la parole chez l'homme est relativement tardive, c'est ce qui fait peut-être qu'elle est bâtarde. »
Claude Régy, L'ordre des morts, p.16

A la fin de mes trois ans de formation au sein de la Haute Ecole de théâtre de Suisse romande, je me sens plus apte à mettre des mots sur mon besoin d'expression dramatique. Bien que je sois toujours animée par les mêmes envies conscientes que je décrivais dans ma lettre de motivation pour entrer dans cet établissement, j'ai découvert, au cours de ces années passées à la Manufacture, l'existence d'une pulsion plus vaste qui m'a instinctivement poussée vers le théâtre et qui m'y conduit toujours.

Aujourd'hui, j'ai pris conscience que ce qui me propulse vers l'art dramatique est cette fascination pour une expression artistique qui met en émoi le corps et qui me transcende au-delà des codes du langage.

Au risque de se perdre dans des considérations métaphysiques et de jongler avec des concepts qui mériteraient d'être étudiés plus en profondeur, ce mémoire est une tentative de décrire cet élan vers l'expression théâtrale.

Il est le fruit d'une réflexion très vaste.

Il ne s'agit donc pas d'une recherche sur un point précis de la technique du métier d'acteur, mais d'un essai d'analyse des effets du jeu sur la personne humaine.

“Qui peut dire ce qui se passe dans le corps de l'acteur?” Claude Régy, L'ordre des morts, p.50

Principaux méandres du travail

Quelle est l'action propre au comédien ?
 Quel est son rapport avec l'auteur ?

Qu'est-ce que l'expression artistique ?
 A quel endroit de la conscience se situe-t-elle ?

Si l'auteur et l'acteur sont la même personne, est-ce que le théâtre a encore lieu ?
 Ou s'agit-il d'autre chose ?

Quel est l'action propre au comédien ?

“Jouer n'est pas un jeu.” Yves Beaunesne

Il ne m'est rarement arrivé de ressentir quelque chose d'aussi intense que ce qui m'habite pendant que j'interprète un texte ou une émotion.

Le choix de cette carrière est aussi et avant tout, une question de plaisir personnel. Le jeu conserve, la majeure partie du temps, sa racine ludique, mais il me procure aussi des émotions uniques.

Qu'il s'agisse de l'interprétation d'une scène ou d'une recherche sur un sentiment humain, dans les deux cas je provoque quelque chose en moi qui m'élève ou plutôt qui me “met hors de” pour “aller vers”.

Deux verbes qui, selon moi, définissent bien l'action du comédien :

se mettre hors de et aller vers.

Seule l'expérience dramatique me permet de connaître cet état.

Aristote semble être un des premiers à avoir souligné les vertus de la tragédie et de certains chants sacrés. Il leur confie une fonction de soulagement, mêlé de plaisir, qu'il nomme CATHARSIS. Cette “purification” est dédiée aux spectateurs qui, à travers la figure du héros auquel ils s'identifient, se voient allégés des émotions, qui les affectent, telles que la pitié et la crainte.

Catharsis: mot d'origine grecque (“purification”) désignant la fonction par laquelle un spectateur de théâtre, notamment d'une tragédie, se trouve “lavé” ou “purgé” de ses passions ou de ses inclinations coupables. Par extension, on parle aussi de la fonction “cathartique” du théâtre, comme la purgation des passions. En Histoire, on parle de révolution cathartique, comme la Révolution française par exemple, qui est l'abolition de l'ordre passé et la reconstruction de la Cité sur de nouvelles bases, en d'autres termes c'est faire “tabula rasa”.

Les commentateurs de la Poétique, à la Renaissance, voyaient le terme de catharsis comme la morale que chaque tragédie devait renfermer. Les déboires du héros dissuadaient les citoyens d'agir de la même manière. En effet, il est facile d'imaginer que le spectateur d'Œdipe-Roi de Sophocle, à moins d'être un peu « dérangé », soit découragé dans l'accomplissement de ses envies meurtrières envers son père et de ses pulsions sexuelles envers sa mère. Cette interprétation moralisatrice de la catharsis n'est pourtant plus à l'ordre du jour.

Aristote, fils de docteur, aurait plutôt emprunté le mot de catharsis au vocabulaire médical et attribuerait à la tragédie de véritables vertus thérapeutiques. L'auteur de la Poétique mentionne donc les bienfaits du spectacle tragique pour le public, mais il ne parle en nulle part d'hypothétiques effets cathartiques que pourraient ressentir les acteurs.

Il ne cite que brièvement l'expression au chapitre 19, comme ce qui «*relève de l'art de l'acteur*», mais il n'en dévoile guère plus.

C'est peut-être alors quand il explique comment le poète doit se comporter au moment de l'écriture, qu'il murmure quelques précieux renseignements quant au métier de comédien.

“L'auteur de l'art poétique doit avoir recours aux gestes. Les poètes qui vivent les passions sont les plus persuasifs”. Livre 17, Poétique.

L'auteur de la tragédie doit donc ressentir les émotions de ses personnages pour pouvoir les traduire en tant que tels dans son oeuvre et pour ne pas en atténuer l'intensité.

Il me semble dès lors que l'acteur qui, lui aussi, a recours aux gestes et dont le travail est également de convaincre les spectateurs, doit connaître ces mêmes transports au moment de l'interprétation.

Le philosophe, dans le même passage, ajoute :

« L'art poétique est l'affaire de gens naturellement doués ou en proie au délire ; les uns sont malléables (naturellement doués) et les autres sont capables de SORTIR d'eux-mêmes. » Livre 17, Poétique.

Aristote prétend que les artistes, mis à part ceux que la nature a dotés de dons particuliers, sont des êtres capables de sortir d'eux-mêmes. L'âme du poète est alors sujette à un mouvement qui la fait sortir de son étui (« vagina » en Latin). Le créateur, qui a recours aux gestes, vit des comportements émotionnels qui le mettent hors de lui-même.

Par analogie entre l'art du poète et celui de l'acteur (recours aux gestes et effet de persuasion), l'âme de l'acteur doit elle aussi voyager, c'est-à-dire « **se mettre hors** » d'elle-même pour « **aller vers** » des émotions.

Cette définition correspond à ce que je déduisais plus haut de mon expérience de comédienne.

Enfin, Aristote explique au sujet de l'enseignement de la musique :

« (*Les émotions que ressentent avec force certaines âmes se retrouvent dans toutes avec plus ou moins d'intensité – ainsi la pitié et la crainte, ou encore l'enthousiasme – car certains individus ont une réceptivité particulière pour cette sorte d'émotion, et nous voyons ces gens-là, sous l'effet des chants sacrés, après avoir eu recours à ces chants qui METTENT L'ÂME HORS D'ELLE-MÊME, recouvrer leur calme comme sous l'action d'une cure médicale ou d'une purgation* » Livre 7, Politique.

Cette dernière citation renvoie à la notion de catharsis et renforce l'opinion de l'interprétation thérapeutique du terme. Aristote explique dans ce passage, de manière un peu plus précise, les effets de la tragédie sur le spectateur et ceux des chants sacrés sur l'auditeur. L'auteur de la Poétique dit que celui qui écoute ces mélodies, tout comme celui qui assiste au spectacle, sort de lui-même, pour ensuite retrouver son calme. Il y a ici une opposition intéressante qu'il faut débattre. Si l'individu, après être sorti de lui-même, revient à un état paisible, c'est que forcément l'état dans lequel il se trouve au moment où il est en dehors de lui-même constitue un état d'agitation. Les turbulences de l'âme du spectateur sont alors peut-être proches des passions et des transports émotionnels que l'écriture provoque chez le poète, tels que mentionnés dans le chapitre dix-sept de la Poétique.

Le mouvement de l'âme du spectateur est donc celui de s'extirper de sa « vagina », de s'agiter et puis enfin de revenir à l'intérieur, au calme.

La *catharsis* consiste donc à faire sortir l'âme, à l'agiter et enfin à la faire revenir à un état paisible. (Extériorisation, agitation et apaisement.)

Elle éveille des sentiments désagréables, comme la pitié et la crainte et les transforme en plaisir, ou « *joie innocente* ». Elle est le passage du désagrément au plaisir.

L'action propre au comédien est de se mettre hors de lui-même, d'agiter son âme par des transports passionnels et d'ensuite recouvrer son calme.

Quel est le rapport qui existe entre le comédien et l'auteur ?

« *Je crois que l'acteur devrait se sentir dans l'état de celui qui écrit, avant que la phrase soit écrite.* » Claude Régy, L'ordre des morts, p.35.

Cependant, les opinions divergent. Pour certains, l'acteur doit être l'esclave du texte, pour Jean Vilars par exemple.

Pour d'autres, le comédien n'est qu'un porte-manteau que l'on déguise selon le gré du metteur en scène.

Ces points de vue ne m'intéressent guère.

J'interrogeais un jour l'illustre Benno Besson. Je me demandais comment, étant née en 1981, je pouvais interpréter des textes de Bertold Brecht dont les problématiques politiques me semblaient éloignées des problématiques d'aujourd'hui. Il prit un air énigmatique de maître zen devant son disciple et il me murmura :

« mais le présent est fait d'hier, très chère ! »

Je ne comprenais pas comment je pouvais transmettre les charges émotionnelles de l'époque, même si j'effectuais les recherches historiques et sociales les plus minutieuses. Grâce aux paroles de Benno, je me rendais compte que mon outil le plus précieux n'était que ma propre personne et que je devais lui faire confiance. En effet, je réalisais que les textes des plus grands auteurs provenaient partiellement de leur inconscient et que ce dernier, ne se composant que de pâte humaine, s'adresse à tous. Dans le fond, peu importent les données géographiques, sociales et culturelles de l'interprète ou du lecteur, car ces textes traitent de l'humain en général. C'est pourquoi les grandes œuvres de la Littérature sont intemporelles : « le présent est fait d'hier »...

Deux ans plus tard, je me retrouvais face à l'exercice des vers. Tout à fait sceptique encore une fois, je me demandais comment je pouvais, en 2007, donner vie à ces « antiquités » littéraires et pourtant... Me sentant plus proche des textes contemporains en général, je découvrais une sensation totalement nouvelle, au moment de l'interprétation d'une scène de l'Hippolyte de Garnier, écrit en 1573. Le respect des vers et de leurs rythmes me guidait vers l'émotion. Sans avoir eu besoin de me « triturer » l'esprit pendant des heures, je voyais naître en moi des émotions que seul le texte m'insufflait. C'était les mots de Garnier qui me servaient de tremplin pour m'envoler vers l'amour de Phèdre.

Je pense dès lors que le rapport entre l'auteur et l'acteur est ambigu. Pour le comédien, l'interprétation d'un texte est à la fois une ouverture sur son propre inconscient et sur celui de l'auteur, comme si le poème, composé de mots écrits par un autre proposait un voyage au plus profond de soi-même, « là où ça parle ».

Alors que je viens de terminer une formation qui fait de moi aujourd'hui une professionnelle et qui sous-entend que je devrais être capable de jouer quoi que ce soit avec qui que ce soit, je tiens à émettre des réserves sur ce principe car pour moi le premier pilier du Théâtre dont je tente de parler et qui est celui vers lequel j'aspire, est le fruit de la savante alchimie entre ces trois personnages clé que sont l'acteur, le metteur en scène et l'auteur. Ceux-ci sont si étroitement liés qu'ils doivent savoir résonner ensemble afin que leur union resplendisse.

Le comédien **incarne** la voix du poète. Ce sont les rares moments de communion parfaite entre l'acteur, le metteur en scène et l'auteur qui créent le Théâtre.

« Si on veut restituer l'écriture, c'est-à-dire être un écho de cette sensation qui a précédé l'écrit, et aussi explorer toute cette part qui le dépasse, il faut que la voix, la manière de parler- mais il y a aussi les sonorités des mots, les rythmes, la respiration-

soient en relation avec cette partie totalement souterraine de la conscience, et en rendent compte. » Claude Régy, *L'ordre des morts*, p.46.

Qu'est-ce que l'acte artistique ?

«L'art est l'expression du sens mystérieux de l'existence» Stéphane Mallarmé, dans les *Ecrits sur l'art*.

Chez les Grecs, c'est le terme de « mimésis » qui semble être la première tentative de décrire la pratique de l'artiste.

Mimésis : imitation ou représentation d'aspects du monde sensible, spécialement d'actions humaines, dans l'art et la littérature.

Platon considère l'artiste comme un imitateur vulgaire, un charlatan, qui ne fait que recopier ce qu'il perçoit de la réalité.

«... c'est que l'imitateur n'a qu'une connaissance insignifiante des choses qu'il imite (il en est ni l'artisan, ni le spécialiste, ni le créateur) et que l'imitation n'est qu'un badinage indigne de gens sérieux.» Livre 10, République.

Aristote se détache de cette position déshonorante de l'artiste. Il pense que le but de l'art n'est pas de recopier stupidement la nature et son apparence, mais de figurer le sens caché des choses. Il définit la mimésis comme une création à part entière, et non pas comme une simple imitation, contrairement à ce que laisse entendre la traduction consacrée du terme « imitatio ». L'art selon l'auteur de la Poétique est la transposition en figures de la réalité et par conséquent bien plus qu'un indigne badinage. La mimésis qualifie à la fois l'action d'imiter un modèle, mais également le résultat de cette action, la représentation de ce modèle.

« La mimésis désigne ce MOUVEMENT même qui, partant d'objets préexistants aboutit à l'artéfact poétique ; et l'art poétique est l'art de ce passage. » R. Dupont-Roc, J. Lallot, p.20.

L'acte artistique est l'action de faire passer des données réelles préexistantes à un autre niveau, celui de l'œuvre artistique. Il correspond donc à un mouvement qui part de la réalité et qui donne naissance à l'Art.

A quel endroit de la conscience se situe l'acte artistique ?

« Mettre de la psychologie partout, c'est manquer de psychologie » Henri Michaux, *Connaissances par les gouffres*.

Pourtant, les études faites par les scientifiques de l'esprit nous donnent de précieux outils pour comprendre les mécanismes mis en œuvre lors d'une création artistique.

Pour les psychanalystes, l'acte artistique provient d'un processus entre l'inconscient et le conscient : des motions inconscientes passent le filtre de la censure, qu'ils appellent pré-conscience, et arrivent jusqu'à la conscience. L'expression artistique est alors un mouvement qui naît dans l'inconscient et qui se développe dans la conscience. Elle rend possible l'extériorisation de pulsions qui seraient, autrement condamnées au refoulement.

« Ces états de pré-conscience, tus, demandent à s'exprimer. » Peter Handke, cité par Claude Régy dans *Espaces perdus*, p.20.

L'acte artistique se situe donc entre les pulsions, la conscience claire et lucide et les codes d'expression comme le langage. Il exige le passage d'une position passive à une position active de l'appareil psychique. Il ne s'agit plus d'être le spectateur de son théâtre interne mais au contraire d'en devenir l'instigateur. Le moi, alias la conscience en éveil, organise et gouverne la création, mais c'est d'un ailleurs qu'il tire sa substance, d'une zone plus obscure, l'inconscient.

« Il y a une double démarche, il y a une part de lucidité, et une part d'inconscient à laquelle il faut savoir s'abandonner. » Claude Régy, *Espaces perdus*, p.45.

Sigmund Freud avoue pourtant que :

« Devant le problème de l'artiste, l'analyse hélas, doit rendre les armes. » dans *Dostoïevsky et le meurtre du père*.

Il pense, tout de même, que l'artiste est une personne qui, n'arrivant pas à satisfaire ses pulsions, se détourne de la réalité, et qui, à travers l'expression artistique, trouve enfin un moyen de concilier ses envies avec le monde réel, dans lequel il vit. Pour Freud, la création prend place dans un espace récréatif que l'artiste s'octroie pour échapper aux contraintes de la vie quotidienne. Il invente ainsi une oasis de compromis et d'entente entre le principe de plaisir et le principe de réalité, sur un terrain de conflits et d'affrontements où ces deux principes, profondément antinomiques, s'adonnent à un perpétuel combat.

L'acte artistique se limiterait alors à l'expression de désirs frustrés ce qui ne me semble pas suffisant. Ce que je tiens à souligner, ici, des analyses de ce « putain de fils de pute de Sigmund Freud », comme le nomme gracieusement Rodrigo Garcia dans sa pièce *Ronald Mac Donald, el payaso de Mac Donald*, c'est que lui aussi parle de l'art comme un mouvement qui part du monde des fantasmes et qui atteint une sorte de nouvelle réalité.

Winnicott, psychanalyste également, définit l'art et la créativité comme la capacité d'habiter « l'aire de l'informe », du non-organisé, là où les idées, les gestes, les sensations, les affects peuvent être ce qu'ils sont sans être pris dans l'affect de l'autre, l'aptitude d'expérimenter librement et intensément les ressources de la personne humaine. Il parle d'un « état de non-intégration », comme une sorte d'état transitoire, dans lequel la conscience est éveillée, qui exclut le conflit ou la critique, et dont les voies d'expression sont colorées. L'acte artistique, pour lui, provient d'une perception

du présent qui permet l'émergence d'éléments de l'inconscient. Il parle d'un espace transitionnel qui n'est, ni le monde extérieur, ni le monde intérieur, mais qui est le

lieu du jeu chez l'enfant et du rêve éveillé chez l'adulte. L'art, tout comme l'activité ludique se déroule sur un terrain de divertissement, dont l'élaboration, selon Winnicott, est indispensable à la personne humaine. D'ailleurs, pour lui, les malades sont ceux qui n'ont pas développé cet espace qui permet un essentiel va-et-vient entre la réalité objective et la réalité subjective. L'existence et la fréquentation de cet endroit empêchent un rapport de soumission totale de l'enfant à la réalité objective. Ce lieu lui permet de concevoir le monde comme offrant des possibilités de transformation, d'aménagement et d'ajustement. Il évite également l'enfermement de l'enfant dans sa propre subjectivité, ce qui le marginaliserait complètement. Cette aire transitionnelle ne disparaît pas chez l'adulte, il devient, au contraire, un lieu de potentialités, où, selon Winnicott toujours, s'origine la créativité et où s'installent les expériences de la religion, de l'art et de la culture. C'est peut-être le même espace que décrit Claude Régy, à la page 25 d'Espaces perdus.

« C'est là, placé au centre de soi-même que tout objet, tout espace, tout corps, tout être nous devient, non pas seulement proche, mais nous-mêmes. »

L'endroit de la conscience qui permet l'émergence de l'acte artistique se situe ainsi entre le conscient et l'inconscient, comme une sorte de frontière fragile où ils oublient d'être séparés. Ceci ne va pas à l'encontre de la définition de l'acte artistique, comme l'art d'un passage.

Les psychanalystes, eux, pensent que l'art permet d'ouvrir les portes de l'inconscient et par conséquent de révéler des potentialités occultées de la personne humaine.

Il nous semble dès lors intéressant de comparer l'acte artistique aux états de conscience modifiés, tels que le sommeil, le rêve diurne ou auto-hypnose et l'hypnose.

« Le sommeil nous concerne parce que le théâtre et l'écriture se forment dans l'inconscient et on approche mieux l'inconscient dans le sommeil et la nuit que dans l'éveil du jour... On est, dans le sommeil comme dans tout acte de création, dans une autre vie et un autre temps. » Claude Régy, *L'ordre des mots*, p.66.

Freud et Breuer, dans leur étude sur l'hystérie en 1895, se réapproprient le terme de catharsis en mettant en place la « méthode cathartique », qui consiste à aider les patients à se remémorer leurs expériences traumatiques oubliées et à décharger les émotions empêchées ou contenues qui s'y rattachent. Pour se faire, ils hypnotisent leurs patients. Tous deux pensent que la condition nécessaire de l'hystérie est la présence d'états hypnoïdes.

A titre anecdotique, il est intéressant de savoir que les surréalistes prennent ouvertement parti pour l'hystérie en célébrant en 1928 le « cinquantenaire de l'hystérie » dans le numéro 11 de leur magazine la Révolution Surréaliste, où elle est considérée comme la plus grande découverte poétique de la fin du 19^{ème} siècle et comme un « moyen suprême d'expression ».

Etat hypnoïde : état de conscience anormal qui a tendance à la dissociation du conscient, appelé double-conscience.

« Nous avons déjà parlé des états anormaux du conscient dans lesquels se produisaient ces représentations pathogènes et avons été forcés de souligner que le souvenir du traumatisme psychique actif ne pouvait se découvrir dans la mémoire normale du malade mais seulement dans celle de l'hypnotisé. » Freud et Breuer dans l'étude sur l'hystérie, chapitre le mécanisme psychique de phénomènes hystériques.

Ces deux médecins recouraient donc à l'hypnose pour accéder aux régions psychiques lointaines de leurs patients et pour retrouver l'élément traumatisant, dont le refoulement a donné naissance aux comportements hystériques et que la conscience et la mémoire éveillées tentent d'oublier ou du moins d'occulter.

En ce qui concerne l'hypnose, j'ai interrogé un psychanalyste spécialisé en la matière. Il m'a expliqué que la manière, dont les thérapeutes utilisent l'hypnose est éloignée des croyances populaires. L'envoûtement ne se fait ni à l'aide d'un pendule, ni par le sifflement d'un cobra enchanteur. Il consiste à la concentration du patient sur un seul de ses cinq sens et de brouiller cette perception sensorielle en déstabilisant le patient et lui faisant perdre ces points de repère. Je lui racontais alors mon expérience du plateau avec Claude Régy et c'est lui, le psychanalyste qui s'est permis de faire un parallèle avec l'hypnose.

Pendant le travail avec mon référent, le silence règne dans la salle, le plus grand des silences.

"Je croyais que c'était silencieux jusqu'à ce que ça devienne silencieux.

I thought it was silent

Till it went silent."

Sarah Kane 4.48 Psychosis.

Le plateau est surélevé. Le comédien y accède par quelques marches. C'est un praticable comme en gymnastique ou dans les combats de sumo. Espace défini, délimité, comme le lieu d'un rituel.

Les projecteurs sont pleins feux, pleine face. Régy joue parfois avec leur intensité mais la lumière est toujours là, c'est elle qui hypnotise et qui, gentiment, va brouiller la conscience. C'est elle qui annihile la perception, si rassurante de nos sens. La vue devient une faculté aux possibilités multipliées. L'éblouissement, les dilatations de la pupille, l'éclatement de la rétine dessinent d'autres formes, de nouvelles ombres, de nouveaux découpages. La perception est modifiée.

Régy est là assis, avec nous, avec le comédien. Il le tient, il le tend, il lui parle, de tout, de rien, de choses ahurissantes et parfois aussi de choses plus sérieuses. Il cite de la tâche de naissance du Christ, sur sa fesse droite, il évoque les bombardements en Irak, les jambes amputées, les membres disloqués et enfin il s'adresse au comédien, il

rentre en contact avec ce dernier, il le perçoit et puis toujours il le respecte. Jamais il ne provoque la souffrance au contraire il lui demande de rayonner.
Rayonner en répétant :

« pas d'espoir, pas d'espoir, pas d'espoir, pas d'espoir, pas d'espoir »

Les mots de Kane, oui, peuvent être des flèches de lumière. La destruction, la haine de soi et le désespoir peuvent être des sources de lumière. Le comédien s'envole et puis il retombe, il cherche à remonter, il n'y a pas à chercher. Il faut laisser, laisser faire, laisser l'écriture faire.....

Evidemment, il ne s'agit pas de l'Arlequin serviteur de deux maîtres de Goldoni. Non, il s'agit d'un chant, d'un poème, d'images, de matière vivante derrière les mots de Kane. Le théâtre dont je parle ne concerne pas tous les textes, chaque texte résonne différemment pour chaque interprète. Pourquoi singer les mots d'un auteur si on en est pas proche ? Pourquoi déclamer des mots dont la grandeur nous échappe ? Pourquoi monter des textes sans grandeur ?

Nous pouvons dresser ici un bilan en récapitulant ces quelques définitions :

L'acte artistique créateur est un mouvement qui part de la réalité et qui aboutit à l'œuvre artistique. Il met en émoi le pont fragile entre le conscient et l'inconscient de l'artiste.

L'acte artistique du poète a les mêmes effets et déploie les mêmes processus que l'activité de l'acteur. Il faut en déduire que l'acte dramatique est un acte artistique.

L'auteur, l'acteur et le spectateur de la tragédie semblent être tous trois sujets à un mouvement spirituel, qui fait sortir l'âme de son étui, qui l'agite et qui finalement lui fait recouvrer son calme. Il faut en conclure que l'acte artistique, lui aussi, a des vertus cathartiques.

La catharsis est donc passive dans le cas du spectateur de la tragédie ou de l'auditeur des chants sacrés, mais elle peut aussi devenir catharsis active, dans le cas de l'artiste, poète ou acteur.

Kandinsky, fasciné par les arts scéniques et leur plénitude, parle de la catharsis au théâtre, dans son ouvrage *De la composition scénique*, p.284, en ces termes :

« Dans ce monde tendu, coupé de tout, est contenu un autre monde coupé de tout, vers lequel se tournent les yeux et les oreilles, la scène. C'est le centre prometteur du théâtre qui par la tension suprême de sa propre vie doit libérer le public de la tension extrême qui est son attente. La capacité d'absorption de ce centre est infinie- il fait passer par les tensions les plus extrêmes, les forces réunies de tous les arts, réunis dans les rangs de ceux qui attendent. »

L'acteur, qui effectue un acte artistique joue avec cette aire transitionnelle, comme l'appelle Winnicot, qui lie le conscient et l'inconscient et provoque en lui un processus cathartique.

Je me souviens d'avoir essayé plusieurs techniques avant de monter sur les planches, pour interpréter la Mère de Bertold Brecht, dans la scène où elle apprend la mort de son fils Pavel. Je ne veux pas entrer ici dans la polémique de la distanciation et de comment interpréter les textes brechtiens, car très honnêtement, ce que j'essayais de faire naïvement à chaque fois, c'était d'y mettre de l'émotion. Je me rendais vite compte que les fois où mon esprit s'inspirait d'évènements tristes et concrets de ma vie de tous les jours, toute émotion se voyait bloquée et jamais aucune larme ne perlait sur mon visage. Les fois où j'essayais, au contraire, de faire le vide dans mon esprit et de ne me concentrer que sur ma respiration, l'émotion grandissait en moi comme une fleur au moment de dire les mots de la Mère. Paradoxalement, au sortir de scène, c'était bien moi et mes petits conflits internes qui nous sentions soulagés et déchargés, comme baignant dans une joie innocente. De cette expérience, je retiens deux choses : tout d'abord, l'état dans lequel je me trouvais avant de monter sur scène (faire le vide dans mon esprit et ne me concentrer que sur ma respiration) ressemblait plus à un état hypnoïde comme Freud le décrit qu'à un état de mémoire éveillée (auquel cas toute émotion se voyait annihilée), et ensuite l'état dans lequel je me trouvais au sortir de scène me permettait un retour au calme, après l'agitation que j'avais connue pendant la scène. J'avais réussi, non seulement à dresser un passage entre mon conscient et mon inconscient, mais j'étais aussi parvenue à accomplir l'exercice de la catharsis active.

Si l'acteur et l'auteur sont la même personne, est-ce que le théâtre a encore lieu ?

« Faire du théâtre seul, c'est de la masturbation. » Marc Liebens.

Le psychodrame psychanalytique utilise le jeu dramatique en confondant l'auteur et l'acteur. Le patient propose une situation conflictuelle qu'il a vécue et puis ensemble avec les thérapeutes, ils la jouent. La participation de plusieurs soignants provoque le processus de transfert et le rend plus clair que dans la cure analytique normale. Dans ce cas précis, il ne s'agit pas de théâtre mais d'un traitement curatif.

Aristote ne considérerait-il pas la tragédie comme telle ?

Le Théâtre vers lequel j'aspire est le fruit d'une union privilégiée entre l'acteur, le metteur en scène et l'auteur.

C'est pourquoi, je trouve intéressant après avoir suivi une formation d'actrice pendant trois ans d'explorer ce genre d'expression que constituent la mise en scène et l'interprétation de textes que j'ai écrits.

CONCLUSION

Le jeu dramatique, tel qu'un acteur le pratique entre donc dans la définition d'acte artistique créateur. Le comédien ne paraît pourtant pas toujours comme la main créatrice mais plutôt comme le pinceau. Soumis en général aux mots d'un autre (l'auteur), il est depuis plus d'un siècle dirigé par un autre poignet, parfois tout aussi ferme, celui du metteur en scène.

Le comédien met son corps et son esprit au service d'une interprétation, ou plutôt c'est par le biais de son corps et de son esprit qu'il provoque et vit l'expérience dramatique. Il stimule son imagination parfois avec des mots d'un autre et crée ainsi une réalité différente de celle dans laquelle il vit.

La question est de savoir s'il n'y a pas, chez l'acteur une volonté d'instrumentaliser la personne humaine pour que celle-ci devienne un être destiné à son champ d'exploration, comme dans un laboratoire. N'ayant pour outils que son corps et son esprit, l'acteur fait naître volontairement en lui des émotions fictives. Il est conscient qu'il joue avec une réalité autre que celle de son quotidien et de celle du langage alimentaire, comme la nomme Antonin Artaud. En effectuant à la fois un acte artistique mais aussi une catharsis active, il ne doit pas sous-estimer ces possibilités qui lui sont offertes sinon sa personne ne serait plus son propre instrument mais deviendrait celui d'un autre, le metteur en scène.

Rappelons ici les mots d'Anatoli Vassiliev au sujet de l'acteur idéal, cités par Stéphanie Luppo dans son livre sur le metteur en scène russe, p.55

“Un modèle d'homme qui incarne une vie non souillée par la réalité quotidienne, un homme qui incarne le concept de vie. Un type d'homme différent, inconnu au théâtre, que par ailleurs nous ne connaissons pas dans la vie. Un homme qui en termes professionnels serait capable de passer à une autre substance, que Vassiliev associe à la création. L'image de cet homme semble être proche du génie romantique ou encore du surhomme décrit par Nietzsche. Tout le contraire du type décadent malade, parfait ennemi du nihilisme philosophique, son amour toujours plus grand de la vie devrait être sa seule métaphysique. Nous pensons évidemment à la figure de Zarathoustra,”

En ce qui me concerne, j'en déduis donc que le jeu dramatique est un acte artistique créateur. Il permet non seulement l'extériorisation d'affects refoulés, mais favorise aussi l'accès à la magie de l'inconscient et ouvre ainsi des portes sur un autre type de perception.

BIBLIOGRAPHIE

- Aristote, Poétique, Paris, Livre de poche, 1990
- Aristote, Politique,
- Artaud, Antonin, Oeuvres complètes, St-Amand, Gallimard, 1974
- Béhar, Henri, Le théâtre dada et surréaliste, St-Amand, Gallimard, 1979
- Brook, Peter, The empty space, London, Penguin books, 1990
- Brook, Peter, points de suspensions, traduction française 1992, Seuil, fictions et co.
- Freud, Sigmund et Breuer Joseph, Etudes sur l'hystérie, Paris, puf bibliothèque de psychanalyse, 1956
- Freud, Sigmund, Dostoïevsky et le meurtre du père,
- Godard, Henri, L'expérience existentielle de l'art, St-Amand, Gallimard, 2004
- Kandinsky, Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier, Folio essais, 1989
- Kandinsky, Du théâtre, Paris, Adam Biro, 1998
- Klein, Mélanie, Les situations d'angoisse de l'enfant et leur reflet dans une oeuvre d'art et dans l'élan créateur, Paris, Payot, essais de psychanalyse, 1967
- Leenhardt, Pierre, L'enfant et l'expression dramatique, Castermann, poche, 1973
- Lupo, Stéphanie, Anatoli Vassiliev, Entretiens, 2006
- Mallarmé, Stéphane, Ecrits sur l'art, Paris, Flammarion, 1998
- Michaux, Henri, Connaissances par les gouffres, St-Amand, Gallimard, 2004
- Moreno, Jacob-Levy, Psychothérapie de groupe et psychodrame, Paris, puf, traduction française 1965
- Nietzsche, Friedrich, La naissance de la tragédie, La Flèche, folio essais, 2002
- Oberlé, Dominique, Créativité et jeu dramatique, Condé-sur-L'Escaut, Carlo Descamps, 1989
- Platon, République, Broché, Plammarion, 2002
- Spinoza, Ethique (édition bilingue), Le Seuil, 1999
- Regy, Claude, Espaces perdus, Besançon, les solitaires intempestifs, 1998
- Regy, Claude, L'ordre des mots, Besançon, les solitaires intempestifs, 1999
- Regy, Claude, l'état d'incertitude, Besançon, les solitaires intempestifs, 2002
- Vignes, Michel, Le théâtre problématiques essentielles, profil littéraire dirigé par Geoges Décote, Hatier, série: histoire littéraire
- Winnicott (D.W), De la pédiatrie à la psychanalyse, Paris, Payot, 1971
- Winnicott (D.W), Jeu et réalité, Paris, Gallimard, 1971