36

documents

L'ACTEUR,

SA PRESENCE

ET LA VOIX.

de l'inep

INEP

L'ACTEUR,

SA PRESENCE

ET LA VOIX.

STAGES AVANT-PREMIERES FESTIVALS

TOME I

Commission de publication
Amélie GRAND
Philippe HENRY
Emile NOEL
Pierre VOLTZ

Mars 1981

DOCUMENT DE L'I.N.E.P. N° XXXVI
Série Etudes et Recherches
I.N.E.P. - MARLY-LE-ROI.

SOMMAIRE

EXERGUE

"... C'est pour ça que je dis que je préfère un discours qui me fait rêver en sachant que je rêve, qu'un discours qui me dit : ça c'est possible, on devrait foncer là ..."

"- ... Est-ce que c'est nécessaire d'avoir un océan pour avoir envie de nager ?
- Je citerai VALERY : 'L'événement n'est que l'écume des jours, ce qui m'intéresse c'est la mer' ..."

"... D'ailleurs quand on parle de théâtre, l'éducation qu'est-ce que c'est ? Quand on parle de théâtre ... il y a une différence assez grande entre l'éducation pour préparer à et ce qu'on appelle la formation professionnelle ..."

INTRODUCTION DE PRESENTATION

Le présent texte constitue une "mise en mémoire" partielle d'un très riche matériel de réflexions et d'interrogations produit au cours de trois stages à l'initiative de la Direction Départementale de la Jeunesse, des Sports et des Loisirs d'Avignon. Ces trois stages (mars 1975 ; mars 1976 ; avril 1977) avaient pour optique de travailler chaque année sur une "pratique expressive" en relation avec les programmations de festivals de la région ; les stages étant ouverts à des animateurs et des enseignants, donc à un public jouant un rôle spécifique de médiation ou de diffusion (milieux socio-éducatifs et culturels et milieux scolaires).

Ainsi se trouvait défini un triple impératif pour ces stages :
- trouver un lieu d'échanges et de travail ;
- trouver des sujets d'études permettant un questionnement théorique et pratique ;
- trouver un public pouvant assurer une diffusion de ces échanges/travaux sur la région.

De 1975 à 1980, six stages vont être programmés dans la visée décrite ci-dessus :

. 1975 : Nature et rôle du phénomène vocal dans la pratique théâtrale.

. 1976 : La "présence" de l'acteur.

. 1977 : Une "formation", pour quel acteur ?

. 1978 : Le "corps et le masque".

. 1979 : Trois approches du masque.

. 1980 : Le théâtre musical.

Pour renforcer l'optique de travail choisie, il est apparu qu'il serait bon de mettre à la disposition de tous des documents écrits rassemblant l'ensemble des thèmes et réflexions abordés au fil de ces six années. Ensemble documentaire se voulant aussi outil de travail pour le lecteur,

le matériel recueilli se présente sous la forme de trois volumes :

. tome 1 - L'acteur, sa présence et la voix
(stages 1975-1976-1977)

. tome 2 - L'acteur et le masque
(stages 1978-1979)

. tome 3 - Le théâtre musical
(stage 1980).

Pour le tome 1 que vous commencez à lire, le matériel disponible consistait essentiellement dans les compte-rendus des discussions/réflexions faites en grand groupe. Pour ne pas "trahir" l'esprit de ce matériel et pour engager le lecteur à entrer lui aussi dans une dynamique de réflexion, il m'a semblé que le plus plaisant et le plus efficace était d'opérer un "montage" des interventions les plus significatives et les plus originales. On aboutit ainsi à un texte, actes d'un séminaire-fiction dont le thème aurait été : L'acteur, sa présence et la voix. Pour faciliter une lecture plus analytique, un index ordonné permet une autre "entrée" dans ce texte. Outre cet effet de montage, mon intervention a consisté à condenser certains passages (soustraction d'éléments de détail incompréhensibles pour qui n'aurait pas suivi les stages, clarification grammaticale de certains morceaux). Il reste que j'ai voulu conserver le caractère oral des interventions qui, outre le plaisir d'un texte plus vivant, rend bien compte de ce que fut (et de ce que doit être, à mon sens) le processus d'un riche cheminement.

J'ai choisi également de ne pas faire figurer, auprès de chaque intervention, le nom du locuteur ; c'est que le matériel recueilli est en grande partie le produit d'un ricochet permanent entre les divers locuteurs. En fin de volume, on trouvera cités les intervenants à l'encadrement du stage qui restent, à l'analyse, les producteurs centraux du matériel. Encore ne faudrait-il pas oublier tous ces stagiaires "de base" qui, s'ils ne furent pas toujours le 'Protagoniste' de la parole, restent néanmoins à coup sûr le 'Choeur' nécessaire sans lequel rien n'aurait su se dire.

Philippe HENRY.

00 - PROLOGUE

01 - LA FORMATION DE L'ACTEUR

Moi, si finalement la formulation de la question du stage, ça a été "une formation pour quel acteur", plutôt que "quel théâtre" ou "quelle société", c'est que je crois que c'est là à la fois le centre du système d'échange théâtral de l'acteur, et que c'est à travers sa manière de s'engager dans son travail et sa formation, que se jouent précisément la place du théâtre et le rôle du théâtre dans une action de type social ou politique. De ce point de vue là, il me semble très important de considérer que la formation de l'acteur se distingue très nettement de ce qu'on pourrait appeler le travail théâtral. C'est Stanislawski d'ailleurs qui a fait deux bouquins là-dessus dont un s'appelle La formation de l'acteur, et dont l'autre s'appelle La construction du personnage (livres écrits dans un monde différent du nôtre et avec d'autres préoccupations au niveau des contenus). Je crois que la séparation est importante et significative. Je veux dire que la formation de l'acteur, ce n'est pas exclusivement la capacité de l'acteur à construire, dans l'aire de jeu qui sera la sienne le soir de la représentation, les formes précises d'un personnage, d'une histoire racontée, etc... Tout cela, ça vient à mon sens dans un deuxième temps, et tout cela peut se faire à travers la pratique quotidienne du théâtre.

Pour moi, la formation de l'acteur, c'est la formation d'une espèce de noyau central de comportement. Bien entendu, on peut rattacher ça à une formation générale, une formation, c'est-à-dire une manière de mesurer les problèmes sociaux en particulier, et de s'engager dedans, en dehors de toute dimension proprement théâtrale. Mais, en même temps, ce qui me paraît le plus important, et souvent le plus négligé, dans les problèmes de formation d'acteur, c'est le rôle de l'acteur en tant qu'acteur, et non pas en tant qu'il conduit une fiction. Le rôle de l'acteur en tant qu'acteur, qui, à mon sens, peut peut-être s'analyser à deux niveaux différents. Il y a d'abord l'acteur, en tant qu'il est un individu appartenant à un groupe actif et donc pouvant recevoir une action, et donc une action de type politique dans la société. C'est-à-dire l'acteur dans sa relation très générale aux groupes sociaux dans lesquels il va être amené à conduire son action. Et puis, il y a une autre zone de la formation de l'acteur, qui me paraît elle aussi

très importante et pas souvent très clairement dégagée, et qui pourrait s'appeler l'acteur dans sa pratique théâtrale, mais pas l'acteur en tant qu'il construit le personnage, l'acteur qui est là, dans l'échange réel et perçu directement par les gens. Finalement, lorsqu'on monte une pièce de théâtre, qu'elle soit de type politique résolument risqué et si, en même temps, les gens y vont, se pressent autour des acteurs qui jouent, c'est vraisemblablement que les acteurs sont capables d'établir entre eux et leur public un certain type de relation, un certain type d'échange, mais qui n'est pas seulement l'histoire racontée, qui est un échange direct. Parce qu'enfin, au théâtre, à ma connaissance, et quel que soit tout le reste du travail qu'on élabore, il y a d'abord des gens en présence, mais des gens en présence dans une relation spécifique, qui est celle de la relation théâtrale, de la relation scénique.

Or, comment l'acteur peut-il se présenter sur la scène ? Comment peut-il être à ce moment-là dans un certain type de relation avec son public ? C'est finalement à partir de sa propre perception de lui-même et c'est pourquoi, je crois, on rejoint tous ces problèmes de formation personnelle, de manière de s'engager dans le travail, de manière d'être dans l'espace, de manière d'être avec les autres. C'est à ce niveau là que se forme l'acteur. C'est-à-dire la charnière. Jamais entièrement dans la technique du travail du personnage. Jamais exclusivement dans sa formation de militant, d'homme actif dans la société, mais à la charnière entre les deux. C'est-à-dire à l'endroit où l'acteur ne peut être efficace dans le théâtre qu'il choisit de faire que parce qu'en tant qu'individu, il a lui-même pris en compte un certain nombre de dimensions de son action. Et je crois que c'est aussi dans la logique de tout ce que nous avons fait dans ce stage, chaque fois que nous avons essayé de décloisonner à partir du procès technique et précis proposé dans les ateliers, vers ce problème-là. C'est en ce sens que le travail que moi, personnellement, j'ai engagé ici peut apparaître comme un travail strictement personnel ; à la limite il est vrai que des gens qui viendraient dans ce stage pour aborder la solution d'un certain nombre de problèmes, pourraient repartir en ayant fait des ateliers que nous avons menés avec l'image que, finalement, c'est une technique de type psychodramatique ou du même genre, qui engage peut-être d'autres méthodes de détails, mais qui couvre les mêmes zones, et là je voudrais bien préciser les choses. Il est vrai que cela recouvre les mêmes zones, et dans la formation de l'acteur, je crois qu'il y a au niveau institutionnel un blocage significatif qui est de refuser de prendre en compte ces zones

là. Combien de fois, lorsqu'on parle avec les gens qui sont sensés être les responsables du théâtre en France, dès qu'on aborde ces zones-là, on nous dit : ça, c'est du psychodrame. Surtout on n'en veut pas. Ca me paraît une chose significative d'un refus, parce que nous le savons tous, dans notre dimension d'acteur, lorsque nous jouons , nous jouons avec nous-mêmes et, par conséquent, cette zone-là, cette zone très précise de notre vie, et cette vie-là, où elle a dedans la libido, où elle a dedans la politique, c'est la même chose, c'est notre vie, c'est notre passé, c'est notre présent, c'est notre avenir, c'est les autres, c'est notre manière d'être là-dedans. Donc, moi, je le dis et le dis très fermement, les ateliers que je mène, je reconnais très délibérément que je les pose dans ce domaine qui par ailleurs se retrouve dans à peu près toutes les pratiques qui sont de type personnel, donc on peut dire psychologiques, psychanalitiques, psy tout ce qu'on veut. Mais l'objectif est différent.

Il y a un autre point, la méthode est empirique. Ca, c'est aussi un point très important pour moi, je veux dire que là-dedans, dans ce domaine-là, je ne parle pas de la construction du personnage, il ne peut pas y avoir de système a priori, ou alors on entre vraiment dans une manipulation très dangereuse. Par conséquent, c'est vraiment par système personnel que la méthode est empirique.

Mais le troisième point, c'est l'objectif, et il n'est pas du tout de susciter chez les gens cet espèce de travail personnel, où à la fois, ils souffrent, ils sont malheureux, ils se déchargent et puis ils prennent un peu leur pied, et après on est content. C'est vrai d'ailleurs, en général, ça se passe aussi comme ça, mais c'est pas l'essentiel. L'essentiel, c'est qu'ils repèrent en eux cette zone qui est celle finalement qu'on expose dans le danger du travail. Ayant repéré cette zone, ils savent plus clairement à partir de quoi se construit le travail théâtral, c'est-à-dire pas du tout à partir de choses qu'on apprend par coeur, mais à partir de cet affrontement qui sera celui de l'acteur avec son public, et qui se mesure dans tellement de choses qu'on ne peut pas les énumérer comme ça ; celles qui me viennent parce que ce sont celles qui m'intéressent le plus, ce sont : la relation corporelle à l'espace, l'écoute des autres, la manière dont la parole s'inscrit quelque part très profondément dans le corps, et c'est l'objectif de l'atelier que j'ai fait cette fois-ci. Mais, ce qui me paraît la chose la plus importante, quand je regarde comment fonctionne une formation d'acteur, c'est de savoir si oui ou non, ce niveau-là est pris en

compte ; entre la formation permanente de l'individu, de l'homme en société, et les méthodes techniques de travail théâtral. Cette zone charnière fondamentale, en dehors de laquelle le théâtre politique le plus correctement engagé au niveau de l'analyse sociologique va se heurter à l'indifférence des gens, et va peut-être jouer contre les principes des gens qui le font.

02 - L'ANIMATION THÉÂTRALE : L'EXEMPLE DE L'ACTIVITÉ THÉÂTRALE À LA M.J.C. D'AUBIGNAN

Il faut peut-être situer en quelques mots ce qu'est le groupe théâtral de la M.J.C. d'Aubignan. C'est pas un groupe théâtral. C'est pas une troupe théâtrale. C'est une activité théâtrale. C'est-à-dire comme dans une M.J.C., vous avez du judo, du hand-ball, etc... Il y a une section qui s'appelle théâtre. Et c'est au sein de cette section que travaillent les gens du village, et même des villages environnants, vu que c'est une originalité dans ce travail. C'est qu'en milieu rural, il n'y a pas tellement de groupes de théâtre, même dans l'ensemble des M.J.C. au niveau du Vaucluse, les groupes théâtraux amateurs se cassent la gueule. Et Aubignan, historiquement, il se trouve qu'il y a un groupe de théâtre qui a toujours plus ou moins bien fonctionné, même si certaines années, il démarre et n'arrive pas au bout, c'est arrivé trois ans que les gens commencent à travailler, une quinzaine de personnes, et puis paf ! Parce que les difficultés, s'il y en a au niveau professionnel, elles sont encore multipliées par cent au niveau du théâtre amateur. D'abord parce que les gens n'ont pas les mêmes conceptions, on ne sait pas ce qu'il faut faire comme théâtre, et les questions fondamentales ici sont encore plus fondamentales au sein d'un petit groupe. Les gens viennent de tous horizons, et de par là même on n'a pas les mêmes conceptions. Qu'est-ce qui constitue un groupe théâtral dans une section ? Dans un petit village ? Pourquoi ils viennent faire du théâtre ? Ce sont des questions intéressantes. Les gens viennent, et souvent ils ne font qu'une année de théâtre, et ils s'en vont. Ca ne les intéresse pas plus. C'est pas une recherche théâtrale, c'est une animation théâtrale. Les gens n'ont aucune formation, puisqu'il se peut qu'ils arrivent au milieu de l'année. La section théâtre se rencontre une fois par semaine, ça veut dire qu'on raconte un certain nombre de choses avant de commencer à "travailler". Voilà situé un peu ce contexte.

Il y a trois créations qui sont sorties à Aubignan et qu'on a présentées dans le Vaucluse, dans les villages ou dans les colonies de vacances. On croit faire ce qu'on appelle du théâtre populaire, mais évidemment, il faudrait encore préciser ce que c'est que le théâtre populaire, et là le discours irait loin aussi. C'est-à-dire un théâtre que les gens du village

aiment. Qu'est-ce que ça veut dire aimer ? J'en sais rien. Mais nous, ça nous satisfait de voir que les gens du village viennent. Ca fait sept ans qu'on fait du théâtre à Aubignan, et on peut dire qu'il y a à peu près 80 personnes qui ont fait du théâtre, qui ont essayé, qui ont joué un texte, qui ont dit un texte en public ; il y en a qui ont abandonné au bout de deux mois, qu'importe, il y a à peu près 80 personnes qui ont essayé. C'est ce qu'on appelle, nous, populaire, c'est-à-dire l'éventail le plus large au niveau de la participation à ces sections, l'éventail le plus large au niveau des gens qui viennent, et qui quittent pour une fois, et c'est très difficile à faire, aussi bien au niveau rural qu'ailleurs, faire sortir les gens de leur maison, de leur famille pour aller dans un lieu voir autre chose. On est heureux de voir que trois soirs qu'on a donnés à Aubignan, notre petite chapelle qui contient en se bourrant cent places, à chaque fois, on a dû refuser les aubignannais parce que c'était trop plein, et nous, c'est ça qui est important. Entre autres, les vieux de l'hospice qui sont venus deux ou trois fois. Voilà une définition du populaire, et une autre dimension qu'il ne faut pas oublier, c'est le travail théâtral à tous les niveaux, par exemple que des femmes soient venues faire un rideau à partir de chiffons. Des petits trucs comme ça. Ca aussi, c'est un travail théâtral, parce qu'une M.J.C., comme un grand nombre de structures culturelles, ça n'a pratiquement pas de fonds. A Aubignan, on a à peu près 200 adhérents pour toutes les activités, et on a une aide municipale qui est de 3 000 F par an. Donc, il faut bien se débrouiller avec ce qu'on a, et on n'a pas grand chose. Voilà pour ce premier volet.

Le deuxième volet, c'est que je crois vraiment que c'est en développant ce théâtre-là, qu'on défend et qu'on stimule le théâtre professionnel, et je précise ma pensée par un exemple : il y a à Marseille la Compagnie Marcel Maréchal qui fait un abonnement. Nous, à Aubignan qui est à 120 km de Marseille, au niveau du théâtre, il y a Avignon, qui a deux troupes professionnelles, le seul village où ils sont allés, c'est à Aubignan, ce qui a été une erreur pédagogique de notre part, puisque justement c'était au démarrage de la M.J.C., c'est une gifle qu'on a pris. Mais les gens sont venus, mais après il a fallu trois ans pour récupérer les gens qui étaient partis, ils sont partis parce que le théâtre que leur ont fait Benedetto et Gélas ne leur a pas convenu. Alors qu'il fallait faire la démarche inverse : c'est-à-dire faire du théâtre nous, former des gens qui aiment voir du théâtre, et après on leur amène du théâtre. Pour Benedetto, des gens du village ont dit, si c'est ça le théâtre, on n'y va pas. Pendant deux ou

trois ans, ils ont été hostiles à la M.J.C. Non seulement par le fait théâtral, mais aussi par la pensée politique et le vécu de Benedetto. Les gens ne font pas la différence entre l'organisme qui invite et celui qui est invité. L'organisme qui invite devient l'idéologie de celui qui vient. Et ça devient la M.J.C. qui est gauchiste ou révolutionnaire, etc... Pour en revenir à l'exemple de Maréchal à Marseille, au début de l'année, j'ai dit : il y a un abonnement à Marseille, on sera bien quatre ou cinq à vouloir y aller, et on a lancé l'information. Et bien, à l'abonnement à Marseille, il y a 40 personnes d'Aubignan (2 000 habitants). Voilà un exemple qui prouve bien que si on fait un travail au niveau local, qu'on fait participer les gens aux travail théâtral, qu'on les intéresse à travailler eux-mêmes au théâtre, et à voir les amis qui jouent, ensuite on peut les amener plus loin, et voir le travail professionnel, voir d'autres formes de théâtre. C'est ainsi que nous sommes une quarantaine à descendre à Marseille, et c'est dans ce sens-là qu'on est défenseurs du théâtre professionnel parce que si cet exemple-là était multiplié par exemple dans un village sur deux, imaginez ce que ça donnerait, et le théâtre professionnel en France ne suffirait certainement pas à répondre à la demande. Il est sûr aussi qu'à long terme, c'est la destruction du théâtre professionel, à très long terme. Parce qu'il est vrai que lorsque ces petits noyaux se seront multipliés et lorsqu'une formation arrivera à leur niveau, parallèlement à une qualité de la vie qui ne sera plus un mot mais une réalité, il est évident que le temps des loisirs étant plus grand, on n'aura plus besoin du théâtre proprement professionnel, mais que partout, il y aura des noyaux de théâtre, il y aura des échanges inter-villages, inter-comités d'entreprise, donc à très long terme, la destruction du théâtre professionnel.

03 - D'AUTRES CULTURES QUE LA CULTURE CLASSIQUE ?

- Je m'interroge sur le fait suivant : la culture classique, notre fameuse tradition humaniste, repose sur un certain nombre de valeurs, de critères qui sont en particulier incarnés dans des textes écrits. Toi, Benedetto, tu leur substitues, dans le cadre de ton travail régional, un autre type de culture, et je me pose la question : quel type de culture, est-ce que tu t'es interrogé là-dessus, est-ce que tu ne vas pas enfermer la culture populaire... qui soit uniquement populaire ?

- Je vais répondre par un exemple. Lorsque je suis allé au Havre pour faire une pièce en collaboration avec les travailleurs du Havre, je leur ai proposé un thème et la question était : supposons qu'au théâtre il faille un héros (je dis bien supposons), et supposons que je souhaite que ce héros soit un travailleur, parmi toutes les branches d'activités qui se développent sur le Havre, quel travailleur je vais choisir pour qu'il représente la classe ouvrière du Havre ? Lorsque Salacrou a fait sa pièce sur l'affaire Jules Durand que vous connaissez peut-être, il a pris comme héros de la classe ouvrière un docker-charbonnier. Les dockers-charbonniers à l'époque où se passe la pièce représentaient 90 % de la classe ouvrière au Havre. Il y avait donc parfaite adéquation entre la réalité et sa représentation. Lorsque je m'y trouve moi, il reste des dockers, mais on ne peut pas prendre un docker, ils sont 3 500 sur 50 000 travailleurs, ils sont devenus une minorité. Alors, on ne ferait qu'une reproduction d'une image qui est dépassée. Est-ce que c'est un ouvrier qui travaille aux chaînes de montage de Sandouville, est-ce que c'est un pêcheur, est-ce que c'est un marin, etc... ? Mais c'est là que la différence s'est introduite : je ne vais pas choisir, moi, le personnage qui va représenter la classe ouvrière, je vais faire de ma question la matière même du théâtre. Ainsi, sur un autre plan, je ne vais pas substituer à la langue française la langue occitane, je ne veux pas substituer à la culture classique française une culture occitane que nous ne connaissons pas (il n'en reste que des bribes). Je veux substituer à ce qui est la reproduction quelque chose qui est une production fondée sur tout un espace, un territoire. Et c'est ça le difficile. Et on n'a pas de réponse. Le théâtre de la Carriera ne peut pas dire exactement : voilà la culture que nous défendons.

04 - SIGNFICATIONS ET THÉÂTRE

Le théâtre est associé avec un acte de communication de signes, et cela tend à rabattre à mes yeux le problème du théâtre sur le modèle de la communication comme transmission d'un message. C'est là où je trouve qu'il y a un débat très sérieux : est-ce que la problématique du théâtre doit être située essentiellement dans un rapport de communication ? Est-ce qu'il n'y a pas la possibilité de concevoir le théâtre, en dehors de ce monde où règne l'impérialisme du signe, et par conséquent un théâtre qui est davantage sensoriel, qui serait essentiellement de l'ordre du branchement "des machines désirantes", indépendamment de ce signe qui doit s'échanger à la manière de la marchandise entre un public et un acteur. Il y a là une question.

J'ai un exemple là-dessus. Hier soir, avec Claude, on discutait à table, à propos de ce que j'avais fait l'après-midi en jouant. Elle me parlait d'un moment où, bien que j'aie dit que je n'étais pas dans l'élément liquide, elle m'a dit : il y a quand même un moment où tu faisais le poisson, en me décrivant que j'avais les mains comme ça, la bouche comme ça. Moi, j'ai répondu : mais, je n'ai jamais fait le poisson, j'étais dans une espèce de recherche sur crispation, détente, et il y a peut-être des moments où j'ai fait un certain nombre de gestes. Peut-on dire qu'il y a discours, ou peut-on dire qu'il y a communication dans le sens linguistique, alors que ce que je produis comme forme visible n'est pas de ma part construit comme un discours ou construit comme un ensemble de signes, mais où la personne qui me regarde, à partir de ses propres attentes, à partir de son propre système de perception transforme en signes (puisqu'elle a vu un poisson) quelque chose que moi, je n'ai pas produit comme un signe ? Par mon rapport avec les choses que je produisais à ce moment-là, je lui ai permis de construire une interprétation, mais je n'ai pas fonctionné avec elle sur le modèle soi-disant linguistique de émetteur-message-récepteur.

Quand on est dans un spectacle, il y a des actants et des spectateurs. Il y a un jeu corporel, qui se passe devant vous. Ce jeu corporel, il est situé spatialement et temporellement. Il est fait par des êtres singuliers qui ont tous leur caractère et, à un moment déterminé, un certain style. Le spectateur, quand il perçoit, il est obligé de coder par son regard ce qu'il voit

du fait qu'il a été éduqué. Il ne faut pas oublier une chose, c'est que notre perception, ce n'est pas une perception pure, une perception absolument vierge. C'est une perception qui a été marquée par des strates d'information, et on peut dire qu'un môme qui passe dans les mains d'une institutrice à partir du moment où il est entré à l'école, il a une perception qui se réduit, qui se trouve façonnée, etc... C'est ce que j'appelle le droit de péage, qui est payé par l'enfant à la société en passant par l'éducation. Il y a une codification de la perception. Je dis des choses très banales, mais c'est très important en ce qui concerne le théâtre. Donc, nous ne pouvons pas ne pas coder ce que nous voyons, nous ne pouvons pas ne pas le transposer dans un certain message signifiant.

Est-ce que ça signifie que le théâtre doit s'enfermer dans ce résidu, dans cet effet d'un certain système éducatif avec son contexte idéologique propre ? J'estime que non. C'est ma position personnelle. Parce que le théâtre doit être une sorte de dynamite d'une société. C'est-à-dire qu'il faut se servir du théâtre pour déconstruire une éducation. Artaud a très bien compris le pouvoir qu'on pouvait mettre dans la pratique théâtrale proprement dite, si on essaie de travailler sur ce fameux code, non pas en se mettant dans un en-deçà ou dans un au-delà, mais si on prend le code, et on le casse. Je pense que pour moi, la pratique théâtrale, c'est la brisure, et c'est en ce sens que je suis très attaché à la manière dont Puig et Lonsdale conçoivent leur théâtre, parce qu'il y a à la fois l'usage du signe, mais un usage tel que justement on arrive toujours à se placer ailleurs. J'aime beaucoup ce théâtre même avec ses imperfections au point de vue de la durée, etc... Mais c'est un théâtre où, précisément, je ne suis pas enfermé dans la simple perception du vécu personnel de l'autre qui doit s'échanger et l'interprétation. C'est un théâtre qui fait rêver et où le désir se réveille beaucoup plus intensément, que lorsque j'ai affaire à un théâtre qui joue essentiellement sur l'échange et sur la communication, on me lie les mains, on lie mon désir et en ce sens, on m'enferme dans un système d'interprétation qui n'est pas le mien, et, de tout façon, on ne me respecte pas, en tant qu'être désirant et sentant. Et rêvant. Le rêve étant pour moi l'expression du désir. Donc, voilà en quelques mots la différence de points de vue en ce qui concerne le théâtre. Même si elle est pas aussi grande que je l'ai présentée, il y a quand même une divergence entre nous au niveau de l'angle d'attaque, d'éclairage du phénomène théâtral.

Pour moi, c'est pas une donnée de base, le fait qu'au théâtre il existe un procédé de communication. C'est dans ce moment que commence l'interrogation sur le fait théâtral. Quelle sorte de signes ? Dans quel contexte de communication ? C'est là que commence le travail artistique. Pour moi, c'est le concept de signes et de procédés de communication que je mets en question dans le moment où je travaille.

J'ajoute tout de suite quelque chose. Ce que j'ai dit était encore assez théorique, mais sur le plan pratique, ça correspond à quelque chose d'assez concret. Cette déconstruction du signe, pour moi, ça doit se faire essentiellement par ce qui est le dessous du signe, le support et le moteur du signe, c'est la voix. Et c'est pourquoi j'attache une telle importance dans la problématique du théâtre, à l'articulation de la voix comme ce lieu particulier qui a été complètement confisqué , annexé par le signe alors qu'elle peut être exactement le contraire, et là on n'a pas encore suffisamment réfléchi. On l'a exploité d'une manière trop rapide et un peu bébête : justement les réflexions d'Artaud là-dessus. Maintenant il faut le faire au deuxième degré, pour savoir pourquoi ça l'intéressait tellement, le problème de la voix.

05 - LA NOTION DE JEU, AUJOURD'HUI

Je ferai allusion à la notion de jeu parce que je sais que la notion de jeu occupe une très grande importance dans la réflexion qui s'est opérée surtout dans l'après-guerre. Toute la réflexion sur l'éducation a porté sur la réintégration du jeu par opposition au travail qui se trouvait avoir été un modèle dominant dans la relation de transmission pédagogique. Depuis on assiste à une chose qui est assez révélatrice, c'est que les pédagogues qui ont employé le concept de jeu l'ont employé dans une marge de définition extrêmement restreinte, c'est-à-dire que c'est toujours un jeu qui met en jeu des intérêts, des centres d'intérêt qui sont tout à fait étiquettés, relativement balisés, aseptisés, et surtout attention quand on déborde (et je citerai surtout Madame Montessori ou Decroly). Il y a là quelque chose d'assez révélateur. On a fait encore des pas en avant, ne serait-ce qu'à partir de la réintégration des mouvements libertaires, même dans les mouvements non directifs. Il y a une certaine idée du jeu qui se veut relativement plus révolutionnaire, et je fais allusion par exemple à l'aspect de réhabilitation et de promotion du jeu, qui se trouve dans les textes de Marcuse, par exemple dans "Eros et civilisation".

Mais je garde un certain scepticisme et, à mon avis, ça n'a pas été suffisamment analysé par Marcuse, et je n'ai pas été le seul à le remarquer, c'est que lorsqu'on joue sur la fiction, et sur le caractère libérateur et révolutionnaire de la fiction, il faut savoir exactement ce qui, dans l'image, ne se trouve pas être le pur et simple produit du codage social. Actuellement, il y a des travaux qui sont faits sur l'imaginaire social. Savoir comment notre imaginaire se trouve, dans quelle marge il peut fonctionner, et c'est là où je veux révéler le fond de ma pensée, dans quelle mesure avons-nous une marge de créativité puisqu'on a employé le terme de créativité qui se trouve maintenant exploité au maximum dans le sens d'une promotion du jeu, et une promotion du jeu dans le sens d'une créativité. Comme si nous étions véritablement en possession grâce au jeu, grâce à la fiction, grâce à cet imaginaire, d'une certaine clé, qui annoncerait la transformation possible des rapports avec le pouvoir. Je sais bien que je suis le premier à jouer au maximum et je conçois que le jeu pourrait dans certains cas et dans certains types de relation me procurer une très grande satisfaction pulsionnelle.

Mais là où je commence à être un petit peu plus sceptique, c'est dans la mesure où nous faisons ça dans des îlots, et que ces îlots se trouvent exploités par la suite par une certaine information et une certaine diffusion idéologique, de l'idéologie dominante. Pourquoi sort-on autant de livres sur le jeu ? Pourquoi le pouvoir tolère autant qu'il y ait des îlots sur le jeu, et qu'on y trouve son plaisir ? Il faut faire une analyse ici des rapports de force.

06 - VOIX, CORPS ET SOCIÉTÉ

- Pour moi, il n'y a pas de voix authentique, de voix inauthentique, etc... : je pensais cette démarche typiquement sartrienne morte depuis longtemps, et cela m'a frappé de la retrouver ici dans un discours. Que fait-on ici ? Quel est le sens de notre action ? Pour moi, le sens serait précisément, non pas d'accréditer une sorte de choix d'une pureté, d'un retour, donc une régression psychique vers une voix qui serait enfin la voix de l'homme avec un grand H, mais au contraire. Et c'est pourquoi j'insiste très lourdement sur le fait que notre discours peut avoir un impact sur le plan social et politique dans la mesure où on dit : attention, la voix n'est pas quelque chose qui est enfermé dans un bastion, dans un champ très limité où l'on peut discourir de manière très universitaire ou autre, entre gens de théâtre, bien pensants, mais quand on parle de la voix, on parle justement de tout ce qui est hors de cette salle (la société est présente ici de toute façon) : je parle, j'emploie un vocabulaire, une syntaxe, je parle avec un certain accent, etc... Cette manière d'utiliser la voix, c'est restituer la société.

Alors, je me pose la question : comment pouvons-nous dégager les mécanismes d'action d'une société sur une voix, de façon que cette société par des artifices subtils, puisse récupérer cette voix, agir, manipuler ? C'est dégager cela qui est important pour nous. Essayer de mettre à jour au fond tout le problème de l'articulation de notre inconscient à la fois social et individuel. Et c'est là où je ne suis pas tout à fait d'accord avec ce qui s'est dit ici parce que la voix est quand même le lieu où la société pénètre beaucoup plus profondément que la gestualité. La gestualité est codée, mais la voix touche directement au niveau de l'ontogénèse du phénomène vocal. Voilà le sens de ce que je voudrais faire ici. Et je ne voudrais pas que cette petite réunion soit conçue comme autour d'une tasse de thé pour discourir sur le phénomène vocal, ses beautés, grandeurs et servitudes.

- Mais tes organes ne sont pas plus toi que ton accent quand il est appris ! Une chose me frappe : tu dis, la voix c'est le lieu privilégié de ce phénomène social, or, depuis ce matin neuf heures, hier déjà et avant-hier, nous n'avons jamais pu tenir un discours ici qui s'en tienne à la voix : on

parle toujours de tout et jamais de la voix et je pense que tu es autant marqué dans ta manière de tenir la tête que dans ta voix, que ton corps n'est pas plus à toi.

- Mais c'est un code.

- Ce n'est pas un code, c'est une histoire aussi !

- D'après ce que j'entends, il est question d'un monde où, dans le corps, dans l'être, on est marqué par l'histoire et la façon dont cette histoire se propose à nous et nous aliène, c'est-à-dire les phénomènes sociaux. Nous sommes tellement incarnés dans cette réalité sociale que nous manifestons sans cesse les séquelles ou les "habitus" de cette situation, de cet être social. Si l'on fait un théâtre qui est directement branché sur des phénomènes de production, tu sembles dire qu'il est difficile de se détacher de cela par le fait-même qu'il est branché sur des phénomènes de production, c'est ce que tu dis ? Comment et où peut-on créer une parole ou une action ou une forme qui se dégage de cette emprise et qui, à ce moment-là, porte un signe que je dis être important, qui peut avoir une action ? Est-ce que c'est cela pour vous ?

- Pour ma part, ce n'est pas exactement la question que je pose, car il est, je pense, impossible, de se dégager de cette emprise. A partir du moment où tu es passé dans le moule de l'éducation familiale, de l'éducation scolaire, tu es fait, tu es formé. Le problème pour nous est de savoir comment fonctionnent les mécanismes de façon à avoir une action révolutionnaire, et ne pas en rester uniquement à une sorte de déterminisme, de fatalité, à une seule forme d'action de la société sur notre voix en particulier.

- Alors tu penses que c'est l'analyse, la compréhension qui nous mènent vers ce chemin qui nous permet à ce moment-là d'agir ?

- Je ne crois pas que l'analyse va suffire, il y a aussi le praxis. Il faut être lucide, il faut avoir une action qui se pense, c'est comme cela que j'entend praxis, c'est quelque chose qui comporte les deux dimensions.

10 - UN STAGE

11 - FORMATION ET/OU RECHERCHE ?

- Ce que je voyais par rapport à ce stage, c'est beaucoup plus de formation et moins de recherche. C'est ces deux termes qui sont tombés cet après-midi. Je me souviens, l'année dernière, c'était un stage qui était en grande partie basé sur les ateliers pratiques de formation, d'apports d'autres techniques. C'est ça qui m'a le plus intéressé l'année dernière. C'est-à-dire pratiquement travailler la voix avec des gens qui peuvent m'apporter quelque chose. J'ai l'impression que cette année, cet aspect ne se trouve pas dans le stage. On fait un travail de recherche qui est intéressant, mais, personnellement, j'aurais pu faire ce travail ailleurs, et j'ai dépensé une certaine somme d'argent pour ce stage parce que j'attendais autre chose, c'est-à-dire un apport beaucoup plus technique.

- Je voudrais signaler que, quand j'ai reçu les documents, il était bien spécifié, on avait une bibliographie dont avait eu la gentillesse de nous donner les noms, on nous proposait des textes, et on nous proposait aussi de bien vouloir écrire le plus rapidement possible pour demander quelles étaient les questions qu'on avait l'intention d'aborder. Et ça, ce n'était pas du tout présenté comme un travail de formation . On nous a proposé des textes même assez difficiles à pénétrer, qui impliquaient une certaine réflexion, et qui montraient bien dans quel champ on allait évoluer.

- C'est peut-être aussi à cause de ce qui s'est passé l'année dernière, et je voyais cette année une continuation de ce genre de travail. Il y a aussi un travail théorique avec lequel je suis d'accord. Je le trouve très intéressant, mais il y a un côté qui me manque.

- Il me semble un peu inexact de présenter les choses ainsi, d'abord parce que d'une année à l'autre, les stages ne sont pas obligés de se reconduire tels quels. D'autre part, il me semble que, l'an dernier, la part de la discussion et la part de la pratique étaient au moins égales l'une à l'autre. Que même, c'est à partir de bilans de l'an dernier, c'est-à-dire d'un certain manque d'articulation entre les tables rondes dont beaucoup ont paru parfois longues, difficiles à écouter pour les stagiaires, et d'autre côté des ateliers qui apparaissent un peu isolés comme une prise

très partielle sur un point technique, que nous avons cette année, essayé de mettre au point, et que nous avons présenté dès le premier papier envoyé sur le stage, un stage sur lequel on essaierait d'articuler différemment et sous forme de recherche le problème de la théorie et de la pratique.

- Il y a aussi un autre côté qui est un peu gênant, c'est qu'on a pas le même langage. On a des mots mais on ne les connaît pas tous. Quand on parle, je note et après je regarderai sur le dictionnaire. J'ai quand même eu des réactions, pratiquement tout était nouveau. Le truc d'hier après-midi, la première partie, je sentais mon coeur, il faisait toc-toc. A un moment donné, il m'a semblé voir un plat de spaghettis. Mais je reconnais que jusqu'à maintenant il y a beaucoup de choses qui m'ont intéressé. Le mime, je l'avais vu des fois à la télé, mais sans plus. Et c'est très intéressant, on découvre beaucoup de trucs. Il n'y a que la discussion qui me rase un peu, ça fait rien, il en faut.

- C'est vrai qu'il y a des mots qui sont quand même assez étonnants et qu'il faudra rechercher ; on n'ose pas vous les demander parce qu'on vous sent emballés par le fait de parler ou d'expliquer quelque chose, on n'ose pas vous couper pour dire : qu'est-ce que ça veut dire, ce mot là ? C'est vrai aussi qu'hier je me suis un peu barbée pendant l'après-midi, parce que j'avais l'impression que ça tournait un petit peu au psychodrame, et que c'était pas passionnant. Et puis cet après-midi, quand j'ai vu qu'on recommençait un petit peu la même chose, je me suis demandée si j'allais partir ou si je restais. Après, je me suis donné un bout de temps, et je me suis dit qu'il fallait que je reste, parce que si jamais il y avait un désaccord, je risquais pour mon CAPASE quelques petits ennuis. Après la réflexion qui a suivi ne m'a pas intéressée du tout dans la première partie mais, à la fin, les choses qui se disaient étaient quand même intéressantes.

- Je voulais dire qu'il y a des difficultés à s'entendre ici, essentiellement parce qu'il y a des discours différents qui s'entrecroisent et qui ne se rencontrent pas. Et qu'à mon avis c'est pour ça qu'on arrive pas à aboutir à une démarche, à organiser le stage. Je trouve qu'il y a des amalgames.

- Il se peut qu'à la fin du stage, on arrive à un axe suivant lequel on pourrait analyser ce que recouvre le concept de présence de l'acteur. Mais ça fait huit jours passés inutilement s'il ne recouvre rien, et après on s'en va. J'aurais aimé que l'axe soit défini à l'avance.

- Par qui ? L'objectif du stage m'était toujours apparu clairement, que c'était le groupe lui-même qui essaierait de dégager un axe, qui n'existe nulle part. Vous attendez la révélation de qui ?

- On attend surtout une certaine organisation dans le travail.

- L'année dernière (stage sur la voix), il y avait des "techniciens". Tu as considéré évidemment qu'ils t'ont apporté des techniques, et ce sont des techniciens dont je ne mets pas en doute la compétence tout simplement parce qu'il existe dans notre société des professeurs de chant, et qu'il existe des médecins que tu peux aller voir si tu as des disphonies fonctionnelles en particulier. Ils t'ont donné des techniques, qu'ils ont et qui sont intéressantes, mais en ce sens on peut dire que ces techniques, en particulier concernant le chant, ont une certaine efficacité, techniques qui, appréciées par certains, sont fortement discutées par beaucoup.

Il ne faudrait pas prendre ces techniques au pied de la lettre, parce que maintenant, pour prolonger mon parallèle, au niveau du théâtre, tu t'attendais, semble-t'il à ce qu'on te mette dans ce stage des professeurs de technique théâtrale, et en l'occurrence, des professeurs de présence de l'acteur. Je dis simplement qu'il y a des gens qui existent dans la société, qui prétendent pouvoir enseigner le théâtre. Il existe des professeurs d'études théâtrales, il y a des UER d'études théâtrales dans lesquelles il y a un certain nombre d'enseignants. Mais Serge ou d'autres, Alain, etc... ou Pierre, n'ont pas du tout la prétention d'enseigner des techniques de présence de l'acteur. Ils ont une certaine connaissance du théâtre, ils ont fait un certain nombre d'analyses, mais nous n'avons jamais présenté ces gens là comme uniquement des transmetteurs de techniques utiles pour une formation (je ne déforme pas puisqu'il a employé le terme de formation). C'est pas par le fait que ce stage est validé CAPASE, donc comporte une visée apparente ou officielle de formation, qu'il faut prendre cet objet comme un objet acquis. Il y a beaucoup de formations "soi-disant" qui portent sur des objets totalement incertains, aventureux, et sur lesquels on n'a pas un savoir vraiment définitif. Toute formation comporte une marge de recherche, et je disais tout à l'heureà Lydie, et ça me fait une très bonne transition pour elle, que la formation nécessairement comporte des incertitudes, des échecs. Ces échecs sont véritablement positifs. Je ne vais pas répéter Rousseau qui a dit des choses extrêmement pertinentes et qui sont reconnues par tous. Il faut savoir échouer dans la vie. Même si, en accep-

tant le principe de ton interprétation, nous sommes dans un stage de formation, pour moi, c'est faux, étant donné même le thème, le concept de la présence de l'acteur est un concept par définition flou, on ne peut pas attendre là-dessus des techniques. Ou alors des techniques de charlatan.

Pour la deuxième partie concernant Lydie, qui dit qu'il y a ici, des discours multiples, qui n'arrivent pas finalement à se retrouver. Moi, je la mets au défi de trouver dans un domaine quelconque qui concerne en particulier le théâtre, ou le domaine de l'art, un discours unique et univoque, c'est-à-dire ayant un seul sens. Par conséquent, j'estime que c'est une bonne chose qu'il y ait une multiplicité de discours.

12 - ATELIER ET EXPÉRIMENTATION : LE PROTOCOLE ET LA DÉRIVE

- Je voudrais faire une remarque par rapport à la demande de Josie. Elle demande à ce qu'un atelier corresponde à son désir de formation, et il faut que tu comprennes une chose : c'est qu'un atelier de travail sonore, de travail sur les bruits ne peut pas avoir le même statut que les autres ateliers, c'est-à-dire il n'est pas susceptible d'être objet de formation, comme il peut y avoir formation musicale. Et c'est en ce sens que je complèterais peut-être un peu l'explication de Gérard. Si la pratique de cet atelier a été une pratique perverse, ce n'est pas un hasard. Ca ne peut pas être autrement. C'est pour ça que je me suis personnellement inscrit dans cet atelier, c'est une pratique ironique chaque fois que l'on travaille sur les sons, que l'on travaille sur les bruits, et surtout dans le cadre d'une réflexion sur le théâtre, et dans une perspective théâtrale, il ne peut y avoir que pratique ironique, et je m'explique : le statut du son, le statut des bruits, le statut de l'émission vocale, ce n'est pas un statut simple, ce n'est pas un statut objectif. On ne peut pas le soumettre, comme on peut le faire à la rigueur pour un travail kinesthésique, un travail à caractère musculaire. Il y a là toute une série d'une très grande richesse d'implication qui est terriblement ambivalente. Je crois qu'il fallait aller dans cet atelier pour dériver nécessairement, à la fois certes en tirer du plaisir, mais en même temps se dire que tout cela doit être vu à longue échéance. Alain a très justement dit que pour lui, il a trouvé un enrichissement tout de suite. Moi, je dirais que je me suis fait plaisir aussi dans une large mesure, mais je crois que je tirerai parti de ce que nous avons fait beaucoup plus tard.

- Ca ne m'intéresse absolument pas de savoir que toi, tu t'es enrichi dans ce théâtre, dans cet atelier-là. Je suis sûre que tout le monde s'est enrichi dans n'importe quel atelier. Mais je voudrais avoir une idée de ce qui s'est réellement passé dans l'atelier.

- Chaque jour il y a eu une sorte de protocole assez large, assez souple, d'expérience. Un jour, nous sommes partis sur l'idée d'une anecdote imaginaire, d'un certain scénario qui permettait de faire une lutte entre des bruits, et en jouant sur le mot bruit d'ailleurs. Des bruits qui étaient censés représenter des bruits, des rumeurs. Ils se disaient des brigands

dans la montagne avec une auberge centrale où il y avait véritablement un certain pouvoir, et on a joué (exemple de protocole d'expérience) la lutte entre des bruits et quelque chose du pouvoir central qui était musical. Voilà un protocole très large. Là-dessus, il y a eu dérive. Ce serait trop long à t'expliquer, il aurait fallu participer. On a travaillé également sur le problème de la lutte entre le lyrisme et l'agressivité avec un certain nombre d'instruments. Ce matin on a fait un travail sur le texte. Texte qui était apparemment plat et on s'est mis à choisir à l'intérieur de la lecture de ce journal des syllabes qui se trouvaient reproduites, et puis, comme on faisait un tour, il y avait une sorte de mouvement sonore qui se produisait, et ensuite ça se déconstruit. Il y a eu des réactions en couple, et puis après des variations, etc... Et tout ça, la dérive, on ne peut pas la mettre en formule. C'est la définition même de la dérive : c'est une sorte de mouvement, de périgrination, de cheminement aléatoire qui obéit à des pulsions à un moment déterminé, et qui obéit justement à des rencontres pulsionnelles, à des intensités libidinales, comme diraient les contemporains.

20 - LA THEATRALITE

21 - DES GENS DU QUARTIER QUI VIENNENT S'EXPRIMER PAR LE THÉÂTRE

Je veux parler de l'activité théâtrale dans la cité, dans le quartier, de l'objectif défini qui est l'animation de quartier, sans parler de l'acteur. Dans un équipement socio-éducatif, il y a des activités de danse, de ping-pong, de foot, comme il y a l'activité théâtrale. Les gens viennent, le but de cette activité, tel que ça se passe dans mon quartier, c'est donner aux gens le droit à la parole dans la mesure où, dans le quartier où ils se trouvent, ils n'ont pas ce droit, et quand ils viennent dans cette maison, ils se retrouvent entre eux, et ils parlent de leurs problèmes : le commérage, le bruit, l'invasion des super-marchés, etc... Enfin, c'est un travail d'animation, de sensibilisation à la vie qui les entoure, et un travail critique sur la vie qui les entoure, et ça peut aller jusqu'à l'analyse politique, mais sans penser à l'acteur. Ces gens là ne sont pas des acteurs, c'est-à-dire qu'ils n'ont jamais fait un travail de voix ou de texte, mais ils trouveront à travers le travail qu'ils font un certain style de travail, une certaine démarche de travail, qui n'est pas basée sur des principes basiques, ou sur des ateliers de technique, ils le trouvent à travers le travail qu'ils font. Tout dépend de la manière dont ils veulent exprimer le commérage dans le quartier, ils trouveront la force sans technique. Je ne dis pas que c'est bien ou non, je raconte ce qui se passe, mais sans penser vraiment à l'acteur, au théâtre, à l'objectif de faire un spectacle ou une tournée. Les gens parlent dans le quartier, et s'expriment avec le théâtre, c'est une expression théâtrale. Ces gens qui participent à des réalisations théâtrales, ne participent pas automatiquement à la vie du Festival, qui est le regroupement de pas mal de spectacles à objectif défini. C'est un travail d'animation uniquement. Les gens viennent, ils partent, ils y reviennent, etc... Le groupe n'est pas toujours le même chaque année, le groupe est ouvert...

Mais, au bout d'un moment, j'ai constaté que les gens qui font partie du groupe, c'était justement parce qu'ils avaient envie de continuer à parler, non pas d'autre chose, mais de se donner les moyens de le dire avec plus de force, plus de lisibilité, et parce qu'un certain noyau a refusé

ce nouveau besoin, ils sont partis ailleurs essayer de le trouver.

Et certains se sont mis dans des groupes qui n'ont pas l'air d'avoir abouti à un spectacle, mais ils ont travaillé des techniques, ils ont essayé de se donner à eux-mêmes de nouvelles dimensions pour prolonger cette démarche. Je ne crois pas qu'ils soient partis pour devenir vraiment professionnels, mais ils ont trouvé, et c'était justement la critique que le groupe avait et que le public leur faisait, c'était vous avez une force, vous avez trouvé le dispositif, mais on regrette qu'il y ait des moments où ça ne passe pas, où on ne comprend pas, on n'entend pas, etc... Mais, effectivement, c'était dans un deuxième temps.

22 - LA MÉTAPHORE : UN OUTIL D'OBSERVATION DE LA THÉÂTRALITE

Par rapport à ce problème en effet que je crois fondamental, de l'observation du phénomène théâtral ou de la théâtralité, la mesure de tout ce qui se passe dans celui qui perçoit me paraît une chose plus importante que d'essayer de reconstituer une éventuelle logique interne de celui qui a émis les signes. De ce point de vue là, ce qui me préoccupe, c'est le type de discours utilisé pour décrire ce qu'on a perçu. A Aix, nous avons essayé de monter plusieurs fois des expériences de ce genre, par exemple sur la description du mouvement. Nous avions des acteurs, des gens qui, en essayant d'oublier le plus possible les aspects un peu faux de leurs données initiales, ont devant nous produit un certain nombre de mouvements, et nous avons essayé de décrire la chose, c'est-à-dire de limiter au maximum l'interprétation psychologisante de l'individu qui produit les signes, mais aussi tout ce qui nous paraissait de l'ordre de l'interprétation. Et nous sommes arrivés à un émiettement tel des notations entre ceux qui essayaient de décrire avec minutie un geste ou signe produit, et personne ne se mettant d'accord sur une grille d'observation, que finalement nous avons renversé les perspectives dans cet atelier qui était une recherche, qui n'a d'ailleurs pas abouti à une chose formalisée, nous avons renversé les perspectives, et c'est à partir du moment où le groupe qui observait s'est mis à jouer sur ce que nous avons appelé à ce moment-là des métaphores que, tout d'un coup, le sens de la chose produite s'est éclairé pour nous.

Ca me fait revenir à l'exemple du travail que nous avons fait l'autre matin dans l'atelier "personnage" dirigé par José où, après le spectacle que nous avons vu l'autre soir à Aubignan, nous avions l'intention de repartir d'une scène pour travailler puisqu'on travaillait sur les personnages, et c'est assez extraordinaire ce qui s'est passé dans le groupe. Tant qu'on a essayé de décrire "objectivement" ce qu'on avait vu d'une scène de la veille au soir, on n'arrivait à rien et, à partir du moment où on s'est lancés dans ce que José appelle les analogies, et qui doit être un peu du même ordre de ce que j'appelais avant les métaphores, tout d'un coup s'est créé entre les gens une espèce de perception qui était évidemment très globale de ce qui s'était passé la veille, mais d'image en image, s'est réellement passé dans le groupe une espèce de compréhension réciproque et mutuelle de ce qui s'était passé, et qui a permis le rejeu de la situation.

23 - LA PRÉSENCE SCÉNIQUE

- La séance de cet après-midi a pour but de répondre à l'attente de certains stagiaires qui souhaitent avec beaucoup d'intensité, voir se profiler une réponse au problème de la présence de l'acteur en tant qu'acteur, c'est-à-dire au problème de la présence scénique, et de ramener par conséquent la problématique assez confuse des premiers jours à son plan théâtral, au sens strict. Pour répondre à cette attente, et surtout pour amorcer le travail pratique qui peut être fait en ateliers par la suite, nous pensons qu'il serait très intéressant, très utile que Michel nous parle d'abord de son témoignage sur son travail quotidien, en ce qui concerne le problème de la présence de l'acteur de façon à répondre à la question d'Axel ou de Dominique quitte, si le témoignage soulève des questions de leur part ou des autres, qu'elles puissent relancer notre recherche et en particulier nous donner l'idée de ce qui pourra être fait sur le plan pratique par la suite.

- En fait, ça n'a jamais été un problème. Les choses sont comme ça ou elles sont pas. En réfléchissant un petit peu, en effet, dans notre métier, on voit ce qu'on appelle des gens qui ont de la présence plus que d'autres. De quoi c'est fait ?... Je ne sais pas. Je ne suis pas quelqu'un qui analyse beaucoup. J'essaie de vivre plutôt sur le plan de l'instinct, et d'être à l'écoute des évènements ou des impulsions qui se passent en moi sans en analyser les causes ni trop savoir ni pourquoi ni comment. Il faudrait partir de plus loin, à savoir pourquoi veut-on être comédien ? Une question que j'ai commencé à me poser puis j'ai vite renoncé. Mais, en effet, pourquoi vouloir être comédien ? Qu'est-ce qui s'est passé pour qu'on ait ce besoin de se montrer, de se faire aimer, et il y a je crois beaucoup de ça, besoin d'être admiré, d'être compris, et on va forcément aller vers la psychanalyse, ça va pas rater. Une des choses les plus intéressantes que j'ai entendues sur un comédien, c'est quelqu'un qui dira à un public des choses confidentielles qu'il ne dira jamais à aucun être humain. Il est capable de se livrer en public et de dire des secrets de sa vie ou de son coeur qu'il ne pourra pas dire autrement. C'est une des choses...

... Je crois qu'un comédien est quelqu'un qui observe énormément, qui est extrêmement sensibilisé aux atmosphères, à ce que les gens font autour

d'eux, comment les gens vivent. Tout ça, c'est fait de quoi ? d'une surabondance de sensibilité ?... Je ne sais pas. En tous cas, je crois qu'un acteur qui a de la présence, c'est quelqu'un qui est fortement préoccupé, peut-être de lui, de son problème, c'est quelqu'un qui est très mal à l'aise dans la vie, qui est souvent gauche, timide, et qui vraiment arrive par le jeu à se construire un semblant d'existence ; on peut penser que c'est aussi un phénomène de fuite, c'est un phénomène de refus d'assumer une vraie vie et qui s'en construit une autre, donc c'est un peu schizophrénique. Je ne sais pas, mais je crois que c'est un peu de tout ça.

Il me semble que chaque fois que j'ai vu un acteur qui avait de la présence, c'est plus particulièrement celle de la présence de l'instinct. C'est-à-dire par exemple de Michel Simon, qui est un acteur pour moi surdoué. C'est pas possible d'être plus acteur que lui, enfin pas tellement d'être acteur, mais d'être un être humain qui a de la présence. C'est pas tellement un comédien de travail, ni un homme qui a cherché à faire de sa vie de comédien d'intéressant, il a dès le départ eu cette espèce de présence fabuleuse, cette trogne, autre chose... Il savait qu'il était là, il refusait de travailler d'ailleurs, il ne voulait jamais faire plus d'une ou deux prises au cinéma, parce que cela ne l'amusait plus, il devait le faire tout de suite et après c'était fini. Et donc, c'est pas du tout un acteur qui a travaillé, qui a pensé à son métier. De temps en temps, quand il avait affaire avec un bon metteur en scène, sur un coup de génie, d'instinct, il faisait des choses fabuleuses, mais c'était vraiment comme ça. Alors, je ne sais pas, je ne peux pas analyser plus loin que ça pour le moment.

Il y a une petite chose à laquelle je crois aussi, c'est que c'est peut-être un besoin de rester dans l'enfance. Un besoin de ne pas passer à la maturité, de continuer à jouer. Ce même jeu, cette même construction qu'ont enfants avec le jeu et qui est ce même problème de l'acteur, c'est-à-dire de jouer à papa-maman, alors, un acteur qui a de la présence sur un plateau, il a encore plus de présence quand il joue, mais j'aime beaucoup les acteurs qui jouent comme des enfants, c'est-à-dire ils croient vraiment à ce qu'ils font. Alors les enfants, à quoi croient-ils quand ils jouent ? Mais c'est très sérieux. Bon, et bien, un acteur qui joue bien, c'est un acteur qui s'identifie complètement et qui croit vraiment qu'il est le prince de Danemark. Où ça se situe ? Pourquoi est-ce qu'il arrive, lui, à y croire ?...

...

- Je crois justement qu'il faut distinguer au niveau de la présence, on a pris différents exemples mais qui ne sont pas sur le même plan, ni dans le même champ, ni dans la même situation. Il y a la présence de l'acteur de cinéma qui renvoie à l'image (allusion à Michel Simon qui a fait davantage de cinéma que de théâtre). Il y a l'exemple de la chanteuse qui est à mon avis le problème de la présence sur une scène et par rapport à un certain style de voix, par rapport à un certain style de chant. Je crois que là, ça pose des problèmes au niveau technique qui sont différents, au niveau de la perception. Il y a toujours une certaine théâtralité,mais qui ne peut pas être rigoureusement la même dans la situation théâtrale proprement dite et dans la situation du chanteur telle que Piaf qui était figée sur la scène, terriblement présente, et qui faisait jouer uniquement la voix par rapport à la morphologie.

- Je crois qu'à mesure qu'on parle, ça s'éclaircit un petit peu dans mon esprit, et je crois que les gens qui ont de la présence, ce sont les gens qui vivent en profondeur leur problème, qui n'essaient pas de jouer à cache-cache. Un acteur qui a de la présence, c'est quelqu'un qui est profondément et sincèrement dans le coeur même de ce qu'il vit. Et qui met dans son travail des choses très sérieuses, comme l'a fait Piaf, qui a vraiment mis dans la chanson toute sa vie de femme très compliquée, très dure et très difficile. Elle a vraiment vécu ça...

...

- Je voudrais creuser un peu avec vous ce critère d'authenticité. Finalement, vous avez défini la présence par l'authenticité, par la manière dont on s'investit profondément dans un personnage. Je me pose la question suivante : est-ce que l'authenticité et cet investissement profond ne sont pas faits aussi d'une certaine distance, c'est-à-dire, est-ce que là il n'y a pas un jeu entre la fusion et aussi une certaine distanciation, autrement dit le paradoxe du comédien, et est-ce qu'il ne faudrait pas ici réfléchir, ce qui nous permettra peut-être de voir quel type de situation on pourra mettre en jeu tout-à-l'heure au niveau du travail en atelier, le rapport entre le fait de se sentir profondément, d'y mettre ses tripes, de vivre la chose. En même temps, on ne peut pas vivre comme ça, sinon on le vit, ce n'est plus du théâtre, et voir s'il n'y a pas une distanciation pour créer cette authenticité. Est-ce que l'authenticité, c'est uniquement le fait de se donner, et comment se donner ?

- C'est pas se donner. Si vous voulez, je crois que chaque être humain vit des choses très précises. Ce sont des émotions, des rencontres, des

situations qui le concernent profondément. Si on essaie de résoudre ou d'accepter ces situations, d'y faire face, d'en sortir, de les cerner, de les prendre en charge, si on fait ça on vit plus authentiquement, mais les trois quarts des humains refusent de se prendre en charge et vivent comme des acteurs qui ne jouent pas mais qui jouent un autre rôle dans la vie. Ils se construisent des fausses vies...

...

- Je ferais remarquer qu'on dit être présent et avoir une présence. La présence est avoir, c'est-à-dire que véritablement dans l'avoir il y a un avoir, et c'est ce qui fait le rapport théâtral, et que dans le présent, il y a un être, il y a un état. La confusion vient de ce qu'on confond, être là présent et avoir la présence...

...

- Interroger la présence, ça ne m'intéresse pas parce que la présence me passionne. Donc, je ne l'interroge pas. J'interroge ses conditions. Il y a une chose qui m'intéresse, connaissant ce que vous faites au cinéma et au théâtre ; quand vous jouez au cinéma et quand vous jouez pour le théâtre, au niveau de la production des effets, ce qui m'intéresserait de comprendre et d'entendre, c'est, vous ne créez pas les effets de donner à voir de la même manière au cinéma et au théâtre, où il y a une ampleur, il y a un espace, il y a une autre dimension.

- C'est le mot qu'il faut rayer tout de suite : effet ; il ne faut jamais penser effet. Ce sont deux phénomènes différents. Le théâtre est un lieu où il faut occuper un espace. C'est une obligation. C'est-à-dire que si vous êtes au théâtre de poche, vous pouvez parler pas plus fort que ça. Si vous êtez ici, il faut déjà parler un peu plus fort et si vous êtes à Chaillot... Il y a donc une occupation de l'espace sonore, il y a ensuite une occupation de l'espace physique. Le cinéma, c'est totalement autre chose. Le théâtre, vous êtes là et vous n'en sortez pas. Au cinéma, vous connaissez les fameuses expériences russes : vous filmez un homme de face, le visage complètement inexpressif, vous mettez des scènes de bataille et le monsieur a l'air contrarié, embêté, ensuite vous mettez les Folies Bergères, et il a l'air de sourire. C'est ça le cinéma. Puisque vous n'occupez pas l'espace dans une durée, vous avez le champ de courses, vous, les Magasins Réunis, vous, ensuite une scène là, vous êtes un peu manipulé. En plus, la présence photogénique, c'est une chose. Vous avez des gens qui n'ont pas de présence théâtrale, mais qui ont de la présence photogénique...

...

- Je ne suis pas tout-à-fait d'accord avec ce que vous dites là, parce que ça ne me paraît pas pouvoir être généralisé : a de la présence celui qui n'a rien appris. Moi, j'aurais plutôt envie de dire que le phénomène de présence, ça ne se place pas comme on l'attendait. Dans certains cas, parce que précisément l'acteur a une démarche ou une modulation de voix très savante mais qui introduit la différence, ou au contraire, parce qu'on attendait en fonction d'une culture théâtrale un certain type de démarche sur telle scène, et que tout d'un coup, celui qui entre dans la scène a un autre type de démarche parce qu'il a rien appris, je dirais : est présent celui qui introduit une différence de rapport au modèle que le public a dans la tête...

...

- On insiste beaucoup sur la présence de l'acteur, sa technique ou son instinct, et on ne se soucie pas du public, or je crois que, par exemple, quand on a vu une prestation de Ruffus, c'est fantastique, il joue avec la présence du spectateur et il se passe quelque chose entre les spectateurs et lui, et il joue là-dessus. Je continue pour dire que peut-être, dans le phénomène de la présence, quand le numéro est terminé, quand le chanteur a fini, et qu'il s'est passé quelque chose, que le public a été touché, je crois qu'il y a comme une espèce de dilatation de tout le monde d'ailleurs. J'ai remarqué cette dilatation. On a souvent comparé aussi ce qui se passait de part et d'autre d'une scène, entre un public et des acteurs ou un chanteur, etc... à un acte d'amour...

... Le one-man-show est en rapport très direct avec la salle, tandis qu'une pièce non. Une pièce, on a souvent pensé qu'il y avait un quatrième mur, et qu'on jouait là, que les gens assistaient passivement à cet évènement. Mais l'homme tout seul sur un plateau, là, il est bien obligé. Jouer, c'est quoi ? C'est raconter une histoire, comme on raconte une histoire à des enfants. Et puis voilà. Vous allez être vous, quelque chose qui tout d'un coup leur rappelle quelque chose (au public), et je crois qu'un acteur ne devient populaire ou ne plaît que s'il est porteur de quelque chose qui existe chez beaucoup de gens. Un acteur, c'est un peu quelque chose de magnétique, et si les gens se reconnaissent en lui, s'identifient en lui, c'est ce qui fait ces espèces de succès incroyables de certains acteurs. Pourquoi est-ce qu'ils plaisent tant ? C'est parce qu'ils sont porteurs d'une image qui est très demandée...

24 - VOULOIR DIRE OU DÉPLACER LES QUESTIONS ?

- Le théâtre qui est organisé autour d'un vouloir dire, autour d'un désir de parler, de se parler et de parler de ses problèmes, finalement, contrairement à ce qu'on pourrait penser, c'est un théâtre qui me semble tout-à-fait adéquat à ce rien ne change, au niveau du fonctionnement social, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de déplacement de la question. Lorsqu'on dit que la technique vient permettre un vouloir dire d'être plus efficace et plus stratégique, ça me fait bondir, parce que c'est de l'ordre du projet. C'est de l'ordre du didactique, alors qu'il faut se demander si, justement, la fonction "révolutionnaire" d'une pratique théâtrale, ce n'est pas de déplacer le questionnement qui se pose à nous par une pratique spécifique. C'est-à-dire de ne pas essayer de répondre aux questions telles qu'elles nous sont posées, mais de décaler ces questions. De ne pas partir d'un vouloir dire que l'on va étayer par une bonne technique, mais d'arriver à un dire différent par un cheminement qui n'est pas d'ordre institutionnel.

- Je parlais d'activité théâtrale qui s'inscrit dans un cadre d'animation, dans une cité qui a des problèmes d'ordre d'H.L.M., et que l'activité théâtrale dans la maison des jeunes fait appel à des gens, les gens viennent, et les gens constatent qu'il y a de la photo aussi, de la peinture, et ça peut mener même à faire une pétition et aller taper à la porte de la Mairie ou à la Préfecture, pour dire au directeur d'H.L.M., écoutez, ça ne va pas dans les H.L.M., et tout le monde est au courant, parce que les gens ont parlé de ça, devant un public, que les H.L.M. ça ne marche pas du tout ; il y a un changement au niveau politique, et au niveau social et au niveau de l'expression théâtrale, par le militantisme de toute manière.

- C'est de l'hygiène sociale.

...

25 - LE DÉSIR DE LA THÉÂTRALITÉ : UN PRODUIT AMBIVALENT

Ton corps parlant est une condition de la théâtralité, mais ton corps parlant, la société le transforme en sa chose, et quand je parlais du corps, je voulais indiquer aux gens, votre corps, il n'est jamais, jamais vraiment vous-même, et quand vous affirmez votre moi, votre moi est toujours une certaine façon qu'a la société de susciter cet imaginaire du moi. Je pense qu'il faut se sortir de l'idée que nous sommes des bastions,des citadelles, avec notre intériorité bien cachée, etc... En réalité, nous sommes pénétrés de part en part dans nos désirs, dans notre manière de parler, dans nos imaginaires, nous sommes pénétrés par la société. En réalité, l'imaginaire radical, c'est une manière de jouer, comme on joue sur un vibraphone, sur l'imaginaire social. Il ne faut pas croire que nous avons une sorte de pouvoir de solitude intégrale, d'autonomie, en réalité, la seule autonomie que nous ayons, c'est ce fait de jouer sur les différences. C'est mon point de vue, c'est une chose qui peut se discuter, mais je crois que la société nous investit...

... Je dis simplement la chose suivante : nous avons tous de par notre structure, corps-langage, nous avons une possibilité de théâtre par le fait de l'expressivité. C'est une condition. De cette condition, il y a une émergence de désir. J'ai jamais dit que ce désir était illusoire. J'ai dit que ce désir passait par le moule, un certain moule très complexe d'un travail éducatif. D'un travail social. A partir de là, il y a une institution théâtrale qui est propre à une culture et qui s'institue pour satisfaire ce désir. Et qui, en même temps, l'infléchit. Mais alors, nous avons le désir de jouer mais avec une ambivalence. Je crois qu'il ne faut pas perdre de vue la chose suivante : c'est que, ayant conscience de tout ce que la société fait en nous, je peux dire : je suis social de part en part, mais en même temps cette sociabilité de tout mon être, cette sociabilité brode sur une contingence.

En termes simples, je ne suis pas le produit d'un déterminisme, je suis un produit ambivalent, c'est-à-dire un produit qui, du fait qu'il est corps et langage, est un être que l'on ne peut pas posséder, qu'une société ne peut pas prendre comme je prends cet objet, c'est toujours une menace. Un

individu, c'est une menace pour une société dans la mesure où c'est toujours la menace d'un contre-pouvoir et donc d'un impouvoir pour cette société.

Pour en revenir au théâtre, le désir nous le partageons, j'ai jamais dit qu'il était illusoire, mais tu seras toujours au bout du terme, confronté un jour ou l'autre à la réalité des effets de ton désir, des effets réels. Alors, à ce moment-là, tu te rendras compte que peut-être tout ce que tu avais mis au niveau de tes intentions, de ta motivation, ta motivation a été prise, reprise, et n'est peut-être plus la tienne.

26 - THÉÂTRALITÉ ET ÉDUCATION : DES RAPPORTS HISTORIQUES

- Je voudrais compléter une chose. Renforcer la démonstration du rapport entre l'éducation et la théâtralité. Il y a une chose que vous devez savoir, c'est que l'éducation a pris une certaine forme, a pris un certain style, à partir du moment où elle a intégré le théâtre non seulement comme objet, mais aussi comme style de transmission. Ce sont les jésuites qui ont créé les écoles, le style des écoles. Nous vivons encore avec leur système centralisé, avec leur système de documentation, leur système de classes, c'est eux qui ont créé la notion de classes scolaires, etc... Il y a une chose qui est absolument remarquable, c'est que les jésuites ont compris que le théâtre, c'était la clé de toute transmission, de tout renforcement du pouvoir, et ils ont eu une idée géniale, non seulement ils ont fait des ballets à l'intérieur de leurs collèges, mais ils ont donné à leur style d'éducation un tour théâtral avec affrontement de groupes, spectateurs, acteurs, etc... Il y a beaucoup de choses à dire là-dessus, et il y a un de mes amis jésuite qui m'a dit quand il a su que je travaillais sur le théâtre : tu sais, tu devrais aller jeter un petit coup d'oeil du côté de chez nous, il y a pas mal de choses là. Je lui ai dit : je sais qu'il y a du théâtre chez vous. Et il m'a répondu : va plus loin, tu verras. Il y a une bibliographie monstrueuse sur le théâtre chez les jésuites, et j'en ai parlé un tout petit peu dans ma thèse, mais très peu. Là, il y a quelque chose de remarquable, et nous vivons là-dessus, non plus sur le style jésuite de la théâtralité, mais sur le fait que toute éducation a été rendue théâtrale à partir de ce moment-là, et réfléchissez un peu sur la façon dont vous avez été éduqués, dans votre famille, et le style de relation, au niveau du rôle du spectacle, du miroir, etc... et, à l'école, dans le style de l'institution scolaire qui est le nôtre. Un petit rapport avec la réflexion sur l'institution, ça nous mènerait très, très loin.

- On ne veut pas voir comment se constituent le réseau institutionnel et son pouvoir, donc, pour moi, le véritable piège se situe dans une occultation systématique, une manière de cacher systématiquement le réseau de diffusion du pouvoir entre toutes les institutions. Nous sommes dans le réseau, et la mystification la plus grande, c'est de faire en sorte que les gens arrivent à fermer les yeux d'eux-mêmes devant ça. J'ai dit : d'eux-mêmes.

Car il ne s'agit pas de la faire de force. Mais quand on leur fait réellement fermer les yeux d'eux-mêmes, à ce moment-là, les choses deviennent extrêmement faciles pour le pouvoir. C'est ce que je crains le plus. C'est ce qui me désole le plus, c'est quand je vois qu'il y a une sorte de consentement intérieur.

- Je voudrais essayer de dire un certain nombre de choses qui me tournent dans la tête, mais je ne sais pas très bien si j'arriverai à les dire clairement. Par rapport à ce que disait Michel tout de suite, par exemple du fait que les jésuites ont mis le théâtre à l'école, donc du rapport qu'il peut y avoir entre toutes les institutions, il y a une chose qui me frappe, moi, depuis longtemps, c'est que je ne sais pas si, quand on emploie le vocabulaire théâtral pour désigner d'autres institutions sociales comme l'école, comme la justice, comme l'armée, comme beaucoup d'autres institutions du même genre, on ne fait pas simplement que renverser l'analyse correcte. C'est-à-dire non pas dire : le théâtre est partout et tout est théâtral, mais simplement reprendre au théâtre ce qu'on lui a déjà prêté, une forme de théâtre singulièrement déjà institutionnalisée et organisée autour de la notion d'une espèce de délégation du pouvoir. De même que les institutions les plus théâtralisées sont celles où il y a toujours quelqu'un qui représente quelqu'un d'autre, le juge, le chef, de même il y a eu une certaine forme de théâtre où l'acteur, investi d'un certain pouvoir de représenter la société, notamment dans tout le théâtre dit classique ou humaniste en occident, avait donc de ce fait un pouvoir social au niveau d'une réalité.

De ce fait, lorsque les jésuites qui viennent tout de suite après l'instauration de ce genre de théâtre, le mettent dans leur école, je crois qu'ils ne font que rendre aux institutions ce qui était déjà dans lesdites institutions. Mais, en revanche, ce qui m'étonne, c'est que dans ce cas-là, et dans ces formes de théâtre dont on utilise le vocabulaire pour décrire le monde social et les institutions, on oublie toujours la notion du jeu...

27 - LA LIBIDO ET LE POLITIQUE

- Avant de parler de "quel théâtre", on peut parler de "quel acteur".

- Je ne suis pas tellement d'accord pour accepter la proposition de Georges, parce que je ne crois pas qu'on puisse séparer. Pour moi, il s'agit d'un dispositif complètement dialectique. Il y a un certain nombre de choses qui sont de moi, en moi, dont éventuellement un désir de dépassement. Beaucoup de gens ont parlé ici de territoire inconnu, sur lesquels il fallait aller. Dans quelles limites la matière dont on se servait n'était qu'un prétexte et que, par conséquent, ce qui était intéressant, c'était non pas la matière mais le voyage. Par ailleurs, il y a effectivement un certain nombre de phénomènes sociaux-politiques ou sociaux-économiques, qui, d'une autre façon, mais absolument inséparables à ce voyage que je vais faire vers l'extérieur, me rentrent dedans. Je ne peux pas, me semble-t-il, parler d'un phénomène politique sans parler de ma libido, je ne peux pas raisonnablement parler de ma libido sans intégrer le phénomène politique.

30 - UN ACTEUR

31 - LE DANGER ET LE REFUGE

Je crois que l'acteur fondamentalement, et là je rejoins Emile quand il nous a proposé "les territoires où l'on ne peut pas aller", c'est un être qui, même s'il a envie de s'ouvrir, et il doit être ouvert, se cherche des refuges, essaie d'être confortable. Au niveau du texte, on peut avoir des refus et les spectateurs ne pas toujours s'en rendre compte. Sur un trapèze, à ce niveau-là, quand vous êtes à une certaine hauteur, si vous ne placez pas votre pied, votre main d'une certaine façon, vous tombez, et si vous tombez, ou vous vous paralysez à vie, ou vous restez trois semaines dans une attelle, ou vous pouvez en mourir. C'est très important la notion de danger. Etre dans une représentation, dans ce climat-là, dans cette relation-là, comme si vous étiez sur un trapèze, sur un fil, où à chaque seconde l'édifice peut s'écrouler.

32 - ETRE RECONNU ET RECONNAÎTRE

Je donne une certaine définition au terme de communication. Communication, ce n'est pas pour moi le fait de vouloir transmettre un message, c'est le fait de réaliser, d'avoir besoin pour exister d'être reconnu, connaître, c'est être reconnu et reconnaître. C'est le fait que nous avons besoin d'être reconnu de l'être humain, pas de l'être vivant en général. L'être humain ne peut pas exister et par conséquent survivre ultérieurement s'il ne peut pas être reconnu (voir le mythe développé par Robinson, Michel Tournier, à partir des Robinson Crusoë). La nature qui nous entoure ne nous renvoie pas une image qui nous permette d'exister, c'est pour ça que Robinson devient fou et mourrait s'il n'utilisait pas les moyens de langage, premièrement parce qu'il est parlant et qu'il se met à parler à son chien, et à trouver dans l'expression d'un chien qui n'a pas d'expression, une expression qu'il arrive à fictionner, à imaginer comme étant une expression, le sourire d'un être humain. Il y a une expression animale, c'est vrai, mais au niveau où parle Robinson, il avait besoin d'un sourire

il voulait se sourire à lui-même, et il ne trouvait pas de miroir pour se reconnaître comme existant, alors il regarde son chien et il dit : j'ai vu mon propre sourire. Il avait d'ailleurs perdu sa musculature elle-même. Son grand zygomatique et tous ses muscles peaussiers ne fonctionnaient plus parce que personne ne faisait le renvoi. Ca, à mes yeux, ce n'est pas un postulat, c'est une condition sine qua non.

33 - LE CORPS DE L'ACTEUR

... Le corps, une perspective de théâtre qui s'inscrit dans une durée ; et cette durée est celle de la vie, jusqu'à preuve du contraire ; et bien là, je pense pouvoir dire que le corps, le corps de l'acteur arrive à vivre, à découvrir, à traduire, à transmettre des langages articulés verbalement et gestuellement, qui ne sont pas de son propre ressort.

34 - L'INTELLIGENCE DE L'ACTEUR

C'est un atelier dans lequel chacun d'entre nous a eu à choisir un texte assez bref, à l'apprendre par coeur, et l'atelier consiste à travailler sur ce texte, parfois collectivement, parfois individuellement. On travaillait l'émission vocale et une technique de prise de conscience de sa propre voix, et aussi toute une série de jeux qu'on pourrait considérer peut-être un peu comme des petits "psychodrames", c'est-à-dire où il s'agit d'introduire le texte dans des situations n'ayant a priori pas tellement de rapport avec lui, et mettant en jeu une certaine implication corporelle : quelqu'un qui travaille individuellement un texte doit tout d'un coup se mettre à dire son texte en se battant, en faisant du trapèze, en sautillant, en faisant toute une série d'activités sans rapport avec le texte, et en recherchant progressivement le meilleur lieu en lui-même et dans la pièce d'où peut provenir le texte. Et ça marche très bien.

C'est assez fantastique de voir comment au départ, un texte qui vient un peu n'importe comment, sans préparation particulière, tout d'un coup, après un certain temps de travail, se trouve venir de là où il faut et aller là où il faut. D'un certain point de vue, ça me paraît un peu magique. Tout d'un coup, il y a quelque chose qui se passe. Je résumerais peut-être un peu en disant qu'on va chercher dans le texte ce qui peut référer à la personne même qui dit le texte et, à la limite, je penserais qu'un tel travail (par rapport à un travail traditionnel qu'on dit souvent s'adresser à l'intelligence du texte) s'adresserait à l'intelligence de l'acteur. Par rapport à ce texte, on va chercher comment celui qui le dit peut le vivre, quelles images, quelles situations corporelles ou phantasmatiques il peut trouver dans ce texte, plus que d'aller chercher les intentions de l'auteur, et, en fait, ce qui apparaît, c'est qu'il y a à ce moment là souvent coïncidence des deux.

35 - L'ACTEUR DOUÉ

Je veux dire que ce qu'on appelle un acteur doué, c'est en général quelqu'un qui, par son histoire personnelle, se trouve avoir déjà résolu un certain nombre de ces questions. J'entends, par exemple, sur le plan de la relation spatiale, etc... Et, à partir du moment où la plupart des écoles d'acteurs fonctionnent avec des concours de recrutement, on sélectionne les gens qui ont déjà résolu ces problèmes, et à partir de là, on les renforce dans ce qu'ils ont apporté comme don initial, en général aussi on les limite à ces dons-là mais, en même temps, on ferme la porte à beaucoup d'autres gens. Les démarches de formation d'acteurs auxquelles je pense, ou auxquelles je rêve quand je fais des actions de ce genre, sont aussi des démarches que je souhaite pouvoir constamment élargir en dehors de la formation d'acteur, par une espèce de renversement qui consiste à dire que cette formation est nécessaire à l'acteur en vue d'une profession, mais que l'objectif professionnel pourrait très bien être l'objectif provisoire d'une formation de gens qui ne seront jamais des acteurs, mais à qui cet objectif provisoire servirait aussi à aborder certaines limites et à dépasser certains conditionnements.

36 - LE PERSONNAGE : UN CARREFOUR COMPLEXE

- J'ai essayé seulement de partager avec les stagiaires des démarches pratiques qui ont des buts plus ou moins concrets et qui ont comme but général, comme objectif général, d'arriver à avoir une conception complexe du personnage pour éviter le piège suivant : se confronter à un texte où il y a déjà des personnages limités de façon quelquefois très forte, ça dépend de la maîtrise de l'auteur, et quelquefois cette force du personnage écrit, du personnage projeté par l'auteur, pose des entraves à la créativité de l'acteur.

Ce sont des problèmes que j'ai trouvés dans ma pratique, c'est pourquoi j'essaie d'explorer des régions extérieures au texte pour mettre l'acteur dans une situation de "carrefour" où la réalité qu'on peut observer, qu'on peut interpréter, analyser, comprendre, puisse se trouver confrontée avec l'imaginaire, avec ce qui vient de la mémoire, ce qui vient des rêves, ce qui vient de ce qu'on pourrait appeler aussi la voix du corps, et, ainsi, lui permettre d'agir sur ou avec le personnage textuel et en un lieu suffisamment flou, complexe, multiple, pour ne pas tomber dans ce piège dont j'ai parlé. Ce que nous avons fait, c'est simplement ces quatre ou cinq exercices, démarches, qui peuvent être réutilisés par celui qui le fait et qui demande ce mélange entre observation, imagination, ce que j'appelle partir de la corporité plus ou moins stimulée fixement ou imaginativement.

Pour finir, comme caractéristique de ce travail, c'est que les protagonistes pédagogiques d'une façon totale passent au groupe, c'est-à-dire que le professeur ou l'animateur ou le directeur n'est qu'un entre les autres, alors c'est un travail où il s'agit de vraiment mouler ensemble l'individu qui travaille et les autres qui regardent les autres. Mouler ensemble : cet objectif de faire fonctionner des voix, faire fonctionner des personnages. C'est le seul but visible qu'on atteint. J'aimerais passer la parole à quelqu'un d'autre parce que je crois que la vision des particpants est beaucoup plus objective et beaucoup plus utile aux autres que la mienne.

- J'ai été très sensible à ce qui s'est passé dans cet atelier parce qu'effectivement tout se passait au niveau de la sensibilité, de la com-

préhension du type d'échange, de fonctionnement. Fonctionnement...

- Moi, ce qui m'a intéressé dans l'atelier de José, finalement, c'est sa méthodologie, parce qu'en fait on retrouve dans son travail une certaine rigueur scientifique qui est trop souvent bafouée ou tournée en ridicule ; et, en fait, là, c'est bien par ce procédé qu'on a vu le "miracle" de la perception et de la modification de petites choses. Le thème, c'était en fait : devenir un personnage, créer un personnage. Et bien, ce matin, j'ai été époustouflé par une personne qui a travaillé pendant pratiquement toute la durée ; d'une part comment la personne elle-même a créé son personnage, et d'autre part comment nous, en tant que groupe, nous avons pu observer l'évolution et la création du personnage et, en même temps, comment nous avons pu l'aider, c'est-à-dire qu'il y avait ce qui est cher je crois à José, ce jeu dialectique entre groupe observant et personne en train de créer, ce jeu dialectique qui a fait qu'on était un peu son miroir.

37 - A PROPOS DU SOUFFLE : PROJECTION ET EXPRESSION

- Une question à ce sujet : comment se fait-il, si la respiration thoracique supérieure est la respiration de l'angoisse, et je suis d'accord avec toi, que l'on dit que toutes les femmes ont cette respiration dominante ?

- Alors là, il s'agit du type de souffle et non pas du type de respiration. La respiration sert à beaucoup de choses. Ca sert à ventiler ses poumons, ça sert à appeler, etc... La typologie respiratoire concerne la respiration dite "calme". Là c'est un fait que les femmes ont plutôt une respiration haute, thoracique supérieure, mais ce n'est pas du tout l'angoisse, il ne s'agit pas de l'utilisation du souffle à des fins phonatoires. Tandis que les hommes ont plutôt une respiration abdominale.

- Est-ce que c'est valable dans toutes les civilisations ?

- Je n'en sais trop rien. Au naturel, quand on observe quelqu'un de relativement détendu en position allongée, parce que c'est là que c'est le plus commode, sa respiration spontanée est d'autant plus thoracique qu'il vit affectivement plus, et d'autant plus abdominale qu'il est dans une rêverie vraiment dénuée d'intérêt pour lui. Dans un état digestif, c'est plutôt la respiration abdominale qui prend le dessus, et quand il s'excite un petit peu, il va respirer davantage avec le haut du thorax. Mais, dans la phonation, il y a vraiment deux types : le type abdominal et le type thoracique supérieur selon qu'on est dans la projection vocale ou dans l'expression vocale, selon qu'on se sert de sa voix pour agir sur le monde extérieur ou selon qu'on se sert de sa voix pour émettre le contenu de sa conscience dans l'atmosphère sous forme de mots.

- Je suis intéressé par cette opposition expression-projection dans la mesure où elle repose sur un fonctionnement différent de l'appareil vocal, mais je suis en même temps embarrassé : isoler la projection de l'expression me préoccupe dans un exemple en tous cas : il m'est venu dans la tête une image, c'est celle du célèbre cri de vainqueur qu'est le cri de Tarzan. La jubilation, l'explosion, il doit se sentir aussi grand que la nature entière, il se frappe sur le haut de la poitrine.

mais ce qui n'empêche que ce doit être un souffle abdominal, mais en même temps ce n'est pas une action. En général, quand il crie, il est seul, c'est une expression...

- Moi je pense qu'il s'amuse, je suis d'accord qu'il y a une entorse : Tarzan s'amuse...

- Oui mais alors le jeu, le théâtre... On est ici à la fois dans l'utilisation de la voix dans la réalité de l'échange ou de la communication, et on est en même temps ici dans la dimension du jeu : par rapport à la réalité c'est une dimension de la voix qui est mise dans une autre perspective (et il peut y avoir des perspectives fort diverses).

- Il faut bien évidemment penser que l'opposition projection-expression est une opposition extrêmement primaire, de base, mais que dans la vie, c'est extrêmement complexe ; pour le comédien par exemple, même s'il joue une situation tout-à-fait intimiste et expressive, si dans l'univers de la pièce qu'il joue, c'est tout-à-fait confidentiel, il faut bien que le dernier spectateur entende, et donc il est tout-à-fait en porte à faux entre expression et projection. Il fait un personnage qui s'exprime mais il faut quand même qu'il projette cela là-bas. Et dans le jeu, c'est d'accord, le cas de Tarzan est typique, il joue, et il y a aussi des tas de choses qui sont mixtes (il y a en même temps toute une échelle d'émotions), seulement la seule chose à laquelle je tiens, c'est au caractère isolable : on a des exemples de projection isolée, on a des exemples d'expression isolée, et expérimentalement on trouve alors un comportement où le souffle est uniquement abdominal ou uniquement thoracique supérieur.

40 - MATRICES MULTIPLES

41 - CORPS MULTIPLE ET MÉTAPHORES PÉDAGOGIQUES

Quand je vous parle de corps, constamment, et l'acteur comme les autres, l'acteur joue sur un certain nombre de différences sur le sens du mot corps. Dans les ateliers, on parle du corps. Il y en a qui rabattent ça sur la forme physique, d'autres sur la chair comme la chair sensible, d'autres sur l'organisme comme organisme vivant, avec des fonctions et des organes, il y en a qui le rabattent sur la masse. Il y a toute une gamme, un spectre que j'appellerais sémantique, signification.

D'où le problème de l'énergie dont nous parlions, qui complique considérablement les choses quand on vous parle en disant : les problèmes d'énergie par exemple, pour le circuit énergétique, notre corps c'est de l'énergie, mais parler d'énergie, qu'est-ce que ça peut bien signifier par rapport à tout le champ sémantique, à tout le reste, et est-ce qu'il n'est pas préférable de poser le problème dans le cadre d'une pédagogie, par exemple de la danse, d'utiliser des métaphores et même un langage indirect pour évoquer ce que l'on met dans l'énergie plutôt que par l'utilisation du terme énergie qui est un terme explicatif et relativement neutre. Nous sommes obligés, quand nous comprenons le mot énergie, de le décoder dans notre imaginaire propre, et donc de le renvoyer à d'autres mots. Quand on entend le terme énergie, on le décode, mais à mon avis, il serait peut-être plus opportun, dans la relation pédagogique, quand on traite le corps, de passer par un langage métaphorique qui soit approprié à l'autre, c'est-à-dire de trouver le langage qui soit accessible à la manière dont l'individu fait usage de la parole. Le corps fonctionne, mais en réalité (j'en ai parlé à beaucoup d'éducateurs physiques), il faut réintégrer maintenant l'écoute de la parole du corps que l'on entend ensuite traiter. A mes yeux, c'est très important, c'est fondamental, la façon dont l'individu parle de son corps. On comprend beaucoup mieux après et par conséquent on change son propre langage en fonction du langage de l'autre.

42 - MODE ORAL ET MODE ÉCRIT

Là, il y a un problème, c'est qu'il y a deux modes essentiels, un mode de l'oral et un mode écrit. A l'heure actuelle, le théâtre appartient au mode de culture de l'écrit et ce qu'on peut appeler la culture populaire appartient au mode de l'oral, sur le plan de la transmission naturelle, sur le plan des conversations de bistrot, sur le plan des choses comme ça. Et ce qui se passe, c'est qu'on impose un cadre du pouvoir écrit (et je mets là-dedans l'animation, la télévision, le théâtre, le festival, théâtre populaire, tout ce que vous voulez), c'est le mode de la centralisation de l'écrit, donc du pouvoir, dans un contexte, dans une terre (les pays occitans) où le rapport de transmission et de transformation n'a pas la nécessité de ces modes de représentation et d'impression, parce qu'il est au niveau d'une langue, au niveau d'un échange, d'une écologie disons de la parole et de la terre.

Et cette écologie-là, à mon sens, vous la posez mal parce que vous voulez à la fois poser votre propre pouvoir en terme d'animateurs, de créateurs de théâtre ou de festivaliers, et, en même temps, vous dites : mais tout cela va baiser notre terrain et ça va perturber quelque chose qui n'est pas en accord avec notre culture profonde. La contradiction est là, c'est que je ne crois pas que l'on puisse animer une parole qui n'est pas déjà naturelle, qui n'est pas déjà nécessaire.

43 - LA FORMATION DE L'ACTEUR : UN PARCOURS FONCTIONNEL

D'abord, pour moi, la formation de l'acteur commence tout bêtement par un lieu. Un lieu où on peut parler et, à partir de ce moment-là, commence une certaine prise de conscience, c'est-à-dire qu'on a le droit de parler et de dire des choses et qui plus est de les dire à un public. Je crois que le premier phénomène important, c'est que je prends ce droit. Le désir d'abord de dire quelque chose, et puis le dépassement dans le fait que je le dis, que j'arrive à le dire. Je crois que dans un premier temps, ça ne m'intéresse même pas de savoir ce que je dis. Je ne parle pas en termes, est-ce qu'il faut dire quelque chose d'extrêment important ou s'il faut dire n'importe quoi. C'est le premier acte important.

A partir de là, je sais que je peux parler, et pour la personne, c'est déjà un point important, parce que, dans la vie, ça peut s'améliorer. Dans sa relation aux autres, ça peut être important qu'il ait réussi à dire quelque chose à un public, je veux dire dans son travail, à l'école. C'est un problème important de prendre la parole, parce qu'on ne sait pas ce qu'on peut dire et on ne sait pas comment les autres vont entendre.

Ensuite la formation vient par le jeu réciproque entre acteur et public, c'est-à-dire qu'on va savoir comment le public répond à ce que je dis, parce qu'on finit toujours par le savoir, et, à partir de là, le processus éducatif s'engage. On apprend qu'il ne faut pas dire n'importe quoi, n'importe comment, qu'il y a des façons de le dire, différentes stratégies qui font que la façon de le dire évolue, et l'objectif à atteindre évolue. Peu à peu, on sent qu'il ne faut plus dire les mêmes choses, qu'il ne faut peut-être plus les dire de la même façon et, peu à peu, il y a la demande technique. Elle vient après. Une fois que l'on sait que je veux dire quelque chose, qu'il faut que je dise d'une certaine façon, pour le dire d'une certaine façon, j'ai un certain nombre de difficultés. En voyant l'expérience que j'ai de ces difficultés, je vais demander pour les dire mieux.

Et c'est comme ça que s'engage un véritable processus éducatif, c'est-à-dire que je vais prendre conscience de tous ces problèmes et je vais agir. L'action vient après, l'action par rapport à un objectif. L'objectif se dessine

et l'action va prendre forme. Les jeunes qui vont commencer à jouer vont viser des objectifs de plus en plus haut, c'est-à-dire l'influence sur le public et par-delà le public, le public étant la représentation d'un ensemble d'individus qui sont eux-mêmes inscrits dans une collectivité ou ailleurs, l'influence sur cette collectivité. L'apprentissage que l'individu spectateur n'est pas indépendant de la collectivité, que moi, acteur, je ne suis pas non plus indépendant de la collectivité. Et, à ce moment là, je prends conscience d'un petit pouvoir personnel, c'est-à-dire que j'ai mon mot à dire quant à la construction de la collectivité dans laquelle j'habite.

44 - VISÉE MYTHIQUE DE LA CRÉATION COLLECTIVE

- A un moment donné à Vincennes, tout le monde parlait de la création collective, tout le monde parlait du groupe, et pas seulement à Vincennes, je pense à Aix, dans le monde entier, tout le monde cherchait la voie collective. Je me suis demandé pourquoi, diable, aujourd'hui (on sort bientôt du vingtième siècle), cet engouement pour ce phénomène. Il doit y avoir des causes. Pour moi, comment je comprendscette quête de la création collective, cette recherche du groupe ? : C'est une forme de substitution à la communauté pastorale.

J'ai vécu dans ce rapport là avec Grotowsky qui, lui, très clairement a reconstitué le Christ et les apôtres ; et, aujourd'hui, il est parti dans le désert, c'est-à-dire qu'il n'y a plus de spectacle, il est l'incarnation même de la présence. Ce qui se passe, c'est que lui a assumé totalement et l'a si bien assumé qu'il peut s'en démettre. Et ce qui se passe au niveau de la jeunesse et de la génération qui est la nôtre se passe effectivement sur le modèle ancien de cette présence transcendée où il y avait le père, le verbe, la parole, les autres, où toute la hiérarchie sociale était orchestrée selon un mode que j'appelle pastoral, parce que je crois que le terme est clair ; le théâtre a tenté, dans un univers matérialiste sans Dieu, de retrouver les lois d'un accord humain, d'un échange, où Dieu serait absent, où la transcendance ne serait plus là. Mais qu'est-ce qu'on peut faire pour substituer à cette absence de verbe, de présence divine, un mode de relation humaine où l'individu et le groupe, l'individu et le social puisse retrouver une forme de relation ou une forme de partage de la durée, une forme de partage de la présence sans cette image du Dieu et du pouvoir. C'est comme ça que je comprends les difficultés, c'est comme ça que je comprends Mai 68, c'est comme ça que je comprends la difficulté de la création collective, les problèmes que vous avez évoqués. Dès que quelqu'un s'érige comme père ou comme autorité, il redevient l'image christique qu'il faut crucifier ou redevient l'image d'un pouvoir apostolique ou d'un pouvoir politique ; c'est le rapport du père à ses enfants, c'est le rapport du metteur en scène dans le théâtre traditionnel à ses acteurs qu'il met en scène, la Cène, c'est quelque chose...

...

Bon. Je souscris totalement à ton analyse de ce transfert dans la chrétienté de la présence à cette absence sans Dieu. Et tu as raison de vouloir dénoncer l'archaïsme de ce terme qui recouvre une mémoire qui ne tient plus. Et là où je te demanderais de t'interroger, c'est que le théâtre contemporain, celui qui se cherche, il peut apporter une mine d'or dans ton interrogation. On n'arrête pas avec les déchirements, on est dans le bain même du déchirement.

A partir du moment où il n'y a plus le verbe, il n'y a plus cette chair, cette chose qui fait que, entre le mot et le pouvoir que j'ai de pouvoir le dire, j'ai une foi, j'ai un croire, il n'y a plus ça, on est dans un texte, on est dans une parole qui n'a plus cette force de faire descendre les dieux, comme disait Dullin, c'est des dieux qu'il nous faut. Qu'est-ce qui se passe, c'est que la jeunesse, la génération que nous représentons n'a plus de verbe, elle a une parole, elle a un corps. Mais les rapports du verbe et de la chair n'existent plus. Le rapport de la tête et du corps est séparé. Le rapport du chef, au sens du maître et du groupe est coupé, c'est-à-dire que nous vivons une véritable schizophrénie.

Ca ne veut pas dire qu'il faut avoir la nostalgie de ce dieu perdu. Ca ne veut pas dire qu'il faut, comme au dix-neuvième siècle, recréer les mécanismes de la présence de l'acteur de projection romantique, de gonflement héroïque du moi qui a essayé de rejoindre la salle, la fosse. On n'est plus là. Le théâtre est le laboratoire symptomatique d'un questionnement qui appelle dans le social, dans la vie quotidienne, des modes de relation, des modes d'échange, qui, à la limite, pourraient faire disparaître le théâtre pour retrouver ce que Rimbaud appelait "la vraie vie". Le théâtre est aujourd'hui une manière généreuse et douloureuse de se demander quelle alternative serait possible pour une relation non criminelle qu'on peut entretenir, pour une parole qu'on peut échanger, pour un corps qu'on peut réintégrer, dans la mesure où cette unité de la présence et de l'incarnation a disparu.

45 - ORGANICITÉ ET ÉCRITURE : L'EXEMPLE DU DÉPARTEMENT THÉÂTRE DE VINCENNES

- Il est question de la construction théâtrale de la parole, du rapport de l'organicité (c'est-à-dire d'une certaine façon que les corps et les respirations ont de s'accorder) et de ce qui s'appelle l'écriture (articulation dans le temps, dans l'espace, dans le monde dans lequel on vit). Il y a une première remarque, c'est que cette articulation ne peut pas être circulaire. La dernière image du film de Serge représentait deux acteurs qui, dans un espace qui est celui du département Théâtre de Vincennes (amphi), allaient l'un vers l'autre. C'était un espace circulaire dans lequel ils avaient travaillé pendant un certain nombre de mois, et la dernière image était supposée être le résultat du travail. Et, effectivement, les acteurs avaient une grande conscience d'eux-mêmes, une grande sérénité, un grand calme, ils étaient très beaux et ils avaient une façon de se déplacer dans l'espace qui était assez spectaculaire, assez riche de matière et de sens, mais d'un sens qui est celui précisément qu'on conteste. Ils allaient l'un vers l'autre, et j'ai profité de cette image pour indiquer que la construction et le mouvement des acteurs entre eux ne doit pas être dirigé et enfermé dans un cercle, et dirigé dans la construction d'une énergie qui les rassemble, mais dans un mouvement qui les porte vers et à la surface de, du monde, porte vers les autres, vers le sens.

Alors on a parlé des problèmes d'articulation, mais on n'a pas été très loin. C'est-à-dire sur la façon dont on peut en même temps travailler le souffle et l'organicité de l'acteur, la décontraction et la concentration, l'énergie et la souplesse du corps, et, en même temps, on peut quand même travailler les phénomènes d'écriture, l'articulation dans l'espace, les phénomènes de rapport à l'extérieur, de rapports de surface à l'extérieur. Sinon, c'est ce qui se passe un peu à Vincennes, on s'engouffre dans une pratique physique dont les résultats sont bénéfiques pour une part et très dangereux pour une autre, parce que ça habitue les gens à être bien ensemble, bien dans leur corps dans une perspective de rapports inter-individuels ; mais, quand il s'agit de jouer, c'est-à-dire de construire des assemblages, d'organiser une écriture, et d'affronter un public, et bien ils sont un peu infantiles, sur un certain plan, parce qu'on ne leur donne pas assez les

moyens de construire leur énergie dans ce rapport de différenciation ou d'opposition.

Et, sur ce plan, j'ai beaucoup de choses à dire sur le plan du rapport du langage avec l'univers du son et que dans la culture, dans l'activité, tout ce qui est mimétisme est à mon sens extraordinairement dangereux.

- La dernière image du film m'a éclairé par le commentaire qui est venu ensuite parce qu'en fait ce qui a été cherché, je ne dis pas seulement à Vincennes mais un peu partout dans tous les groupes de théâtre, depuis une dizaine d'années, c'est les conditions de la rencontre, l'émergence de la rencontre. On s'est aperçu que la rencontre verbale n'avait plus son territoire, son texte, on a refusé la rencontre sur le texte de l'auteur, chaque être a voulu être auteur lui-même, chaque être a voulu être créateur et non plus interprète, donc on a voulu en quelque sorte trouver ce postulat personnel et ce sens d'une communauté, mais sans savoir exactement ce qui pouvait transcender cette communauté, quel était le texte qu'ils avaient en commun, c'était celui d'un corps qu'ils voulaient réapproprier et celui d'une parole qu'ils n'avaient pas encore, et donc celui du discours personnel quasi-psychodramatique, la misère personnelle, le contexte, l'histoire qui est inscrite aussi dans une histoire sociale. C'est ce qui fait que toutes ces improvisations, ces recherches, retrouvent toujours les mêmes symboliques.

Et on s'aperçoit en quelque sorte (et cela c'est ma conviction profonde) que s'il n'y a rien qui transcende la communauté, s'il n'y a pas un réel commun, s'il n'y a pas une parole qui fait que les gens ont un point de réalité commun, il ne peut pas y avoir de communication, il ne peut pas y avoir d'échange. S'il n'y a pas quelque chose qui est évident, et cela a pu être les mythes, la cosmogonie, le Christ, Maya, tout ce que vous voulez, on sent qu'on a un point de rupture. C'est comme cela que je comprends en quelque sorte cette nécessité de réapproprier le corps et de se pacifier au corps de l'autre, parce que c'est le territoire minimal, c'est le texte minimal avec lequel on peut discourir, qu'on peut reconnaître...

... Donc, puisqu'on a perdu ce texte, qu'on a perdu ce verbe, la notion de rencontre ne savait pas qu'il fallait trouver le quoi de la rencontre, et c'est je crois, le sens de l'intervention très féconde que vous avez eue tous les deux, la rencontre ne peut pas se faire d'un toi à moi au sens

chrétien, mais elle doit se faire à un autre quin'est plus entre toi et moi, mais qui est ce nous ou ce cela qui nous ferait parler. Or, ce cela qui nous ferait parler n'est pas là, ou plutôt il est là mais sous forme de question problématique.

...

- Quand un rideau se lève ou un éclairage se fait dans un théâtre, quelque lieu qu'il soit, cette chose existe sous la forme d'une demande. Mais la plupart du temps, ce sont les articulations du langage propre au théâtre qui dénaturent complètement cette demande. Autrement dit, quand un spectacle commence, on sent un potentiel de vie qui ne demande qu'à s'articuler et l'existence de cette articulation est sur le plan de la demande, sur le plan du public, de quelque façon que ce public soit amené, constitué.

Et ce que tu viens de dire est absolument exact, la réaction qu'on a eue par rapport au théâtre dit traditionnel, réaction qui existait et qui a commencé à éclater depuis quinze ans avec le living théâtre et tous les groupes qui se sont formés ensuite, dont la pratique a été une pratique de réunification des corps ; tout cela venait d'une conception du théâtre qui était basée sur le partage du travail qui dénaturait dans son expression le langage lui-même, c'est-à-dire qu'on employait des choses, on les détruisait et on les ramenait à soi, c'était des entreprises de construction au niveau de la volonté individuelle, quelle que soit la dynamique rythmique et la dynamique pulsée qui existait au niveau de l'acteur et au niveau de la conception générale.

- Tu fais allusion au living. Il est un exemple très clair du ghetto théâtral. Il a été cela. Si on voit la démarche par exemple d'un Grotowsky, qui est parti d'une extrême technicité, d'une extrême vie communautaire, de la dissolution du théâtre pour vivre la rencontre dans un moulin dans la forêt et supprimer le spectateur ; si on voit tout ce qui se fait au niveau des jeunes troupes où, la plupart du temps, quand il y a spectacle, le spectacle n'est pas forcément de bonne qualité mais c'est surtout le processus qui est important, on fait du théâtre beaucoup plus pour le chemin qu'on va faire ensemble et si l'objectif spectaculaire est là au départ, on met davantage l'accent sur le parcours que sur le produit fini ; même s'il y a une finalité politique ou un désir social de rencontrer les autres sur un thème social précis, on met l'accent sur le chemin. Et je crois que ce n'est pas par hasard qu'on vit cela aujourd'hui, et je me demande pourquoi. Et je crois que ce n'est pas par hasard qu'on vit cela aujourd'hui, et je me demande

pourquoi. Et je crois que précisément, dans un cadre social précis qu'on peut dire répressif, dans le cadre institutionnel qui est un cadre de division, dichotomie de l'être à soi-même et aux autres, à son corps et à sa parole, je comprends la vertu quasi psychothérapeutique sociale du processus théâtral.

Je crois qu'on sort de ça. Je peux vous donner une information, le living, qui, pendant des années, a vécu beaucoup plus en vaseclos et se posant comme différence par rapport au public, je sais maintenant qu'il travaille à Pittsburg avec des ouvriers sur la condition ouvrière, et ils réapprennent tout le travail de biomécanique de Meyerhold pour se remettre en condition de la répression physique telle que les ouvriers la vivent. Ce qui veut bien dire qu'ils ont compris, après quinze ans, qu'ils ne pouvaient pas continuer à vivre comme différence, comme marginalité, mais qu'ils devaient en tant que communauté retrouver ce social pour le porter et le mettre à la clairvoyance. Je ne sais pas ce que deviendra Grotowsky, s'il sortira de sa communauté et de son moulin et s'il retournera au spectacle, à mon sens, je pense qu'il retournera au spectacle et de manière grandiose, parce que je crois qu'il rentre dans une impasse totale parce que s'il supprime les autres, s'il supprime la respiration au public, aux autres, il s'asphyxie. Ou alors il faut renoncer à faire le théâtre et partir au désert...

... Alors il faut se demander après ces douze ans de recherches où vont mener toutes ces recherches sur l'organicité, cette réapproriation du corps, de la parole, etc... J'ai envie de dire : oubliez-le.

- Il y a quelque chose de plus dangereux encore : à quoi ça mène ? Moi je peux te le dire, ça mène à une récupération bourgeoise de toutes les données qui sont trouvées, dont le résultat est que sur le plan de la production, cela amène les êtres à s'intérioriser physiquement d'une façon encore plus dégueulasse et beaucoup plus dangereuse.

...

- Je dis que nous avons fait une erreur et je voudrais simplement dire que je le reconnais comme une nécessité qui a existé au niveau des jeunes, ce sont essentiellement les jeunes qui se sont posé cette question, de réapproprier le sens d'eux-mêmes qu'ils ont perdu, le sens de l'autre qu'ils n'avaient pas dans le contexte social.

- Des jeunes qui étaient le siège de quel discours ?

- Le discours chrétien-capitaliste, mais qui peut être communiste de la même chose. Et je voudrais poser là une question qui est propre à l'Occident (mais j'ai peur que cela dépasse le cadre de la réflexion de ce matin) je me place sur un terrain dangereusement métaphysique, je dis que si les fondements du monde occidental sont partis de ce qu'on peut appeler le message juédo-chrétien d'une philosophie où il n'y avait pas de théâtre (il n'y a pas de théâtre dans la Bible, il n'y a pas de représentation, il n'y a pas de théâtre dans l'Islam, la représentation est interdite, or, mettons les grecs à part, l'Occident, l'Eglise occidentale a récupéré son verbe, a récupéré son message amoureux dans une théâtralité, dans une communion qui est médiatisée par le corps, et le corps a fait écran), je considère en quelque sorte que l'Occident dans sa racine s'est théâtralisé à partir du moment où il a perdu le verbe, il a perdu ce moment où il n'y avait pas de théâtre dans le social, et où les êtres avaient une parole d'eux à l'autre, d'eux aux dieux, et à partir du moment où le verbe a été absent, le verbe a disparu, il est resté la parole. Il n'y avait plus le verbe-chair, la chair et le verbe unifiés, il y a eu le corps et la parole. Parce qu'on a perdu une dimension. Alors je crois qu'après deux mille ans on a essayé de retrouver ce verbe-chair dans la communauté apostolique théâtrale, avec le metteur-en-scène Jésus, avec ses disciples, et avec leur peuple à convertir. Et, la plupart du temps, les apôtres sont restés dans leur propre temple, et n'ont pas pu rejoindre réellement les autres.

46 - L'INVENTION D'UN EXERCICE PÉDAGOGIQUE : UN EXEMPLE DE SERGE OUAKNINE

C'est un exercice que je crois avoir inventé il y a deux ans et ça peut vous intéresser de vous raconter comment, à travers la pratique pédagogique, j'ai été amené à inventer cet exercice, pour des raisons précises de recherche. C'est une succession de choses par rapport au problème que posait la pratique de formation d'acteur.

Bon, il y a plusieurs choses qui se passaient dans ma pratique à Vincennes. Je me suis aperçu qu'il y avait toujours un problème. On a cherché dans le département de théâtre des exercices, au niveau de travaux entre enseignants, qui pouvaient faciliter l'improvisation, faciliter l'intégration de l'individu dans le groupe, faciliter la démarche du groupe en tant que groupe autonome. Est-ce qu'il est possible qu'un groupe fonctionne sans la dictature d'un metteur-en-scène, et s'il y a des responsabilités différentes, au niveau des maîtrises différentes par exemple, des éclairages, etc... ? Est-ce qu'il est possible de donner une formation à de futurs acteurs ou animateurs suffisamment globale pour que ça marche. Ce que j'ai observé comme un des problèmes les plus graves que vivent les jeunes acteurs, les étudiants avec qui je travaille, c'est deux choses. Du point de vue de leur comportement individuel, c'est la contradiction entre ce que dit la tête, la pensée, et ce que fait le corps. Entre le verbal et le comportement corporel. Il n'y a pas de juxtaposition entre ce qu'on pense et ce qui apparaît quand on veut agir, il y a toujours un décalage. C'est une première chose qui n'est pas seulement le problème d'un jeune acteur, mais de beaucoup de monde.

La deuxième observation, c'était qu'il y a, au niveau du groupe, des difficultés d'acceptation, d'intégration, de correspondance. Les individus restent seuls, ou forment une espèce de magma où rien ne sort, où tout retombe dans la bouillie, et il n'y a pas d'articulation. Autre chose que j'ai observée, c'est la difficulté dans un travail de groupe de pouvoir introduire la parole de manière à ce que cette parole se dépose, s'inscrive, ait une présence sans qu'elle soit en train de couper celle d'un autre. Qu'est-ce que j'ai observé dans l'improvisation généralement : plusieurs personnes parlent en même temps, et plus personne ne se répond, ou alors quelqu'un

parle, il pense ou il croit qu'il fait quelque chose, il est sincère, il est sûr que ce qu'il vit est vrai ou important, et après il est désespéré que personne ne lui ait répondu que ça ne marche pas, il ne comprend pas pourquoi. Alors qu'est-ce qui se passe ? Pour se faire entendre, ou bien il agresse, ou il détruit ce que fait un autre.

Je n'étais pas seul à me poser cette question. Tous les enseignants se demandaient : comment résoudre ça ? On a beaucoup cherché. Je crois que c'est intéressant de voir comment se fait la pédagogie des exercices, ça tombe pas du ciel, c'est une succession d'apprentissages. On apprend quelque chose de l'un, de l'autre et on transforme soi-même. Et c'est ça qui est merveilleux, c'est qu'en fait nous sommes des voleurs. La question, c'est qu'il n'y a pas d'exercice miracle, ou d'exercice recette, simplement par la pratique, par l'observation, on découvre des lois, des principes, qui font que, quand on les a compris, on les réinvestis dans la manière dont on transmet un exercice. On les réinvestit et on transforme l'exercice, il faut l'employer. Il ne peut être efficace qu'à partir du moment où celui qui l'a observé l'a reconnu par rapport à son propre imaginaire ou par rapport à des choses qu'il maîtrise déjà, et qu'il peut lui-même le recréer, le transformer.

Comment ça s'est fait en moi ? J'ai observé des exercices faits par d'autres enseignants où il y avait cette recherche de magma. Par exemple, on dépassait la peur du corps de l'autre, la peur de toucher l'autre. J'ai par exemple observé qu'il y avait un enseignant qui proposait qu'on se mette tous les uns serrés contre les autres, et que petit-à-petit, on essaie de se dégager. Ou, au contraire, qu'il y en ait un qui vienne au milieu de la salle, et un autre qui vient s'intégrer à lui. Effectivement, on s'aperçoit qu'au bout de quelques temps, on a moins la trouille d'être à côté de quelqu'un. Il y a une forme d'unité, de cohérence dans le groupe, une forme de chaleur, ne serait-ce que parce qu'on n'a plus peur de se toucher. C'est bien, mais je m'aperçois que c'est pas suffisant. Toucher le corps de l'autre n'est pas suffisant pour que ça déclenche une création du corps. Le corps est un véhicule, le corps est un instrument. C'est pas parce que j'aurai touché le corps d'un autre que c'est ça qui va m'amener à pouvoir improviser. Je me suis dit qu'il n'y a pas seulement le corps, il y a aussi les questions d'oser imaginer, oser parler, il y a aussi cette unité de la tête et du corps, cette unité de l'individu et du groupe.

Alors maintenant je vais dire une chose qui m'est totalement intime, c'est comment m'est venue l'idée du dragon. Pourquoi je l'ai appelé dragon ? C'est amusant ; dans l'astrologie chinoise, il y a le dragon, le symbole du dragon, et aussi j'ai observé dans un film de l'Opéra de Pékin, la danse des dragons. Il y a deux acteurs, un qui a une grosse tête qui porte un masque comme au cirque ceux qui font les chevaux, un qui fait l'avant et l'autre les jambes de derrière. Quand vous voyez les acteurs chinois faire le dragon, avec le tissu, le gros masque, ils se déplacent, ils bougent ensemble, ils se mettent debout, cabriolent, c'est fantastique, on dirait une seule personne. Il y a une unité fantastique. Et ça, c'est le fruit d'un an de travail. Je reviens à l'astrologie. Dans l'astrologie, il y a une constellation qui est dans le ciel, qui s'appelle la constellation du Dragon. Cette constellation du Dragon est censée avoir une tête et censée avoir une queue. Quand vous rentrez dans la tête du Dragon, c'est un moment de votre vie où vous avez un problème qu'on ne peut résoudre qu'en le tranchant. Quand on arrive, au bout de quelques semaines, à la queue du dragon, c'est paraît-il l'époque fantastique où on peut résoudre le problème, parce qu'on arrive vers la fin du problème, la queue du problème.

Il y a une relation avec les questions que je me posais. La tête du dragon, c'est la tête de l'acteur. Il arrive jamais à retrouver sa queue, c'est-à-dire à retrouver son corps, c'est-à-dire qu'entre la queue et la tête, il y a quelque chose qui ne fonctionne pas. Un jour, dans une improvisation d'acteur, il y avait un gars qui avait un problème de voix, la voix restait dans la gorge, il n'y avait pas d'engagement du corps, je voyais l'individu qui voulait être le chef, la tête, le pouvoir, n'arrivait pas à s'intégrer dans le groupe, et chacun voulait être le chef, la tête, et le corps du groupe ne fonctionnait pas. Un jour j'ai dit aux étudiants avec qui je travaillais, il y a l'un d'entre vous qui va être la tête du dragon et les autres débrouillez-vous pour être le corps du dragon et la queue du dragon. Depuis, mon exercice a évolué parce que mon problème était : il y doit y avoir une tête dans le groupe ou un leader qui doit diriger l'ensemble du corps du groupe. Effectivement, j'ai demandé au début : qui veut-être la tête du dragon ? Il y en a un qui a dit, je veux être la tête du dragon, et le problème c'était que lui était le leader, il se déplaçait, et les autres devaient s'articuler par rapport aux indications que donnait la tête du dragon. Ca marchait très bien. C'est formidable, j'ai réussi à créer une unité entre la tête et le corps au niveau collectif ; il faudrait trouver un dialogue, alors j'ai mis un autre dragon en face. Je me suis aperçu que

ces deux dragons évoluaient dans l'espace, et qu'ils avaient des problèmes, que la tentation de deux dragons, c'est de vouloir se détruire. La tentation de deux dragons c'est de tout suite vouloir annexer l'autre ou bousculer l'autre. J'ai vu des dragons se rentrer dedans, se casser la gueule, je leur disais chaque fois, pour que vous puissiez jouer, il faut qu'il y ait de la distance, observez-vous, regardez-vous. A partir de l'unité de cette tête avec ce groupe, je m'apercevais que mes dragons commençaient à aimer jouer ensemble, ils rôdaient, ils se séduisaient, alors je leur donnais des consignes.

Après, je me suis dit : voilà des étudiants qui font un travail vocal collectif, mais quand on les met tout seuls ils n'arrivent pas à être individuels, alors je vais essayer de faire une voix collective, physiquement incarnée, avec toute la voix du dragon qui sort : gros dragon, petit dragon, dragon gentil ; et puis voir si on peut trouver un accord vocal collectif. Oui, j'ai vu les dragons parler d'une seule voix et je me suis aperçu qu'à travers cet exercice, se développaient les lois de l'improvisation collective. Par cet exercice, qui était au fond une structure dramatique construite, les acteurs découvraient les lois du métier et découvraient l'accord, le contact, l'écoute de la voix, l'attente, la distance, la respiration, ne pas se précipiter, si quelqu'un fonce vers toi ne pas réagir, ne pas être réactif mais au contraire détourner le jeu, si quelqu'un t'agresse, tendslui la joue gauche, il va être dépossédé ; j'ai vu des dragons foncer dans un autre dragon et l'autre dragon s'ouvrir, et le dragon qui venait agresser s'effondrait. Tu découvres là des comportements de la vie.

Jusqu'au jour où, il y a deux ans, nous avons été aux Etats-Unis pour un séminaire théâtral dans une université américaine, et là il y avait un échange : les américains proposaient un exercice et moi je proposais les miens et les collègues proposaient les leurs. J'ai proposé mon exercice du dragon, qui veut être le corps du dragon. C'est à ce moment-là que les américains m'ont appris quelque chose. Il y a un des professeurs américains qui m'a dit : mais vous, la question de la tête et du corps, c'est un problème tout-à-fait français, nous, américains, on n'a pas un problème de tête et de corps, la tête du dragon peut être n'importe où et on ne la nomme pas. Alors il a demandé : qui veut faire l'exercice de Serge ? Dix acteurs se sont proposés et j'ai découvert une chose qui m'a stupéfié , la tête du dragon qui n'était pas nommée n'était plus devant avec le corps derrière. J'ai vu un bonhomme au milieu et il y avait des ramifications, c'est-à-dire que la tête

n'était plus devant, elle pouvait être au centre, et pas forcément en avant. A ce moment-là, j'ai compris que la façon dont je voulais résoudre le problème de la tête et du corps pouvait s'aborder autrement, politiquement, qu'il n'était pas nécessaire de montrer un leader, il n'était pas nécessaire de dire : toi, tu seras la tête, mais qu'il suffisait de dire aux gens : faites un dragon et, naturellement, ils découvraient qu'ils pouvaient être fonctionnels avec ou sans tête, que parfois il n'y avait pas de tête et que ça fonctionnait quand même. Ca, ça m'a beaucoup appris parce que j'ai compris qu'il n'était pas nécessaire de mettre le doigt sur un problème pour le résoudre.

Tu me demandes pourquoi le dragon ? Je te raconte que moi, je l'ai vécu depuis deux ans. Il n'y a pas de mystère, qu'est-ce que c'est qu'un prof ? C'est quelqu'un qui a reçu quelque chose et qui le transforme. Il n'y a pas de bouquin où on apprend les lois de la création. On les découvre soi-même. Si on ne les a pas redécouvertes, on est un mauvais prof. On invente en expérimentant. Pour pouvoir expérimenter, il faut une base, il faut avoir appris. Moi j'ai appris des choses et puis je les ai échangées, et c'est comme ça que fonctionne la vie à mon sens.

47 - RAPPORTS HISTORIQUES ENTRE LA VOIX ET L'ESPACE

Je voudrais poser un rapport entre la voix et l'espace, je voudrais revenir à ce qui a été posé tout à l'heure en ce qui concerne la voix et les murs, et la voix et l'espace. Je voudrais faire d'abord quelques rapports analogiques de la voix et de l'espace dans l'histoire. Je donne quelques exemples.

Dans le théâtre grec, il y a l'hémicycle et la nature autour, et il y a le vide au centre, et il y a en quelque sorte une ouverture sur la nature, et le choeur est la manifestation du pathos dans un vide qui les relie avec la nature autour. Dans le théâtre de Shakespeare, c'est la petite scène avec un grand volume de spectateurs autour et cela a donné le texte shakespearien qui est un texte d'évocation. On ne représente pas la tempête, on lui dit : tombe, tempête : on évoque et c'est le monde qui devient le mur de chair, le "globe", de cette parole. Au moyen-âge, avant d'arriver au parvis de la cathédrale, ce sont les tréteaux, c'est-à-dire une pensée polymorphe, où l'espace est multiple, et le jeu est relié à ces différents espaces-là. On arrive à une rupture fondamentale en Occident avec le théâtre à l'italienne ; c'est le miroir, la voix devient le vis-à-vis, le face-à-face, et un face-à-face bouché avec la fosse. Je prends une autre analogie de l'espace : l'agora grecque où on échangeait à la fois les propos politiques et où, en même temps, on vendait le grain et où on développait l'éloquence (qui a dit que les Grecs ont développé l'éloquence pour vendre plus fort le blé ?). Si on prend l'hémicycle du Palais-Bourbon, il représente un peu comme le théâtre grec cette répartition de la gauche vers la droite où chacun n'a pas une voix personnelle, mais il est dans le mythe, dans le fantasme de la démocratie où sa voix n'est pas la sienne, mais une voix qui doit retrouver dans le vide d'en-bas la voix qu'il représente par rapport aux autres. Et là où, dans le théâtre grec, la voix porte la nature, dans la politique du Palais-Bourbon, la voix ne porte pas la nature mais porte le social. Si on prend un autre espace, le sénat américain, il est rectangulaire et correspond parfaitement du point de vue de l'espace à la politique américaine, où chaque sénateur porte sa propre voix : il n'y a pas un hémicycle, il n'y a pas une nature, il n'y a pas une démocratie, il y a le point de vue de chaque individu. Dans la mosquée, la synagogue ou l'église, la loi est derrière le prêtre, le peuple est devant, et il y a un passage vocal entre l'espace de la

loi et l'espace du peuple, mais ce qu'on oublie, c'est qu'ils sont orientés vers Jérusalem ou vers la Mecque, ce qui veut dire que la voix est dans un espace plus vaste que les murs de l'église parce qu'elle est transcendée par l'orientation vers quelque chose qui porte cette voix. Même là, les murs ne sont que symboliques.

On arrive aujourd'hui où, apparemment, on semble avoir perdu le rapport entre l'espace et la voix. On n'est plus dans un espace naturel, on n'est plus dans un espace d'une véritable démocratie, on est dans la réduction totale de l'espace et on a perdu la voix parce qu'on a perdu l'espace, parce qu'on est bouché et parce qu'on veut gagner le temps... Alors comment est-ce qu'on a cherché à rattraper l'espace ? Ce n'est pas en créant un espace, mais en créant des moyens qui le fassent disparaître. C'est-à-dire le téléphone et les moyens de communication. Et les média de communication sont des façons d'accélérer le temps parce qu'on a perdu l'espace, parce qu'on n'a plus d'espace relationnel. Le téléphone n'est plus que le porte-parole d'autant de solitudes qui codifient la signification mais qui ne portent plus, ne signifient plus que dans le social. Il n'y plus d'espace humain transcendé collectivement.

Alors la question que je te pose à toi, Alain : quand tu poses cette question, quand tu dis, je mets mon corps en résonance, je peux transpercer les murs et je peux entrer dans un mécanisme de transformation, je pose la question suivante : par les exemples que j'ai donnés, j'ai essayé de faire comprendre que, dans chaque moment de l'histoire, il y a un rapport insécable entre le vécu de l'espace et la façon de porter sa voix, entre le vécu du social, qu'il soit religieux ou laïc, et la manière de porter la voix aux autres ; quel peut être l'imaginaire aujourd'hui qui te permet de dire que nous allons transformer nos voix, nous mettre en résonance, dans un univers où nous bousculons le temps et où nous n'avons plus d'espace ? Comment peux-tu en quelque sorte parler de cela ? Quel est l'imaginaire qui te permet de provoquer la transformation ? Tu as dit une chose qui est belle poétiquement, moi j'ai essayé de rétablir une contradiction historique et la question est posée à tout le monde.

50 - PETITES QUESTIONS

51 - LE RISQUE

Dans le sens du risque dont on a parlé dans le théâtre, j'aimerais simplement vous parler d'un autre risque, qui va dans le sens d'"une formation pour quel acteur" et d'"une formation pour quel théâtre". Je me contenterai de vous lire un article que j'ai trouvé dans un journal du mercredi 6 mars 1976.

"Un site misérable installé près d'un cimetière, voilà pour le décor. Deux hommes marchent lentement sur une corde, deux trapézistes. Pendant leur numéro, les croix débordent du cimetière et envahissent la scène. Lès patrons du cirque et les artistes protestent, en vain. Les croix se multiplient sans arrêt. Le cirque accepte de patronner la candidature à la présidence d'un dénommé "Personne". Et tous de crier : Personne résoudra nos problèmes économiques, Personne se préoccupera des droits humains, Personne nous défendra, Personne sera capable de donner sa vie pour nous. La pièce se poursuit avec un hommage à Violeta PARRA et aux poètes chiliens disparus, les artistes scandent : Victor Domingo SILVA, présent. Celui que nous connaissons tous : Pablo NERUDA, présent. Droits humains : absents. Après des allusions diverses à la situation politique et économique, le directeur du cirque s'exclame : non, non, nous en avons assez de ce cirque, des morts et des clowns irresponsables. Le théâtre "la Feria de Providencia" fait salle comble tous les soirs pour combien de temps ? Ceci, ça se passe à Santiago actuellement".

52 - DEUX QUESTIONS POUR UN EXAMEN FICTIF

Madame, Messieurs, j'aimerais vous poser deux sujets au choix, je ramasserai à la fin de l'heure ; ou on pourrait ramasser tout de suite. Vous pouvez répondre aux deux sujets ou à l'un des deux. Voici les questions :

. Dans le cadre de votre pratique, donnez un exemple où vous croyez vous être rapproché d'un rêve de la vie.

. Deuxième sujet : donnez un exemple précis des contradictions, des entraves techniques, humaines, économiques, politiques ou autres, que vous avez rencontrées. Comment l'avez-vous détourné ?

Vous prenez un sujet ou les deux, comme vous voulez.

53 - DÉCHIFFRER LES SIGNES : OBSERVER OU AGIR ?

Nous sommes entourés de manifestations signaires, qui viennent de notre conditionnement social et qui nous apparaissent sous des formes aliénantes, et il est évident que nous avons besoin de comprendre ce que recouvrent ces signes, ce qu'il y a, comme tu dis, en-dessous, en-deçà, en-delà, etc... Mais c'est justement la méthode de ce déchiffrement qui est en cause.

Et je pense qu'étudier en le regardant, et surtout en essayant de parler sur ce déchiffrement, ne peut faire qu'enfermer davantage les gens dans leur conception fausse, et que dans l'ordre normal de la vie et de la communication si, effectivement, il y a une aliénation au niveau de la perception, cette aliénation se découvre et se transforme dans un mode de communication qui est complètement différent, dont le moteur, dont l'attitude, dont la pulsion, dont la conscience est complètement différente. Elle est de l'ordre de quelque chose que l'on fait, d'un geste qui se prononce, d'un son qui

est émis, d'un événement qui se produit, qui décale complètement le champ de perception, d'expérience, de conscience dans lesquels on était précédemment (qui est précisément celui de la douleur, celui de l'observation, de l'aliénation) pour le situer dans le champ que je propose timidement comme étant celui de la communication.

54 - PRATIQUE CORPORELLE ET INDUCTION DE L'IMAGINAIRE

Ce qui est amusant, à partir d'une pratique corporelle comme le trapèze ou la corde, c'est l'imaginaire qui est suscité à partir de cette pratique corporelle. Souvent c'est la démarche inverse : on demande un climat, une situation, un personnage, et on demande sa réalisation corporelle. Tandis que là, en étant sur un fil, c'est l'inverse qui se passe. On essaie de se tenir en équilibre et puis il y a toutes les sensations, les stéréotypes sociaux, les connotations sociales du funambule, sa poétique alors je trouve que ça fait gamberger. Et, de même, être suspendu en l'air sur un trapèze. C'est tout le cirque.

55 - LES MÉCANISMES EXPRESSIFS : LEURRE, MAGIE ET DÉSIR

- Autrement dit, tous nos mécanismes expressifs sont toujours des mécanismes de surcharge mais de surcharge qui visent en vain à une sorte de satisfaction imaginaire totale mais qui est purement vaine, c'est-à-dire que l'expression, c'est le grand leurre. C'est quelque chose qui nous trompe, c'est le fait de prendre une poupée et de la faire passer pour un être humain vivant. Ca signifie que toutes les expressions, c'est toujours une sorte de tentative, en même temps que tentation, mais tentative désespérée de vaincre l'insécurité de la relation avec l'autre. On essaie de vaincre cette insécurité, il y a des philosophes qui en ont parlé : nous sommes dans une insécurité permanente et, au fond, nous sommes des êtres condamnés à chercher des points d'ancrage qui nous permettent de croire à la possibilité de nous en sortir dans une société donnée, avec tout ce que cela implique.

... Là, c'est une chose très importante, le problème de la magie. Toute la magie est fondée sur le mécanisme expressif. C'est fondamental. La magie, qu'est-ce que c'est par définition ? C'est la croyance en la possibilité d'action de l'image par elle-même. C'est-à-dire sans passer par le contrôle, la vérification de l'efficacité de l'action. L'action magique, c'est : je prend un peu d'eau, je fais tomber l'eau comme ça, j'agis sur la pluie. Je prends et donne la pluie : geste métaphorique ; je provoque la pluie : action magique. Possibilité par l'image même d'un mouvement, mais d'un mouvement qui ne se suffit pas, mouvement qui renvoie à l'imaginaire des autres, l'imaginaire des autres provoquant la réalité de la pluie.

- Le dynamisme de la magie, c'est de passer du désir à la satisfaction, sans le risque de la frustation.

- C'est un point capital, le passage du désir pour comprendre l'expression. Par conséquent, pour passer au phénomène de la théâtralité.

Je reviens à cette idée de théâtralité, il ne faut jamais mettre ça en rapport avec l'institution théâtrale. J'appelle théâtralité uniquement la condition qui fait qu'il y aura plus tard et dans certaines conditions très complexes, possibilité d'émergence d'un désir théâtral, de réalisation théâ-

trale donc d'institution théâtrale ; donc je prends le terme de théâtralité dans un sens très particulier qui est donc la condition à priori, au niveau de notre structure d'un théâtre possible. En définissant la théâtralité de cette façon, je ne prends qu'un point de vue structural. C'est-à-dire pourquoi, nous, être humains, nous sommes en état de désir permanent, de théâtre possible.

60 - VOUS AVEZ DIT PRESENCE ?

61 - ABSENCE ET PRÉSENCE

- La limite de ce travail, c'est que nous sommes pour beaucoup dans l'interprétation de ce qu'on va vous dire.

Chaque fois, on a vu que l'absence était définie par une certaine présence :... absence de directive, regard fixe, regard éteint, absence de l'autre dans les yeux, faire l'autruche, boucher l'oeil, oreille ; vie ralentie, perdue, trouble d'identité...

...

- Pourtant on avait vu trois étapes et bien souvent elles se succédaient. Absence pour se cacher des autres. Et puis absence à soi, il fallait trouver un moyen pour s'exclure de sa réalité ; ou bien une exclusion par éclatement du corps (un éclatement avec brisure), ou bien alors un éclatement sans brisure, mais avec glissement. Il y avait une troisième étape, c'était tout le corps devenant une chose, mais une chose qui n'est pas éclatée (par exemple, tout le corps devenait un arc, devenait une planche, devenait un végétal).

...

- L'absence est le négatif de la présence apparemment, mais un négatif qui se trouvait porter en lui toute une série d'images qui dépassent notre simple singularité, disons notre moi. J'ai relevé, dans ce qu'on nous a dit, l'opposition entre la concentration et la dilution, l'opposition et la distinction à faire entre la dilution et la destruction des lieux. Celui qui cherche à se fondre, et celui qui cherche à détruire les lieux, je trouve que c'est très intéressant.

Le fait de concevoir l'absence soit par concentration qui implique une tension psychologique et donc de résoudre le problème de l'absence au niveau psychique, et ceux qui au contraire pensent que le phénomène de l'absence c'est de trouver une solution au niveau de l'organicité, c'est-à-dire la décomposition du corps. Je trouve qu'il y a déjà toute une série d'images qui sont véhiculées dans notre stage.

...

- Quelqu'un a dit que lorsqu'il avait joué précédemment à être absent, ça lui avait paru une notion particulièrement absurde, par rapport au fait que de toute façon il était là. Et ce qui est apparu à ce moment-là, c'est que

les notions d'absence et de présence ne sont pas symétriques. L'absence n'est pas le contraire de la présence. Le contraire de la présence, c'est la non-présence. Mais qu'il pouvait très bien y avoir une présence de l'absence.

...

- Dans votre rapport de tout-à-l'heure, me semble-t'il, il y avait deux pôles dans l'absence, ou bien totalement se replier sur soi-même, ou bien se fondre dans l'extérieur. Il y a un autre point de vue qui est : le phénomène d'absence c'est lorsque les objets autour de lui perdaient tout sens. Autrement dit, comme s'il arrivait à gommer la perception du monde environnant.

...

- On en a conclu qu'au niveau du vécu, au niveau de ce qui serait une espèce de prise par le vécu de ce phénomène d'absence ou de présence, il y avait une espèce de manque de référent qui empêche toute communication. Alors qu'en revanche, dès qu'il y a intervention d'un code social dans le décryptage, il peut aussitôt apparaître au contraire quelque chose de collectif dans l'échange.

...

- On a dit que si on essayait de définir des types de présence, pour essayer de classer un peu les choses, il y avait d'abord une approche de la notion de présence, comme objective, et qui fait que, quoiqu'on fasse, du moment qu'on est dans une certaine disposition spatiale, et même par rapport aux autres, on est présent. Et que, à ce moment-là, quel que soit mon comportement, quels que soient les éléments de mon comportement, y compris par conséquent ma manière d'être "absent" (simplement distrait ou en train de penser à autre chose), ces éléments-là étaient un certain mode de présence, puisque je suis là à ce moment-là. Il y avait donc peut-être une manière objective en quelque sorte de définir ou d'aborder le problème de la présence à ce niveau-là.

Il y avait inversement une définition beaucoup plus subjective, qui serait la présence comme synonyme d'un certain mode de relation. L'autre est présent à moi, et réciproquement moi présent à l'autre. Toute personne avec qui peut s'établir un certain type de relations. A ce moment-là, on glisse très facilement du mode de relation au modèle de relation. Il est apparu dans le groupe, à travers certaines interprétations, que c'est à partir d'attentes d'un certain type de fonctionnement du groupe, soit groupe fusionnel où chacun se sent en chaleur, soit l'un par rapport à l'autre, soit au contraire groupe plus hiérarchique où les choses paraissent dans un certain ordre, mais à partir d'un modèle, qu'on arrivait à classer les gens comme étant

présents ou non dans le groupe.

Le troisième type de présence étant davantage défini comme la présence à un niveau institutionnel, c'est-à-dire dans le fonctionnement institutionnalisé du groupe : est présent celui qui répond aux attentes de rôle qu'il doit avoir dans le groupe.

62 - DES PHÉNOMÈNES OBJECTIFS DE LA PRÉSENCE ?

Y-a-t'il des phénomènes objectifs de la présence ? Pouvons-nous les énumérer ? Nous avons énuméré trois points, en nous proposant de les remettre en pratique et en question dans les prochains ateliers, et en établissant des protocoles d'exercices de plus en plus rigoureux.

Un des phénomènes objectifs de la présence, tout est sous forme d'interrogation, ne serait-ce pas la lenteur ? Ou plutôt la lenteur ne serait-elle pas un moyen d'intensification dramatique et, tout de suite, nous avons dans la discussion précisé que la lenteur, selon la durée et les circonstances dans lesquelles elle était introduite, pouvait être aussi bien facteur de présence ou facteur d'absence. Ce qui était peut-être important, c'était le jeu associé de la lenteur et de la rupture. C'est une première constatation qu'on se propose de réexpérimenter.

Le deuxième point, c'est qu'il faut tenir compte du champ spatial dans lequel s'inscrit l'acteur, c'est-à-dire que la consigne doit préciser le point de vue du spectateur. Est-ce que nous agissons dans un théâtre en rond ? Est-ce que nous agissons dans un théâtre à l'italienne ? Quelles sont les orientations du jeu d'acteur par rapport au spectateur ?

Le troisième point qui nous est apparu dans le jeu, c'est la distorsion entre les différents sens qui sont mis dans le jeu. A propos du jeu d'un acteur qui était dans un rapport de circularité avec l'objet, c'est-à-dire en rapport fermé, qui était dû en particulier au fait qu'il y avait chez l'acteur une fusion entre le regard et le toucher, il a été dit que cette fusion ne permettait pas la présence, que la présence ressortirait davantage d'une distorsion des sens mis en jeu que de leur fusion.

63 - VISIBILITÉ DE LA PRÉSENCE ?

Qu'est-ce qu'on a pu remarquer au niveau d'une certaine visibilité de la présence ? D'abord dans la cohérence du personnage ? On a vu que l'acteur est à tous moments obligé de tenir compte des signes ou des formes corporelles qu'il a déjà employées, mais sans en être prisonnier, c'est-à-dire qu'il est conduit à inventer, mais à inventer à partir de ce qu'il a déjà fait. La cohérence dans l'instant, c'est la clarté du geste, qui doit être joué jusqu'au bout. La parole était limitée au début, on avait dit qu'on n'utilisait que des mots, des mots essentiels, des phrases, si vraiment elles étaient obligatoires, nécessaires. Donc, il y a eu très peu de paroles.

Ensuite, la présence dans sa fonction de relation au public : on a vu que dès que l'acteur est dépendant de ses relations avec le public, la présence disparaît. Je donne deux exemples : quand une gêne corporelle apparaît, c'est-à-dire une gêne par rapport au public, la présence disparaît ou s'efface, ou bien quand on recherche un effet comique, qu'on sollicite le public avec un clin d'oeil.

64 - PRÉSENCE-CONSCIENCE ET PRÉSENCE-POUVOIR

- J'ai une remarque concernant la présence à soi. Ce que José appelle présence à soi, ça revient à définir ce qu'on appelle la conscience de soi. et je me pose la question : est-il nécessaire à ce moment-là de parler de présence à soi, étant donné qu'on a le terme de conscience ; et, plus exactement, n'y a-t-il pas une connivence fondamentale entre la conscience et la présence. Historiquement et philosophiquement, il y a un rapport et c'est ce qui fait justement que la notion de présence se trouve avoir un fondement idéologique très profond. Il y a une dénivellation entre cette notion de présence à soi (comme conscience à soi) et la notion de présence aux autres, notion qui implique une force, un pouvoir. Pour moi, la présence de l'acteur est aussi de la présence-pouvoir, c'est-à-dire qu'il y a, et il ne faudrait pas l'éliminer, la présence de l'acteur comme pouvoir institutionnel.

- On ne peut pas donner, me semble-t-il, une explication satisfaisante de tout ce qu'on a fait si on n'admet pas que présence et pouvoir, c'est la même chose. Ce sont deux mots pour désigner pratiquement la même chose. Pouvoir qui peut d'ailleurs se lire avec plusieurs grilles de lecture.

- Je suis d'accord avec toi sur le fait que toute présence aux autres est une forme de pouvoir, mais le grand problème est de savoir quelles sont les modalités d'exercice de ce pouvoir. C'est-à-dire finalement de comprendre le passage de l'institution du pouvoir institutionnel à un pouvoir qui peut devenir un pouvoir interpersonnel donc intersubjectif.

65 - COMMENT ABORDER CETTE TARTE À LA CRÈME DE LA PRÉSENCE ?

- Moi, je préfèrerais qu'on garde le terme de présence, parce que c'est vraiment la tarte à la crème du théâtre. Ca me paraît vraiment intéressant de creuser cette tarte à la crème parce que c'est vraiment ce qui explique tout, quand on ne sait plus comment expliquer, on a cette clé magique qui est la présence. J'aimerais bien qu'on garde ce terme, quitte à faire miroiter autour un certain nombre de notions.

...

- Ta distinction m'a intéressé, présence existentielle, présence objective ou présence institutionnelle. Mais, pendant que j'écoutais, je me suis dit, mais pourquoi conserver le concept pour définir ce que tu désignais. Je dirais par exemple pour la présence objective : être là. Pour la présence existentielle, en tant que relation avec l'autre : être avec. Pour la présence institutionnelle, étant donné que c'est quelqu'un qui pèse sur moi : être de trop, être gênant.

De toute façon, ça change passablement l'impact du concept de présence, qui a une référence de valeur. Je crois qu'on aurait intérêt, au niveau de la problématique, dans le cadre d'un travail d'atelier, à mettre en place progressivement une série d'expérimentations sur et avec des concepts, qui nous permettraient de décanter toute cette ornementation axiologique du concept de présence, tout ce fatras quand on prononce le mot présence, avec l'aura qu'il y a dans le concept.

...

- Je crois qu'il faut prendre un détour parce qu'il y a beaucoup de natures, de qualités de présences investies d'aspects métaphysiques, religieux, de théâtre de représentation, de comportements internes, etc... C'est très vaste. Pour cerner cette notion de présence, je crois que ce n'est pas la présence qu'il faut interroger, mais ce qui implique les conditions de la présence, c'est-à-dire un rapport, que l'on soit absent ou que l'on soit présent, c'est toujours un rapport, un rapport à l'autre, un rapport au groupe, un rapport à soi.

Je préfèrerais, et c'est ma déformation théâtrale peut-être, qu'on interroge la notion de rapport, de rencontre, et qu'on expérimente par des exercices,

par des essais, par des jeux, par des propositions thématiques, différentes attitudes, moyens d'établir des rapports, des rencontres, et on va s'apercevoir que le même thème peut déterminer des sujets différents, des types de rencontre différents, qu'on peut manifester des présences différentes avec des moyens différents, ou bien une même qualité de présence avec des effets différents, etc...

. . . . . .

C'est-à-dire, on va s'apercevoir au fond que la présence, ou l'absence, est une chose qu'on ne peut pas cerner en soi, on ne peut que cerner une condition phénoménale, c'est-à-dire matérielle. Donc, je proposerais une attitude matérialiste, pour cerner une essence.

66 - LE MOT PRÉSENCE ET L'HISTOIRE

Je voudrais parler du mot "présence". C'est tout, du mot. Jusqu'à maintenant, on s'est posé tous, et moi aussi, je suis rentré dans le jeu, on s'est posé : la présence, comment ça marche ? Comment ça fonctionne ? On a essayé d'évoquer ça, de recréer. On a essayé autrement dit, d'entrer dans l'expérience de la présence. On a essayé de comprendre cette expérience. Il y a une question qui était à mon sens préalable, qu'il aurait fallu peut-être poser dès le début, présence, c'est d'abord un mot. C'est un mot qui se trouve figurer dans l'histoire du théâtre, dans l'histoire des idées, dans l'histoire de la philosophie.

Il faut savoir que ce mot dérive justement d'un certain contexte théologique extrêment important, car on le retrouve surtout employé dans le cadre de la philosophie médiévale, et que ce mot a toujours été associé à tout un langage, toute une série de discours. Ces mots ont essayé de consacrer le fait que Dieu était présent dans le temple, présent dans l'homme, le corps comme le temple de Dieu, ça se trouve dans les textes de Saint-Paul, et tout le thème de la présence, pendant toute la tradition, est de nature essentiellement théologique originellement. Il s'est opéré autour du terme de présence, toute une constellation de termes, à savoir par exemple le terme de création constamment associé au terme de présence, et tout le thème des discours sur l'expression ont vu refleurir une sorte de mots comme : fascination, envoûtement, magie, possession, etc... Il y a énormément de discours et ça a pu être prouvé, analysé qui ont véritablement véhiculé ce mot, mais dans un sens religieux d'abord, j'insiste.
Et le thème de l'expression auquel nous sommes tous attachés, est le produit de la collusion du mysticisme chrétien et du naturalisme païen, et on le retrouve dans toute la tradition philosophique postérieure. Je me permets ce rappel qui vous paraîtra peut-être un peu documentaire, pédant, mais il faut replacer les choses puisque nous sommes ici pour faire une analyse de la présence.

On peut se poser la question suivante : on retrouve maintenant ce terme dans une civilisation qui est une civilisation assez désacralisée, il y a eu différentes coupures qui nous ont rejetés, coupés du ciel, et les reli-

gions se sont retrouvées contestées. Cette civilisation dite occidentale ne cesse d'employer ce concept, et même éprouve un vif besoin de le renouveler, de le ressusciter, de lui redonner une nouvelle force. En particulier, et c'est ça qui est très intéressant, c'est justement au niveau du domaine théâtral que ce terme se trouve galvaudé, bien que contesté par un certain nombre d'hommes de théâtre maintenant, qui préfèrent s'en passer.

Alors là, moi, je ne fais aucun jugement de valeur, simplement je vais m'attacher uniquement à l'analyse du glissement de ce concept, du mot. Et je m'interroge, je me dis, mais pourquoi, au fond, y a-t-il eu un tel besoin d'un mot qui se trouve avoir une origine, une paternité théologique dans une civilisation qui se veut athéologique, et je constate une chose, c'est que la coupure avec le christianisme dans notre civilisation s'est opérée en particulier après la période révolutionnaire, et grosso modo, à la fin du dix-huitième.

Et qu'est-ce que nous trouvons à la fin du dix-huitième ? On trouve que le terme de présence est associé constamment dans les textes des philosphes du dix-huitième au terme de conscience, et c'est pourquoi, tout-à-l'heure, j'ai fait une remarque à ce sujet. On le trouve justement en particulier sous la plume de Rousseau, qui dit toujours que la conscience, c'est la présence de Dieu en soi, la présence du Tout Puissant en soi, et on le définit en tant que tel, on rapproche le terme de conscience toujours à l'idée d'une présence intérieure. Conscience, c'est savoir avec, pour rappeler cette étymologie banale, mais c'est le fait de pouvoir se replier sur soi-même, d'être présent à soi-même. On peut se demander ce qui valide, ce qui justifie cette notion de présence à soi-même.

L'année précédente, quand nous avons reparlé avec Amélie sur le problème du thème, j'avais dit, c'est dans la ligne de ce que nous avons dit sur la voix. Parce que l'année dernière, j'avais dit une chose qui est maintenant assez bien connue par un certain nombre d'entre vous : chaque fois que la voix est émise, la voix revenait sur elle-même. C'est le phénomène que l'on appelle d'auto-affection audio-linguistique : le fait que le langage émis revient par l'écoute, et on a l'impression en s'écoutant parler d'avoir un circuit qui se suffit. La présence s'est dérivée de cette expérience privilégiée de la voix de revenir à elle-même, non seulement par l'oreille, mais aussi par le fait de la vibration intérieure d'une manière générale, par le fait qu'il y a une sonorité qui se trouve répercutée constamment. C'est donc l'illusion

de la suffisance. Un philosophe contemporain explique ça comme étant la fondation au niveau théorique de ce sentiment de la présence, sentiment extrêmement intense au cours du dix-neuvième siècle et dans tout le thème expressionniste qui s'est développé au cours du dix-neuvième siècle.

Donc, la valorisation dela voix a toujours été associée à la valorisation du thème et d'un développement du mot de la présence, lui-même associé au terme d'expression et au terme de création, et d'ailleurs, je trouve très significatif que maintenant la plupart des colloques ou la plupart des commissions d'étude sur le problème de l'expression associent automatiquement expression et création. C'était le sens de la section 7 de l'Ecole Normale Supérieure d'Education Physique à laquelle certains ont participé ici. C'est donc assez significatif le rapport qu'il y a entre le thème de l'expression avec le thème de la voix, le thème de la voix servant de garantie au thème de la présence qui n'a plus la garantie divine, étant donné qu'il n'y a plus de chrétienté au sens du pouvoir chrétien séculier, il y a maintenant une sorte de diffusion d'une idéologie de la présence. L'idéologie de la présence dont nous sommes tous, et moi peut-être le premier, dans laquelle nous baignons tous.

Il ne s'agit pas de regarder ça du côté de l'oeil de Sirius. La preuve, c'est que nous avons fait ce stage et que j'emploie, moi, ce concept de présence pour désigner un phénomène que j'éprouve tous les jours à l'égard des êtres, à l'égard de certaines situations, etc... Le problème réside dans le fait d'avoir gardé ce concept, après avoir contesté son fondement théologique, qui était son fondement profond et à la fois l'idée d'une transcendance ; c'est pourquoi j'avais proposé le thème du Dieu présent dans le temple. Pourquoi ce thème de la présence qui se trouve avoir perdu ses racines théologiques, mais aussi qui se trouve avoir également perdu son fondement réellement vocal ?

Car il s'est passé au cours des dernières décénies et en France en particulier une sorte d'attaque systématique du privilège de la voix sur l'écriture. On a assisté à une réhabilitation très importante de l'écriture sur la voix. Donc, il y a eu une double perte de la fondation du thème de la présence. Le fondement théologique, ensuite le fondement purement vocal, fondement vocal dont on peut prendre un exemple dans Rousseau "Essai sur l'origine des langues" au dix-huitième siècle, et qui dit : la voix est une chose qui est absolument spontanée, absolument pure, ça permet le contact immédiat,

l'expression des émotions, par contre, l'écriture, c'est un écran, c'est faux, c'est une chose, les gens se distancient sur le papier, il y a du calcul, il y a l'hésitation, alors que par la voix, la passion vibre.

Alors je dis, du fait de cette perte qu'est-ce qui s'est passé ? Qu'est-ce qui s'est passé, un mot qui reste alors que toutes ses racines ont été un peu rongées par différents courants de pensée. Il se passe que le terme se trouve maintenu pour deux raisons mais au moins pour une raison essentielle : c'est là où il faut parler d'analyse institutionnelle. C'est qu'on n'a pas pu s'en débarrasser au niveau de la relation qui fonde toutes les autres relations, à savoir la relation éducative. Nous sommes tous les produits de notre éducation, il faut rappeler cette banalité. Ca signifie quoi, concrètement ? Ca signifie que nous sommes le produit d'abord d'une relation avec le père, la mère, qui est la relation d'autorité originelle. Nous sommes dérivés de cette relation, et cette relation est une relation qui mime la relation de création du caractère religieux, c'est la mise au monde, etc...

De ce fait, et en particulier dans notre civilisation du fait de notre mode d'autorité familiale, nous sommes dépendants d'un certain style de relation originelle, familiale, et ensuite, par le relais scolaire où on a entretenu soigneusement ce mythe de la présence. Et le mot de présence a été entretenu. Et je regrette de ne pas avoir amené ici les textes, et ça pullule, même chez les révolutionnaires, c'est-à-dire ceux qui sont prétendus révolutionnaires dans l'éducation nouvelle, et en particulier Freynet, où il y a un chapitre où vous retrouvez ce mot présence lié au terme d'expression en permanence. Ceci est un constat, il y a un besoin au niveau de l'éducation, de la reprise de ce terme.

Alors on peut se dire : ce terme se trouve exercer une certaine fonction dans un certain fonctionnement du système institutionnel. Et ce système institutionnel est un système qui se trouve vouloir transmettre, reproduire un pouvoir qui est un pouvoir opéré grâce au langage, et nous y venons. Ce langage, il est tout-à-fait particulier à notre mode occidental. On en a parlé tout-à-l'heure avec Serge, j'ai des étudiants noirs, de couleurs, etc... et il y a dans d'autres sociétés un pouvoir tout-à-fait différent lié à un tout autre statut du langage. Il y a un certain statut du langage qui garantit le statut du pouvoir. C'est ce qui fait que la relation que nous vivons chez nous, depuis l'origine, la famille, l'école, l'armée, etc... c'est une sorte de validation continue, une création continuée de la repro-

duction de ce certain pouvoir, et la reproduction de ce certain pouvoir, ne trouve pas de meilleur véhicule que le véhicule de la relation théologique originelle car c'était la toute puissance ; et le pouvoir qui, dans une certaine mesure, était énorme, tout puissant, total, en même temps on l'aimait. On aime Dieu, on le respecte. Il y a là toute une tradition que l'on retrouve dans notre pédagogie actuelle, si révolutionnaire soit-elle.

Il a fallu attendre les toutes dernières années pour voir un certain nombre de gens commencer à s'interroger sur la fonction de ce langage, et en particulier dans ce langage tout un langage expressionniste au coeur duquel se trouve le terme de présence. Je fais allusion ici, d'une part à ceux qui ont posé le problème de l'éducation non plus en fonction de la relation purement intersubjective de l'enseignant et de l'enseigné, mais qui ont dit : c'est pas ça le véritable problème de l'éducation, le véritable problème de l'éducation se situe aussi transversalement, c'est-à-dire que si vous voulez comprendre l'école (et comprendre le théâtre de la même façon), il faut relier les institutions les unes aux autres, et voir que ce que vous avez comme type de relation à l'intérieur de l'école, vous retrouvez ses homologues à la fois à l'hôpital, à la caserne, au théâtre, etc. D'où le sens de ma réaction, il y a quelque temps, disant attention, le problème du théâtre, c'est quand même un lieu institutionnel qui se trouve malgré tout être transversalement relié à toutes les autres formes d'institution. Il ne faut pas gommer cette relation transversale, et il faut commencer à poser les jalons de cette réflexion sur la présence, comme fonction institutionnelle.

Le problème pour moi, puisque j'enseigne la philosophie de l'éducation à Nanterre, c'est un problème qui est essentiellement le problème de la relation de l'institution au mode de langage que nous employons tous en tant qu'éducateurs, c'est-à-dire que je m'efforce de voir comment nous parlons, comment nous transmettons, et je ne cherche pas à relier simplement mon vécu au vécu de mes étudiants, car j'estime que ce vécu est déjà informé, et mal formé, je ne suis pas maître de la manière dont je perçois, car ma perception aussi est informée par un certain langage. Quand je perçois les gens, ma perception se trouve codée. Qu'est-ce que ça signifie, sinon que nous avons une perception dont l'imaginaire a été relativement façonné, relativement élaboré, à tel point que nous, nous ne percevons pas ce que perçoivent certaines sociétés africaines, et à plus forte raison certaines sociétés orientales, etc... Dans ce que nous croyons être l'immédiat, la perception immédiate, il y a déjà l'information d'un certain langage, d'un certain mode de

communication, et c'est ce dont il faut prendre conscience.

Donc la question n'est pas de dire : on va prendre la présence, on va la reléguer comme ça et la foutre en l'air, il faut voir dans quel sens le mot nous a marqué nous-mêmes, et tout mon effort depuis le début est un effort d'élucidation dans le sens fort du terme , essayer de créer une certaine lumière sur la nécessité d'un questionnement.

C'est toute ma position, et en ce sens il n'y a pas de ma part de refus de quoi que ce soit, je suis contre le fait de créer un dogmatisme réellement antiprésence qui reviendrait à poser autre chose, ou un dogmatisme présence, j'entends vous amener à prendre conscience et aussi, à la suite de ce questionnement, à faire un certain nombre de lectures et de réflexions, sur la force de certains mots qui sont beaucoup plus vivants qu'on ne le croit, et quand on oppose le langage à la chair ou au corps, c'est à mon avis une grande erreur.

Notre langage, nous y vivons dedans. Que nous le voulions ou non. Moi, en tant qu'intellectuel, je vis, j'incarne mon langage, et vous êtes comme moi, même si vous vous sentez avoir moins lu que moi, ou si vous vous servez moins souvent de la parole que moi, de toute façon dites-vous bien que dans votre silence intérieur, vous êtes des êtres de parole. Il ne faut pas l'oublier.

C'est très important, c'est par là que la société nous informe, nous façonne, nous construit, nous déforme, certains diront nous aliène, mais c'est un terme maintenant trop galvaudé et je n'aime pas tellement l'employer parce qu'on a l'impression qu'un jour on arrivera à se désaliéner. Pour moi, nous n'arriverons jamais à nous désaliéner de cela, parce que nous sommes construits avec des structures ; et Emile ne me contredira pas sur le plan psychophysiologique, quand j'ai dit l'autre jour : si vous fermez les yeux vous continuez à voir, c'est vrai, c'est prouvé. De toute façon, nous avons des structures neuroniques qui font que nous sommes construits pour le langage, nous sommes construits pour un certain mode de perception, nous avons une structure vocale, etc...

Donc, je voudrais simplement vous amener, et ce sera ma conclusion, il faut que vous preniez conscience du fait que, ici, si nous nous interrogeons sur le phénomène de la présence, n'oubliez pas que ce phénomène, c'est un effet et que cet effet n'est pas un effet comme cela, purement aléatoire, c'est

un effet qui se trouve avoir une rétroaction, qui réagit sur nous par le fait qu'il a été désigné. C'est là où j'étais encore d'accord avec Emile quand il parlait du rôle important de la désignation. Désignation au sens premièrement linguistique, et deuxièmement quand on désignait quelqu'un comme présent. C'est une invitation à la méditation de tous.

67 - CHAMP PERCEPTIF ET LANGAGE SOCIAL

Au point de départ, il y a des gens qui ont un certain vécu sensoriel, sensible et perceptif, et ce vécu, quand il passe au stade perceptif, ça signifie qu'il est étiquetté, on commence à lui mettre une forme, on commence à le rapprocher, on l'identifie à des perceptions antécédentes, c'est-à-dire qui ont déjà eu lieu dans le passé et qui nous sont familières. Mais, justement, elles sont familières dans une certaine mesure, mais surtout elles sont extra-familières, dans la mesure où elles provoquent plus qu'un étonnement, une stupéfaction. Il y a une certaine rupture avec les perceptions antécédentes. Le langage d'une société donnée, qui est adapté à un certain champ perceptif, ne peut pas phagocyter la chose, ne peut pas vraiment l'assimiler. On n'a pas les moyens. Il se passe uniquement à ce moment-là, qu'il y a ou non une adéquation entre un vécu d'un individu, vécu subjectif, avec les moyens du langage social qui est proposé par la société.

En général, on pose le problème de la manière suivante : est-ce vrai, est-ce faux, est-ce une illusion ou une réalité ? Moi, je crois que c'est très mal poser le problème. Le vrai problème en l'occurrence, c'est le fait que l'individu définit uniquement la négativité de l'usage et de son propre langage. C'est-à-dire un langage qui n'a pas pu encore (et ne pourra jamais par définition) faire le tour de son donné sensoriel, sensible et perceptif pour la bonne raison que la sensation n'existe comme réalité propre que dans la mesure où je l'ai transmise (voir, par exemple, le vécu poétique). Mais, si je dis : j'ai mon vécu là, c'est absolument ineffable et intraduisible, je peux le dire mais ça n'existe pas. Il faut prendre le problème de l'existence des choses.

Je disais toujours à mes élèves, ne prenez pas votre vécu en bandoulière. Ca veut dire dans mon jargon : nous avons tous un vécu, mais vous ne pouvez pas lui donner une existence qui dépasse les possibilités des moyens de communication que nous avons et, en particulier, de la manière dont vous maîtrisez par votre langage ce vécu. Donc, pour moi, c'est un problème de négativité/positivité par rapport au langage.

68 - PRÉSENCE ET ÉMISSION VOCALE

Tu m'amènes à faire une réflexion sur le problème de la présence et de l'absence de la voix. Evidemment, quand nous nous exprimons, la voix est là ; et, dès que nous voulons parler de la voix, ou d'autre chose, la voix n'est plus là. Tu postules donc qu'il y a dans toute émission sonore une sorte de présence qui se trouve ensuite infléchie, falsifiée, détournée, déplacée, par le langage-sur, par le discours, et en quelque sorte qui fait sauter la présence ou en tous cas la transforme. Tu reconnais la priorité et la primauté du vécu. En ce sens, tu renoues avec toute la postulation du thème de la présence qui se trouve dans la phénoménologie.

Et, précisément, ceci vient faire un retour au-delà de la critique qui a été faite de ce thème de la présence, critique qui a été faite par le philosophe Derrida, qui a voulu montrer que tout ce thème de la présence était au coeur non seulement de tout ce qui a été dit sur la voix (ce qui ne serait pas encore très important), mais de toute la philosophie occidentale à dominante idéaliste, c'est-à-dire celle qui donne la priorité à la conscience. Cela m'amène à rappeler quelques idées simples concernant cette critique, pour bien éclairer notre lanterne :

Derrida dit que la voix est le seul organe réflexif dont la réflexivité est nécessaire. S'il y a toujours une possibilité de réflexivité corporelle (je peux me toucher, je peux me regarder dans une glace, je peux me sentir), malgré tout il n'y a jamais dans ces différents sens une réflexivité imposée.

Il y a par contre dans la voix ce retour constant. Retour constant qui est très compliqué parce que ce n'est pas simplement un retour du son à notre audition mais aussi le fait que la voix vibre en nous du point de vue cranien, et qu'il y a donc une sorte d'identité qui a séduit inconsciemment toute l'humanité. On a l'impression lorsque la voix est émise qu'on se suffit, étant donné qu'elle nous revient, on a l'impression d'une suffisance, d'une parfaite clôture. Et ainsi l'individu a l'impression d'être transcendant, d'être seul et d'être maître, d'être un sujet. On en est revenu par ce thème de la voix à la philosophie du sujet. Je suis un sujet, je suis un moi parce que ma voix me donne une parfaite suffisance, une parfaite clôture,

dans lequel j'ai l'impression que le son étant émis, immédiatement le son prend du sens pour moi. Ceci recoupe très bien le fameux "bien entendu" : j'ai bien entendu, à savoir je m'entends, je me comprends, donc c'est merveilleux. Alors le sens bouffe le son.

Vous voyez tout de suite sur le plan philosophique la déduction que l'on peut en tirer, c'est que chaque fois que je me parle, je suis conscience, la voix est conscience, et la conscience est une voix. Tu ne peux pas ne pas t'écouter parler, c'est une sorte de narcissisme fondamental ; on peut ne faire que s'entendre parler, à partir de là ça devient une érotisation de l'organe vocal.

69 - PRÉSENCE NÉGATIVE DE L'ESPACE DANS LA VOIX

Lorsque je m'entends, contrairement à ce qu'on peut croire, je ne suis pas coupé du monde, je ne vis pas uniquement dans le cercle d'une temporalité pure où je serais hors de l'espace. En réalité, chaque fois que je m'entends, les différentes sonorités, comme autant de perles d'un collier, constituent des "traces" qui s'impriment dans ma mémoire, ma mémoire est un grand tissu de traces sonores. Et plutôt que de parler d'une sorte de son qui s'identifierait à un sens, le sens se construit par ces traces. C'est ainsi, pour simplifier quand même, lorsqu'on s'entend tous les instants se trouvent constamment réfractés sur les autres instants et se déposent.

Donc, notre mémoire est une sorte de tissu de traces, qui fait que je retrouve dans l'acte de m'entendre qui paraissait parfaitement un et se suffire, je retrouve toute une chaîne, qui est une chaîne spatiale. Alors il (Derrida) a des formules très heureuses à ce point de vue, il dit précisément : l'oeil est dans ma voix, c'est-à-dire : l'espace se trouve finalement être présent en moi. Vous savez, quand on parle avec quelqu'un, on dit qu'on a le contact, on a la présence, etc... et on dit l'écriture, c'est la réflexion, c'est la distance, j'écris, je pense, etc... Il dit : mais non : la voix, c'est déjà l'écriture, la voix comporte l'écriture. C'est souvent un thème qu'on retrouve en disant : mais l'écrit c'est quelque chose d'artificiel, il y a tout le problème du code qui joue, quand on écrit on a appris à écrire de telle ou telle façon, le poids de l'institution scolaire, etc...

Alors Derrida démonte cela pour dire que réellement il y a déjà dans la voix, et contrairement à ce qu'on pensait, une négativité. Si vous lisez Rousseau que je citais tout-à-l'heure, le discours sur l'origine des langues, Rousseau est typique d'une priorité de l'oral sur l'écrit. Saussure également donne priorité à l'oral sur l'écrit, lisez même Lévy-Strauss, vous le retrouvez. Il y a toute une tradition de la philosophie qui dit : rien ne remplace la présence de la voix. Derrida dit que cette présence n'est pas une présence positive, il y a une négativité, il y a déjà l'espace, le monde, dans ma voix. Nous ne sommes pas des petits dieux, nous ne sommes pas des gens qui arrivent à se suffire, nous avons déjà la négativité du monde, de l'espace qui est inscrite en nous.

70 - QUELQUES VOIX

71 - VOIX ET POUVOIR

Il me semble qu'il y a un élément important qui apparaît dans le débat ici, à propos de l'imprimerie comme prise de pouvoir. Que le vrai problème n'est pas de discuter historiquement là-dessus, mais de dire qu'il y a là deux, au moins, différentes réactions possibles. Ou bien l'imprimerie est un moyen de prendre le pouvoir, alors je m'empare de l'imprimerie et je prends le pouvoir à travers elle ; ou bien l'imprimerie est un instrument de prise de pouvoir, alors je supprime l'imprimerie ; autrement dit, est-ce qu'on se situe dans une perspective de : puisqu'il y a quelque part des formes de pouvoir, je prends le pouvoir avec, ou est-ce qu'on se situe dans une perspective de lutte contre le pouvoir.

Et qu'est-ce que cela veut dire, appliqué au domaine de la voix ? Dans les ateliers que nous menons, il y a toujours ce double problème qui est : ou bien en effet si j'acquiers un certain usage de ma voix et si demain je suis prof ou autre, je vais être amené à l'utiliser comme un instrument de pouvoir, ou bien (et c'est l'autre moitié des gens dans les ateliers) des gens qui disent constamment : mais moi je ne veux pas le pouvoir, alors comment je parle ? Je ne parle pas ?

72 - LA VOIX OCCULTÉE PAR LE SENS

Nous avons évoqué le problème de l'articulation du corps avec le phénomène social et en particulier voir dans quelle mesure tout travail vocal ne doit pas déboucher sur le problème de la présence de l'institution, du rapport avec la société, du rapport avec le politique, et évidemment cette articulation, c'est le problème même du langage. Et la voix a été occultée pendant longtemps, je l'ai déjà dit plusieurs fois, par le fait qu'on l'a rabattue sur ce phénomène de communication. Et elle a été véritablement mangée : le son a été mangé par le sens.

73 - MÉMOIRES DES IMAGES MÉMOIRE VOCALE

Ce n'est pas du tout la même chose, entre la mémoire des images et la mémoire vocale, sonore, parce qu'il faut voir comment se constituent les images ; l'image n'a pas du tout le même rapport avec la perception visuelle que le rapport qui existe entre les souvenirs sonores et le perçu de la voix. Les images, on les constitue toujours à distance. La vue, c'est le sens de la distance, c'est le contraire de la voix, c'est ce qui fait que Derrida insiste sur le fait qu'il y a là une présence absolument insurmontable, la voix donne le noyau de la mémoire, le noyau de la rétention que constitue la mémoire, alors qu'au niveau des images, la constitution n'a pas du tout le même rapport avec nous-mêmes, la voix est inscrite dans le coeur de notre être, notre oeil se ballade, notre oeil glisse sur les choses, et il n'a pas le même impact au niveau même de la corporéité qui l'émet, qui articule. Il ne faut donc pas mélanger, il y a image et image, dans le rapport entre souvenirs auditifs et souvenirs visuels, il ne faut pas tout mettre sur le même plan.

74 - CETTE VOIX QU'EST LE CHANT

- Par le biais du chant et par un mouvement tout-à-fait rituel au moins en Grèce, j'ai vu dans une certaine mesure la possibilité de subir la perte, l'absence. Par exemple de s'adapter physiquement face à ce phénomène tragique qu'est la mort. S'il manquait le chant à ces moments-là, je ne sais pas quelle serait l'évolution de ces êtres : dans notre civilisation, j'ai vu que ça facilitait l'existence de l'être. Chaque fois, que ce soit homme ou femme, le chant c'est la possibilité d'exprimer tous les problèmes qui tourmentent une âme ; l'ensemble de l'éventail de la vie sociale qui provoque nos actions, le chant les représente. Or, le réutiliser au théâtre permet non seulement un côté technique, c'est-à-dire d'avoir une voix beaucoup plus riche, mais aussi de découvrir chez l'acteur des choses qui correspondent à sa sensibilité. Au fond, c'est peut-être un chant défi aussi bien qu'une pièce de Shakespeare, pourquoi pas ?

...

- Tu reconnais fort justement que dans certaines situations ethniques et géographiques, à certains moments, il y a des phénomènes de correspondance entre le chant et la voix (pleureuses grecques, etc...). Phénomène de correspondance psychique ou métaphysique, existentielle, avec la terre du sujet. Le problème qui nous concerne est différent dans la mesure où, à un certain moment, nous avons perdu ce contact. La question qui se pose à nous, en ce qui concerne le rapport de la parole et du chant, et dans la mesure où nous avons perdu ce contact avec le langage, avec la matérialité du langage : dans quelle mesure pouvons-nous nous servir du chant tel qu'il existait ? Comment est-ce qu'il est élaboré ? Et qu'est-ce que représente actuellement cet univers du chant ? Et comment, dans notre désir de recouvrer la véritable parole, nous pouvons entrer en correspondance avec cet univers de chant ? Je dis que, sur ce plan-là, il y a une dichotomie ; si nous voulons retrouver une expression vocale qui restitue un sens à notre existence, nous ne pouvons en aucun cas, actuellement, nous servir des données du domaine de la musicalité.

Je réagirai au problème de l'immobilité et du mouvement : il est un fait que, quand nous voulons nous rapprocher pour recouvrer ce langage (j'affirme les choses, je suis un peu passionné, mais je ne prétends pas parler au nom

d'un absolu quel qu'il soit), je pense que dans ce chemin vers le langage concret où nous voulons nous servir de pratiques venant de l'univers musical, nous entrons dans un système d'immobilité qui exclut le mouvement par lequel nous pourrions recouvrer quelque chose. On peut donner comme exemple, en dehors de œux des phénomènes rituels, la marche guerrière et la façon dont les allemands se sont servis ou se servent ou ont manifesté leur univers musical au niveau d'une réunification et d'un enrégimentement qui est fasciste.

- Cette coupure est due à ces critères qu'on cherche. Ca veut dire qu'actuellement, quand on parle du chant, on suppose qu'il y a des critères qui définissent le chant qu'on connaît. On rejoint l'analyse d'Astruc et par rapport à Voyoucas quand il dit qu'il faut retrouver le chant de nos critères à nous et pas de critères imposés.

- Je voudrais insister, quitte à ouvrir un débat sanglant, sur le danger qu'il y a de se servir des données actuelles de la notion musicale avec ce que ça suppose de construction, dans le désir que nous avons tous de recouvrer un chant, mais j'explique ce qu'est à mon sens le chant : c'est une parole qui est en communication avec quelque chose qui est réel.

80 - LA VOIX COMME BUTEE SYMBOLIQUE ?

81 - PARLER DE LA VOIX

Alors tout de suite, je vais indiquer qu'il y a une difficulté du fait qu'on parle de la Voix : ça concerne aussi bien le souffle, l'articulation, le son et le sens. Il y a déjà au moins à mesurer quatre dimensions et, dans notre discussion d'hier, on s'en est déjà bien aperçus parce qu'à un certain moment, j'ai fait allusion au plaisir que l'on pouvait goûter dans le phénomène vocal et ce plaisir se rapportait essentiellement au problème de l'articulation et du souffle, et puis d'autres intervenants ont mis l'accent davantage sur le retour du sens et on jouait déjà sur différentes dimensions du phénomène vocal. Il y a donc là un problème. Il faut se demander dans quelle mesure on a le droit de parler de la Voix s'il y a toutes ces dimensions (étant donné déjà aussi le parcours de la voix dans le larynx, la glotte : l'aspect buccal).

Il est évident que là, il y a déjà une difficulté. Il n'y a aucune histoire de la voix à ma connaissance, mais il y a une chose qui est sûre, c'est qu'on a parlé de la Voix depuis très longtemps, c'est-à-dire que le concept de la Voix (avec V majuscule) se trouve dans des textes très anciens. Il faut donc se poser la question de la signification de ce mythe de la Voix qui fait que l'on a toujours tendance, lorsqu'on se réfère à ce concept, à lui donner une sorte d'auréole sacrée sociale axiologique. En face de quoi on assite à deux types de réduction du phénomène vocal, la première selon le modèle phoniatrique et médical, on peut donner une définition physiologique très claire de ce qu'est la voix, la voix étant réduite à ce moment-là à l'état de chose, à l'état d'objet scientifique ; la seconde est le phénomène vocal pris par les acousticiens et les phonéticiens qui, à mes yeux, ont occulté la voix en la phagocytant dans le phénomène du langage, et en faisant de la voix essentiellement le support de la communication, mais le support est tellement intégré au sens que le sens a tout bouffé.

821 - TRAVAILLER À PARTIR DE MODÈLES DE LA VOIX

Quant à la notion de modèle, je sais que lorsque j'interviens auprès de quelqu'un dans un atelier, j'ai dans la tête un certain nombre de représentations mentales, j'ai une certaine idée de ce qu'est la voix. C'est problématique d'ailleurs, mais enfin j'en ai une certaine idée, et lui aussi a une certaine idée de ce qu'est la voix, et lorsque je lui fais expérimenter qu'en effet, dans le français reconnu, dans l'articulation théorique du français, il y a le a, le o, le ou, mais que si l'on apprend à jouer avec sa langue, ses dents, on peut passer du a au ou, et faire mille sons intermédiaires dont il n'avait pas conscience auparavant, je pense que ce que j'ai fait (à ma mesure car je n'ai pas de compétence spéciale) n'est pas directement avoir travaillé sur sa voix, mais j'ai travaillé sur son modèle, c'est-à-dire sur l'image qu'il a de ce que peut être la voix. C'est là qu'il me paraît y avoir une notion très importante à faire apparaître au niveau des représentations mentales qui informent, qui commandent à tous moment notre action sur les autres.

Et le problème qui se pose est qu'il est vrai que ces modèles que nous avons dans la tête (c'est-à-dire mon système mental) me vient des institutions, pas d'une seule, et que par conséquent on peut l'appeler idéologique.

Mais la grande question pratique est : y-a-t-t'il des mauvais modèles ? Qu'est-ce qui me permet de dire, là ce modèle est bon, là ce modèle est mauvais ? Où est l'émergence de ce que dans un vocabulaire, on pourrait appeler le "vrai désir" ? Où est la possibilité de choisir la chose : est-ce que c'est un discours philosophique, une réflexion, une manière de poser des questions qui me permettra de déterminer que le modèle de x, de y, de la philosophie, de la Gestalt, de la phénoménologie, ou d'un autre système est bon ou mauvais, dépassé ou pas ? Où est-ce que c'est à partir de l'efficacité opératoire ? C'est-à-dire : je constate que j'ai tel modèle et je sais qu'il me vient d'ailleurs, je sais à la rigueur que ce n'est qu'une représentation, c'est-à-dire finalement peut-être une chose abstraite que je plaque sur la voix. C'est quelque chose qui bouge dans tous les sens, je ne sais pas ce que c'est que la voix, ça file dans le corps, je remue en même temps que je parle, je diffuse partout, je ne sais pas où est ma voix, mais j'ai un modèle. Ce modèle me vient peut-être d'ailleurs, je sais en tous cas que

même s'il est abstrait et provisoire (la notion est importante), il me sert à quelque chose. Alors est-ce à partir d'une réflexion philosophique ou à partir de l'efficacité opératoire du modèle que je vais trancher, voilà la question que je pose ici.

822 - LA LANGUE CHANGE LA VOIX

Je voudrais évoquer une expérience qui montre à quel point la lanque que nous apprenons et la manière dont nous l'apprenons change la voix réellement : j'ai fait travailler plusieurs filles qui étaient des étrangères, allemandes, suèdoises, américaines, qui venaient travailler à Paris avec une autre langue et y apprenaient le français. Or, à l'Alliance Française les professeurs leur apprenaient un certain type de diction, et ce type de diction fout leur voix en l'air (exemple du "i"). Dès qu'ils se mettent à parler français, il faut que cela serre, il y a des sons qu'on leur apprend à faire serrés, et du coup leur voix même est changée, ce qui fait que moi-même je suis obligé, pour essayer de les entendre réellement, de les faire parler dans leur langue, c'est là seulement que j'entends leur voix. Donc tous les français sont tributaires du fait que nous serrons les "i", tous. Et je ne peux pas faire travailler tout le monde sur les mêmes voyelles : je peux faire travailler des danois sur "a", des français pas ! Le "a" français est pour le français une voyelle mauvaise, qui représente une difficulté vocale.

83 - EXPIRER-INSPIRER : UNE APPROCHE DE L'ÉCONOMIE DU SOUFFLE

- Par rapport à la respiration, il y a un malentendu qu'on rencontre dans toutes les écoles d'art dramatique et j'aimerais bien le dénoncer ici. Quand tu dis que la voix est portée par l'expiration, c'est juste mais le drame c'est qu'on apprend aux individus à parler en expirant, ce qui à mon sens est une erreur fondamentale parce que la parole commence par une expiration. En général, les gens commencent par une inspiration bloquée (démonstration du syndicaliste ou du professeur). Or, si je prends (il inspire) j'ai tout rempli, et ce que je vais faire après, c'est vider mon moi, alors que si j'expire d'abord, j'ai laissé le vide déjà pour écouter l'autre, et il me reste encore de l'air ; si je commence par l'inspiration, j'ai coupé le contact, j'ai fait un clivage entre ma parole, mon sens politique, mon idéologie, que je vais projeter sur les autres ; à ce moment-là il y a le rapport de fascination, de projection. Si, au contraire, on part du vide, on expire, je n'ai plus rien, on peut quand même parler, il y a la mise en résonnance, en disponibilité.

- Est-ce que tu penses qu'on ne doit pas faire autrement que tu dis ? Il y a plusieurs styles. Le syndicaliste qui inspire avant de pousser sa conviction, je ne vois pas pourquoi on le lui interdirait ? D'ailleurs, inspiration a deux sens, un sens propre et un sens figuré, ce n'est pas un hasard.

- Je ne veux pas mettre ça comme recette, technique, je veux voir ça comme description d'un phénomène politicosocial. Dans l'occident, parce qu'on a peur de mourir, on a peur d'expirer, on passe son temps à prendre de l'air. On ne veut pas rendre l'âme.

- Mais est-ce que tu condamnes l'action alors ?

- Non, mais je crois que les occidentaux veulent faire, ils ne font pas, alors que tu fais vraiment lorsque tu ne veux plus faire, quand tu as renoncé à vouloir faire, quand tu as renoncé à ta présence physique, à ton moi, à tout ça, à ce moment-là tu fais, tu es faisant. Et tu n'as plus besoin de technique respiratoire. C'est lié à une psychologie, un comportement, et c'est lié à un souffle. Il y a un rapport politique de l'économie du souffle et de l'économie de la parole.

- On peut brancher là-dessus le problème de la respiration et des écoles de respiration. Il y a des écoles d'art dramatique et des écoles de chant qui insistent sur la respiration de cette façon-là. On apprend à ouvrir son thorax, à abaisser son diaphragme..., alors qu'il y a des écoles qui ne se soucient pas du tout de la respiration ; de même, chez Gerda Alexander, en eutonie, qui ne se soucie pas du tout de la respiration, la respiration est un montage qui est tout fait et il ne faut pas se braquer là-dessus ni avoir une attitude volontaire à l'égard de sa respiration. Mais il faut renconnaître que dans l'éducation physique, on envisage souvent la respiration sous son aspect volontaire, celui qui fait du fond apprend à respirer pour rythmer sa respiration, etc...

- Dans ce domaine de la respiration, comme traduisant la volonté d'aller vers ou d'atteindre, et que finalement c'est quand on veut le plus atteindre, c'est-à-dire quand on projette..., je voulais seulement attirer votre attention sur l'analogie avec quelques sports qui mettent en cause une projection. Il m'en vient trois à l'idée, premièrement, c'est le tir au fusil de précision, il n'es pas possible de bien tirer sur une expiration, à tous les coups on prend un écart ; où c'est encore plus sensible, c'est le lâcher à l'arc.

Enfin, un des gestes que je connais bien (qui sont très forts), c'est celui du pelotari qui attaque le fronton pour servir et dont j'ai toujours remarqué parce que je le vois souvent, qu'il part en pleine inspiration, ce qui est tout-à-fait le contraire, il veut envoyer quelque chose très loin et l'économie respiratoire de son mouvement est dans le sens : je me remplis et je ne me vide pas dans mon mouvement, mon mouvement part du moment où je suis vide et tout s'accomplit dans la projection au moment où je me remplis de l'espace, du moment, de mon propre geste, de la force que j'ai à donner ; c'est amusant, parce que dans les trois cas en question, on ne parle pas mais on fait, ça m'est venu pendant que vous le disiez...

- Je ne veux pas qu'il y ait de malentendu, je n'ai pas dit qu'il ne faut pas expirer, j'ai voulu décrire ce qui se passe au début d'une prise de parole, parce qu'en fait l'inspiration-expiration sont une dialectique, sont une organicité, c'est le rapport amoureux, c'est un aller et retour, mais qu'est-ce qui se passe dans le tir au fusil ? On fait une rétention, c'est-à-dire qu'on arrête l'échange, donc on peut tuer. On ne respire plus, à ce moment là il n'y a plus d'oxygène, on peut carboniser.

84 - PARTIR DE LA VOIX, PARTIR DU CORPS ?

Il y a deux approches possibles au niveau de l'éducation. Pour un éducateur physique, le problème de la voix semble systématiquement occulté. Alors on peut se poser la question : ce sont des gens qui font travailler le corps et ils estiment ne pas avoir à faire travailler la voix, ou en tous cas à minimiser l'importance de la voix. Pourquoi ? Ils mettent l'accent sur la motricité. L'éducation physique, c'est une éducation motrice, psychomotrice, sociomotrice, etc... Il est curieux de voir la voix étouffée. Alors, comment passer de ce corps moteur à la voix ? Quels problèmes sont posés par là ? Il y a des raisons d'ordre social, psychologique, historique. Donc première approche.

Autre situation : non plus du corps à la voix mais de la voix au corps. Il y a des écoles de chant comme celle de Louis-Jacques Rondeleux qui sont conscientes du fait qu'on ne peut pas travailler la voix sans mettre en jeu la totalité corporelle. Et puisque vous avez tous travaillé ici, vous avez vu l'importance du problème du corps, comment il est mis en jeu.

Donc, il y a là une dépendance étroite entre la voix et le corps qui devient de plus en plus perçue ; et, dans ce sens-là, on voit une dissymétrie entre le souci des éducateurs physiques, un souci de rendement qui vise l'activité de compétition, et au contraire maintenant du côté du chant, un souci de récupérer par le chant la totalité d'une corporéité, de réinstaurer notre paysage. Le paysage c'est le fait que notre corps retrouve ses racines.

D'autres problèmes se posent en fonction de ce souci : est-ce que le fait de travailler la matérialité sonore peut susciter en nous, corporellement, un comportement moteur, certains disent des vibrations, qui peut être l'objet de transformations assez radicales dans notre vie, à tel point qu'un individu, dans un stage plus long que celui-ci, à partir d'un travail vocal, pourrait voir sa démarche changer, ses stéréotypes moteurs changer. Une des questions à poser qui me paraît très importante : quand nous chantons, nous le faisons d'une manière qui est enracinée pulsionnellement, la voix a des racines très profondes, ce n'est pas uniquement la mécanique ; en-dessous, il y a tout ce qui est moteur, c'est-à-dire l'aspect énergétique. Alors il faudra parler des caractères pulsionnels de la voix.

851 - L'ÉCHO, CET ESPACE POUR LA VOIX

Lorsque l'acteur, le chanteur veut s'écouter, comme tu le dis on s'écoute toujours, mais on s'écoute toujours dans un écart, dans un écho, et l'autre est dans l'écho, c'est-à-dire lorsque je parle vraiment, ce n'est pas moi que j'écoute, c'est l'autre qui me parle. Il me parle dans ma parole. Mais, à partir du moment où les acteurs ou les chanteurs veulent parler, il n'y a plus cet écart, ils ne s'écoutent plus ; en voulant se parler, ils s'écoutent, et qu'est-ce qui se passe, ils se parlent à eux-mêmes et cela ne passe pas. Cela ne passe pas parce qu'ils restent dans leur corps, dans leur moi, dans le je.

Pour donner un exemple, Grotowsky avait donné à chercher des exercices dans ce sens-là en ce qui concernait l'écho. Il avait constaté la chose suivante : c'est qu'effectivement le larynx s'ouvre lorsque l'acteur ne se réfléchit pas lui-même mais réfléchit l'écho, c'est-à-dire si je dis : plafond (démonstration), là c'est ouvert mais si je dis : plafond (démonstration), je n'atteins pas le plafond, c'est moi qui le nomme et je laisse cet espace en moi, mais si je dis plafond (autre démonstration), oh, tu descends, o-oh, je ne suis plus en moi, je suis dans l'espace, et la voix s'ouvre parce qu'il y a l'écho, parce qu'il y a cette déperdition de moi.

Et au théâtre, si tu prends Stanislavski, l'actor's studio, etc..., on a cherché la mémoire affective, c'est-à-dire : on redescend en soi mais dans le mauvais sens, on retrouve quelque chose qui est déjà mort ; ou alors l'inverse, c'est l'acteur du théâtre romantique qui projette ; comme il n'est pas là et qu'il veut se faire aimer, qu'il veut être là-bas, (démonstration) il s'est complètement mis là-bas, mais tellement qu'il a écrasé, fasciné ; et là, il y a un phénomène politique très intéressant à analyser au niveau du fascisme, au niveau de la force, il s'est projeté dans le désir d'être déjà là-bas, ce qui veut dire que quand on est là dans le présent, on n'est jamais là, on est là et on n'est pas là, c'est ça que je veux faire comprendre, et si on réfléchit au mot : présent, c'est ce qui manifeste au moment où j'ai donné en n'étant plus moi-même, ce que j'ai donné ce n'est pas moi, j'ai donné quelque chose qui m'a permis de..., et le présent, c'est ça, mais le présent depuis est devenu le gadget, le cadeau, la chose, on donne la chose, alors que dans le

présent, dans l'offrande, il y a cette notion vécue de faire du présent, c'est-à-dire de n'être ni dans le passé ni dans le futur, mais d'être dans l'espace qui pose la différence et en même temps la réunit (et la voix est là), c'est-à-dire l'échange, quand j'ai parlé tout-à-l'heure de la communication ("je ne vous entends pas, répondre à côté, avoir le contact"), c'est précisément dans cette dépossession, c'est dans cet oubli, c'est quand je ne veux plus être là que je suis là, c'est quand je ne veux plus leur parler que je parle, c'est toujours dans une distance qui n'est pas rationnelle.

852 - APPRÉHENDER LA NATURE SONORE DE LA VOIX

Est-ce qu'il n'est pas dangereux, inversement, de faire croire à l'enfant que ce qu'il traduit, la relation qu'il pose avec les autres par le moyen de la voix, est tout entier réduit ou réductible au contenu linguistique de ce qu'il dit ? Il me semble qu'il y a là un autre problème qu'on n'a pas encore abordé, lorsqu'on parle de message en particulier, il y a toute une zone un peu incertaine pour moi entre ce qu'on pourrait appeler le message proprement linguistique (la voix est le support d'une parole organisée en rapport avec une langue) et la manière dont nous interprétons la nature purement sonore de la voix, c'est-à-dire le type de relation qu'elle pose, le type de place que celui qui parle prend dans le groupe, et qui se traduisent dans la même émission vocale mais d'une manière que, je crois, on peut isoler du message proprement linguistique.

Et aussi bien du côté des adultes que des enfants, il me paraît très important de leur donner, par des activités peut-être spécifiques d'ailleurs, l'occasion de mesurer ces problèmes. Il y a des gosses qui se font rejeter par les autres dans une classe parce qu'ils ont une voix qui, en dehors de ce qu'ils disent, fait qu'on les rejette. On en revient à ce problème et ce qui me préoccupe personnellement, c'est la manière dont on peut isoler la voix, parce que l'expérience d'atelier que nous faisons très pratiquement nous prouve constamment que ce problème de la voix renvoie au problème de la disposition dans l'espace, de la relation telle qu'elle est perçue dans le volume donné de la classe, et renvoie à l'ensemble du donné du moment.

853 - VOIX ET VIBRATIONS

Il y a une chose, matérielle (au moins au départ) et qui n'est pas suffisamment vue, c'est que la voix c'est quelque chose qui crée une vibration en moi, et que quand je fais des sons, selon les harmoniques de ces sons, je fais entrer telle ou telle partie de mon corps en vibration, et finalement si ce sont des sons que j'appellerai pleins, je fais entrer tout mon corps en vibration. Et cette vibration, elle est transmise à l'autre. L'autre reçoit la voix comme vibration. C'est-à-dire que son corps vibre aussi. Et donc la voix est, si je puis dire, un phénomène de sympathie vibratoire. Et cette sympathie vibratoire reproduit la vibration et donc l'émotion qui l'a créée dans l'autre. On reproduit à l'intérieur de l'autre un phénomène qui est ce que nous-même nous avons vécu. Dans la voix, il y a donc une intériorité de celui qui parle, et cette intériorité de moi est transmise à l'intériorité de l'autre. Alors que dans le regard on est extérieur : par les yeux je vois quelque chose qui est dehors, on est dans le spectacle, alors que par la voix il y a une pénétration à l'intérieur.

86 - VOIX ET LIBÉRATION DE LA MATÉRIALITÉ

Il faut quand même préciser les points de départ que j'ai proposés. Qui est à mon sens le rôle fonctionnel de la voix, mais dans un ordre très général, qui à mon sens est un rôle de transfiguration, c'est-à-dire de libération d'une certaine matérialité. Et, à propos de ça, on a parlé de l'église et des phénomènes par lesquels le chant, étant entré dans l'ordre historique comme un phénomène de compensation, les gens ont cherché à sortir de leur matérialité en s'intégrant dans des murs, en s'isolant dans des murs dans les églises, et que cet effort de libération a eu pour effet, au lieu de réincarner l'être dans sa propre substance, d'opérer un phénomène d'élévation qui le sépare encore plus de lui-même.

A ce propos on a parlé du rapport de l'être au mur, de l'être au monde, et l'on a défini les murs comme étant des structures d'établissement plus ou moins enfermantes et que la voix à ce titre était un phénomène par lequel on pouvait, par la vibration, faire que les murs croulent : et dans l'ordre de la création, le propos c'est le rapport à la matière, et dans ce domaine-là on peut découvrir des lois par lesquelles se déposent les apparences, ou les statufications, ou les façons dont l'univers se solidifie ; et découvrir quelles sont les formes par lesquelles cette réalité-là peut être vaincue, peut être mise en cause, dans quelle mesure est-ce qu'on peut se délivrer de la matière.

87 - L'ARCHITECTURE ET LA VOIX, LA RÉSONANCE

- Autre point du rapport, à propos de la notion d'architecture. La notion d'architecture était ambigüe parce qu'il y avait la notion d'architecture environnante et aussi la notion d'architecture que l'on créait par la voix, autrement dit la voix comme architecture que l'on projetait à l'extérieur.

- On n'a pas épuisé le problème de l'architecture. Astruc a donné une idée intéressante en disant que l'histoire de l'architecture, c'était peut-être l'histoire de comment la voix s'était déposée en quelque sorte, et il a montré que même dans une architecture fermée, circulaire, on avait deux façons ou de subir l'architecture du lieu, ou de transpercer les murs. Nous, on s'en rend très bien compte : on nous a flanqué un gymnase en béton, quand on est arrivés là-dedans, on s'est dit : on est baisés par l'architecture, effectivement on ne pouvait pas s'entendre, et puis, en fait, c'est plus difficile mais on arrive à faire quelque chose et peut-être à percer ça.

- Je veux ajouter à cela un point important, c'est que toutes les architectures importantes, les lieux où il y a des manifestations publiques, des manifestations de communion qui s'opèrent, il y a une dimension d'acoustique, un rapport entre l'acoustique et l'architecture, et que cette acoustique est recherchée dans des phénomènes de vibration, des phénomènes d'écho, de réponse. Il y a un rapport entre l'architecture et la vibration sur ce plan-là.

- Et on avait évoqué le problème des salles insonorisées où les gens deviennent fous à la limite...

- Je veux simplement parler des studios d'enregistrement, où il y a un coin pour la technique et un coin pour les musiciens, parce que si le studio est trop sec, s'il n'y a pas de retour, ils ne s'entendent plus, ils ne peuvent plus jouer. Il y a un danger de l'insonorisation dans la mesure où, le retour de la vibration ne venant pas, à la limite on devient fou.

- Le danger du béton, c'est qu'on est dans un lieu où on a trop de retour, et on ne peut plus...

- Sans être directement spécialiste, je voudrais répondre sur ce problème, parce qu'entre les deux images évoquées (ou bien il y a un monde qui nous entoure, et sous-entendu qui nous pèse dessus, et d'autre part il y a une voix qui peut renverser les murs), moi, au niveau de mes préoccupations de travail, je dégage un autre point de vue : l'espace tel qu'il est défini autour de moi, c'est aussi ma caisse de résonance. Evidemment on peut être écrasé par les murs ou on peut les renverser, mais toujours pour parler métaphoriquement, on peut aussi les faire vibrer, tu peux intégrer les murs qui t'enveloppent à ton propre corps.

- Ca, c'est l'église.

- Je ne sais pas, pas forcément. C'est peut-être une des fonctions pour lesquelles les gens d'église ont construit leurs églises comme ça.

- C'est un rapport de vibration, de sympathie, d'existence...

- Pas de sympathie. C'est un phénomène physique. Dans la description que j'aurais envie de donner du phénomène vocal dans sa matérialité, puisque c'est de cela qu'on parle, on dit toujours : il y a la respiration, l'appui corporel, il y a l'endroit où sont émis les phénomènes vibratoires, et puis il y a un certain nombre de caisses là-dedans qui aident à préciser le timbre, les harmoniques, l'articulation, la bouche, le nez, etc..., et moi je dis : il y a une caisse de plus, qui est exactement comme sur mon violon quand je joue, j'ai d'une part des cordes que je fais vibrer, et en-dessous j'ai une caisse, et avec le phénomène physique bien connu de la résonance, la caisse amplifie par x le son de ma corde.

Et moi, quand je travaille dans l'espace clos dans lequel les murs me renvoient le son, et à partir des ondes émises et des ondes renvoyées se créent aussi des phénomènes de phase et d'opposition ou de superposition, je considère cet espace comme faisant partie de ma voix. Donc je n'ai pas envie de renverser les murs, j'ai envie de percevoir, plus ou moins consciemment, que de moi en tant que ma voix émet des phénomènes vibratoires, jusqu'aux murs y compris, il peut se créer une unité dans l'espace. Et alors, mon corps, je ne sais plus où il s'arrête...

- Tu conditionnes ta voix à l'espace. Parce que, pour rentrer en résonance, tu sais très bien que les graves ou les aigus sortent plus ou moins en

fonction du volume.

- Mais la différence avec cette caisse de résonance qu'est par ailleurs la bouche, c'est que la bouche est une caisse de résonance mobile, adaptable, dans laquelle on peut déplacer des tas d'éléments, alors qu'il est vrai que dans une pièce je n'ai pas de grands moyens d'infléchir les lois physiques du phénomène de la résonance. Mais n'empêche que, entre la bouche comme caisse de résonance et la salle dans laquelle je suis, il y a une continuité au niveau de la matérialité du phénomène vocal.

88 - INSTITUTIONS ET FORMATION DE LA VOIX

François est phoniatre. Il nous dit qu'il soigne et guérit les voix, permettant aux gens de s'adapter à la réalité, de même que l'éducateur dans son coin aussi forme les jeunes et par conséquent leurs voix, leur langue et tout le reste, pour s'adapter à la réalité. Là nous avons affaire à deux types d'institutions, l'institution médicale, l'institution éducative. Et c'est le problème de la collusion de ces deux institutions par rapport au phénomène voix.

Et quand tu dis : moi de toutes façons je ne veux pas connaître ce qui va se passer au-delà, j'ai résolu un certain nombre de problèmes, c'est tout ce que je peux faire, je suis le bon instrument de réadaptation, je suis le thérapeute ; alors, tu es un très bon thérapeute, mais il me semble que pour poser le problème, je ne suis plus d'accord avec toi car tu refuses le débat sur l'institution phoniatrique comme formation d'une voix, de même que certains éducateurs, la plupart des éducateurs, refusent le débat sur la formation de la voix dans le cadre de l'éducation familiale et scolaire. Alors je pose le problème, il y a quelque chose à débattre, parce qu'on n'est jamais neutre, tu ne peux pas te débarrasser de ton action sur la voix.

89 - LA VOIX ET LA TONICITÉ

J'ai d'abord, dans un premier temps, souligné le rôle fondamental de la tonicité. Concernant d'abord le niveau de l'articulation, celui du larynx, de l'appareil respiratoire, et ensuite naturellement de tout le reste du corps. Ce qui conditionne directement du point de vue tonique les conditions de l'émission vocale. A partir de ce constat, j'ai essayé de montrer quel rôle jouait la tonicité en général du point de vue du comportement affectif. J'ai rappelé à ce sujet, puisqu'on me l'a demandé, la thèse de Wallon. Le fait que pendant longtemps on a considéré que le comportement affectif est un comportement désorganisateur, alors que Wallon considère que l'émotion est un comportement d'ordre, qui a un sens. Qui a un sens non seulement du point de vue phylogénétique, c'est-à-dire du point de vue de la succession des espèces dans la lignée des êtres vivants, mais parce que le comportement affectif permet une certaine adaptation au monde extérieur. Comment ? J'ai donné l'exemple de Wallon concernant les chatouillements chez les nouveaux-nés, on chatouille un nouveau-né qui arrive à provoquer des spasmes dans lesquels l'émotion donne des décharges toniques. Ces décharges toniques permettent à l'enfant de réagir à une montée d'intensité de la stimulation.

Donc, l'émotion n'est pas quelque chose qui désorganise en soit, c'est quelque chose par quoi l'organisme retrouve un certain accord avec le milieu par des décharges toniques superflues, par un excès de tonus dans l'organisme. J'ai résumé brièvement cela et j'ai essayé de montrer que chaque fois qu'il y a éducation, il y a automatiquement façonnement de la tonicité. Le premier est celui qui est opéré par le contact avec la mère. La mère hypertonique crée une hypertonicité chez son enfant. La mère hypotonique également est aussi néfaste, et là il y a des séries d'exemples que j'ai donnés en soulignant donc que la tonicité était toujours un rapport, qu'Ajuriaguerra appelle le "dialogue tonique", mais en réalité cela ne se limite pas à deux, il y a aussi une tonicité diffuse.

A partir de cette idée, j'ai essayé avec vos camarades de montrer que la tonicité vocale était une tonicité encore beaucoup plus importante, dans la mesure où - j'ai pris l'exemple de l'ouvrier de chez Renault qui travaille à la chaîne - il n'a pas tellement l'occasion de chanter spontanément en

en travaillant à la chaîne, sa tonicité est mobilisée pour des actes réguliers, à une cadence accélérée, ce qui fait que l'émission vocale se trouve relativement inhibée. Et il y aurait là comparaison à faire entre l'ouvrier chanteur et l'ouvrier siffleur. L'ouvrier a tendance plutôt à siffler quand il a la possibilité de le faire, mais il ne chante pas (c'est différent avec certains artisans, je parle de l'O.S.). Je voulais souligner par cet exemple que la tonicité est façonnée par les pratiques corporelles ; pratiques corporelles de travail, pratiques corporelles de transport, pratiques corporelles d'habitat (l'idée de Robert est très bonne sur l'architecture, selon que vous habitez dans un lieu plus ou moins vaste, plus ou moins étroit, avec un nombre de personnes relativement important ou au contraire réduit, il est évident que tout cela crée une tonicité, un appel plus ou moins grand à un effort musculaire plus ou moins grand).

En ce sens on peut dire que toute tonicité est façonnée par le social : c'est la matière dans laquelle la société peut véritablement s'introduire dans l'individu, et agit directement sur nous, beaucoup plus que par la médiation des idées. Il y a là une vibration et la tonicité est de l'ordre de la vibration. Et ceci se rattache à ce qu'a dit tout-à-l'heure notre camarade sur "entrer en phase". Nous sommes tous en phase et plus ou moins déphasés, les uns par rapport aux autres, en fonction d'une tonicité excessive ou au contraire réduite. Je crois que cela conditionne beaucoup les rapports humains, en tous cas cela crée d'énormes malentendus sur le plan des comportements.

90 - REPERES ET INDUCTIONS

911 - EQUIPES DES STAGES (PERMANENTS OU INVITÉS)

ASTRUC Alain	Enseignant théâtre - Faculté de Vincennes
AUBERT Roger	Assistant - Direction Départementale Jeunesse et Sports - Avignon
BARTO Elgie	Chanteuse, comédienne - Centre de Recherche sur la voix - Paris
BENEDETTO André	Directuer - Nouvelle Compagnie - Avignon
BERNARD Michel	Maître assistant-Faculté de Nanterre
BRASSEL Gérard	Plasticien - Paris
CONSTANT Pierre	Centre dramatique de La Courneuve
DESCHAMP Lucienne	Comédienne - Roy Hart Théâtre - Anduze
GRAND Amélie	Assistante - Direction Départementale Jeunesse et Sports - Avignon
HEGGEN Claire	Mime - Théâtre du Mouvement - Châtenay-Malabry
LEHUCHE François	Phoniatre - Paris
LONSDALE Michaël	Comédien - Paris
MARC Yves	Mime - Théâtre du Mouvement - Châtenay-Malabry
NOEL Emile	Producteur - France Culture - Joiville le Pont
OUAKNINE Serge	Enseignant théâtre - Faculté de Vincennes
RONDELEUX Louis-Jacques	Directeur - Centre de Recherche sur la voix - Paris
ROY HART	Comédien, chanteur - Directeur - Roy Hart Théâtre Anduze
SANCHIS José	Enseignant théâtre - Barcelone
VOLTZ Pierre	Maître-Assistant - Faculté d'Aix-en-Provence
VOYOUCAS Andonis	Directeur - Théâtre de Recherches de Marseille
WOLLIASTON Elsa	Danseuse - Paris

912 - AUTRES INVITÉS DES STAGES

ALRANG Claude	Directeur - Théâtre de la Carriera - Arles
BERTHELOT Jacques	Responsable - Association de coordination des festivals - Saint-Maximim
GELAS Gérard	Directeur - Théâtre du Chêne Noir - Avignon
GONZALEZ Georges	Directeur Départemental Jeunesse et Sports Avignon
LABORDE Christian	Inspecteur Départemental Jeunesse et Sports Avignon
PUAUX Paul	Directeur - Festival d'Avignon
PUIG Michel	Musicien - Montrouge
SCOB Edith	Comédienne - Paris
TOURNOIS Bernard	Directeur - Centre International de Recherche, de Création et d'Animation - Villeneuve-lez-Avignon

92 - BIBLIOGRAPHIE

ARTAUD (A), Le théâtre et son double, Gallimard, Paris, 1964

BARRAULT (J-L), Réflexions sur le théâtre, Vautrin, Paris, 1949

Nouvelles réflexions sur le théâtre, Flammarion, Paris, 1952

BARTHES (R) Le théâtre, in Barthes par Barthes, Seuil, Paris, 1975

Le grain de la voix, in Musique en jeu n° 9, novembre 1972

BERNARD (M), L'expressivité du corps, Delarge, Paris, 1976

BOURGAUX (J), Possessions et simulacres, Epi, Paris, 1973

BRECHT (B), Ecrits sur le théâtre, l'Arche, Paris, 1963

L'achat du cuivre, l'Arche, Paris, 1967

BUYTENDJIK (F-J-J), Phénoménologie de la rencontre, Desclée de Brouwer, 1952

CHAIKIN (J), La présence de l'acteur, in Travail Théâtral n° 12, Eté 1973

COPEAU (J), Notes sur le métier de comédien, in Journal (DASTE M.H.), Ed. M. Brient, Paris, 1955

CRAIG (E-G), De l'art du théâtre, Lieutier, Paris, 1942

Le théâtre en marche, Gallimard, Paris, 1964

DECROUX (E), Paroles sur le mime, Gallimard, Paris, 1963

DELEUZE (G), La logique du sens, Ed. de Minuit, Paris, 1969

DELEUZE (G), et GUATARI (F), L'anti-oedipe, Ed. de Minuit, Paris, 1972

DERRIDA (J), La voix et le phénomène, P.U.F., Paris, 1967

De la grammatologie, Ed. de Minuit, Paris, 1970

DIDEROT (D), Le paradoxe du comédien, in Oeuvres complètes - T.8

Entretiens sur le fils naturel, in Oeuvres complètes T. 7, Garnier, Paris, 1875

DULLIN (C), Souvenirs et notes de travail d'un acteur, Lieutier, Paris 1946

DUVIGNAUD (J), La sociologie de l'acteur, Gallimard, Paris, 1965

EHRENZWEIG (A), L'ordre caché de l'art, Gallimard, Paris, 1974

ERTEL (E), Grotowski au Récamier, in Travail Théâtral n° 12, Eté 1973

FONAGY (I), Les bases pulsionnelles de la phonation, in Revue Française de psychanalyse - T. 34, 1 Janvier 70 - T. 35, 4 Juillet 1971

GARDE (F), La voix, Que sais-je ? n° 627, P.U.F., Paris, 1970

GOFFMAN (E), La mise en scène de la vie quotidienne, Ed. de Minuit, Paris, 1973

GOUHIER (H), L'essence du théâtre, Aubier, Paris, 1968

GROTOWSKI (J) Vers un théâtre pauvre, La Cité, Lausanne, 1971

HALL (E-T), La dimension cachée, Seuil, Paris, 1971

HAMON (C), Sur la biomécanique de Meyerhold, in Revue Dialectique n° 14

HUSSON (R), La voix chantée, Gauthier-Villars, Paris, 1960

JOUVET (L), Le comédien désincarné, Flammarion, Paris, 1954

Témoignages sur le théâtre, Flammarion, Paris, 1952

KAISERGRUBER (D), Théorie, pratique théâtrale ; Sur la théâtralité, in Revue Dialectique n° 14

KOTT (I), Bunraku et Kabuki, in Travail Théâtral n° 16, Eté 1974

LAPASSADE (G), La bioénergie, Ed. universitaires, Paris, 1974

LE HUCHE (F), La dynamique de la projection vocale, in Revue de Laryngologie, n° 3-4, Bordeaux, mars-avril 1967

LYOTARD (J-F), L'économie libidinale, Ed. de Minuit, Paris, 1974

MALDINEY Le regard, le geste, la parole, L'âge d'homme, Lausanne, 1974

MERLEAU-PONTY (M), Le visible et l'invisible, N.R.F., Paris, 1964

MEYERHOLD (V), Le théâtre théâtral, Gallimard, Paris, 1963

REICH (W), La fonction de l'orgasme, l'Arche, Paris 1967

L'analyse caractérielle, Payot, Paris, 1971

RONDELEUX (L-J), La mécanique vocale, in La Recherche n° 48, Septembre 1974

RORDORF (B) La parole, articulation de la pensée, L'âge d'homme, Lausanne, 1972

ROUSSEAU (J-J), Essai sur l'origine des langues, Seuil, Paris, 1979

SARTRE (J-P), L'Etre et le Néant, N.R.F., Paris, 1965

Théâtre de situation, Gallimard, Paris, 1973

SCHNEIDER (R), Le théâtre d'environnement, in Travail Théâtral, n° 16, Eté 1974

STANISLAWSKI (C), La formation de l'acteur, Payot, Paris, 1968

La construction du personnage, Perrin, Paris, 1966

STRASBERG (L), Le travail de l'Actor's Studio, Gallimard, Paris, 1962

TOMATIS (A-A), L'oreille et le langage, Seuil, Paris, 1963

La libération d'Oedipe, Ed. sociales françaises, Paris, 1972

VILAR (J), Le théâtre service public, Gallimard, Paris, 1975

De la tradition théâtrale, Gallimard, Paris, 1963

VILLIERS, La psychologie du comédien, Mercure de France, Paris, 1942

VITEZ (A), De l'acteur, in Travail Théâtral n° 15, printemps, 1974

ZEAMI, La tradition secrète du Nô, Gallimard, Paris, 1960

93 - INDEX THÉMATIQUE

Les chiffres renvoient aux paragraphes dans lesquels apparaissent les concepts signalés.

L'Institut National d'Education Populaire est un Etablissement public qui dépend de la Direction de la Jeunesse du Ministère de la Jeunesse, des Sports et des Loisirs. Il contribue au perfectionnement de ceux qui, à titre bénévole ou professionnel, exercent des fonctions importantes dans l'Animation. Il organise des stages de formation et de perfectionnement, des journées d'études, des colloques nationaux et internationaux sur les problèmes de Jeunesse, d'Education Continue, de Loisirs et d'Animation (s'adresse pour le calendrier des activités à M. le Directeur de l'Institut National d'Education Populaire - Départements des Stages et de la Formation).

Il édite 3 séries de "Documents de l'I.N.E.P." :

Série I : Documentation

Série II : Etudes et Recherches

Série III : Documents iconographiques.

Le Département des Etudes, de la Recherche et de la Documentation de l'Institut National d'Education Populaire a été créé en 1971 pour contribuer à la qualification des activité socio-éducatives par la diffusion d'études et de recherches théoriques et appliquées sur la formation à l'animation et sur l'animation. Le Département des Etudes, de la Recherch et de la Documentation édite une revue : "Les Cahiers de l'Animation". Cette revue enten être l'instrument d'échanges et de liaisons entre chercheurs, animateurs, formateurs et créateurs socio-culturels.

Pour l'achat des "Documents de l'I.N.E.P." et l'abonnement aux "Cahiers de l'Animation" (4 fois par an - 100 pages) s'adresser à l'Institut National d'Education Populaire - Service des Publications - 958-49-98.

Le Service de Documentation de l'I.N.E.P. est ouvert aux chercheurs, formateur, experts et animateurs du Lundi au Vendredi, de 9 heures à 18 heures et le Samedi de 9 heures à 12 heures.

INSTITUT NATIONAL D'EDUCATION POPULAIRE
11 Rue Willy Blumenthal
78160 - MARLY-LE-ROI

Imprimeur : I.N.E.P.
78160 - MARLY-LE-ROI

Directeur de la publication : N. DENY
I.N.E.P.
78160 - MARLY-LE-ROI

CPP606 AD