

**Atelier théâtre et jeu masqué avec de jeunes adultes autistes travaillant au sein du Chapiteau des Turbulents.  
Saison 2009/2010**

**I- Interrogation/introduction**

Lorsque Philippe Duban, le directeur des Chapiteaux Turbulents m'a demandé d'animer un atelier de théâtre et jeu masqué pour des personnes adultes avec autisme ou troubles apparentés travaillant au sein des Chapiteaux Turbulents, ainsi qu'avec leur éducateur Guénolé Lebrun, Je n'avais jamais enseigné le théâtre à des adultes ayant ces pathologies. À ma question du comment faire, Philippe Duban, m'avait simplement répondu : « Comme avec toute autre personne ». C'est donc en allant puiser dans ce qui pour moi constitue les bases du théâtre que je décidai de construire mon atelier autour de trois grands axes :

- Le corps et la voix répondant à la question : quelle gestuelle et quelle voix ?
- Les actions répondant à la question : quel faire ?
- l'inter-action explorant le rapport, la rencontre avec l'autre, les dialogues, les échanges et répondant à la question : quelles modifications ?

Faire travailler un acteur, c'est lui faire découvrir tous les outils qu'il va pouvoir utiliser afin d'entrer dans le champs de ses compétences. Mais un outil conduit à un autre, en impose un troisième pour en laisser apparaître un quatrième. Par exemple en ce qui concerne la voix : si je me sers de la voix comme outil, je dois utiliser aussi la respiration, mais aussi le rythme, la cadence, les nuances, le timbre, l'intention. Ces différentes facettes du savoir faire semblent à priori couler de source mais cela en est ainsi parce qu'elles se tiennent. Ce sont autant de tiroirs que l'acteur va devoir tenter d'ouvrir en même temps.

En tant que pédagogue, j'essaye de cerner l'endroit de compétence d'un acteur, de le lui faire découvrir tout en l'incitant à explorer tous les chemins de traverse liés à cette compétence. Par ailleurs, la place du pédagogue s'affirme dans un espace de confiance, confiance entre l'acteur et le pédagogue. L'acteur sur le plateau, ou l'acteur et le plateau se donnent à voir, mais aussi à entendre et le pédagogue, cherche à modifier et à transformer ce qu'il perçoit et ce qu'il entend. Chaque fois que le pédagogue donne une indication à l'acteur, il agit sur ce voir et cet entendre, il cherche à le transformer, il l'alimente, le conduit, le pousse, l'oriente, l'incite, l'accompagne. Et cela en fonction de sa place de pédagogue ou de metteur en scène. Cette inter-action peut se construire avec plus ou moins de douceur, de laisser faire ou d'interventionnisme, mais il doit y avoir avant tout une sorte de contrat de confiance entre le pédagogue et l'acteur. Ce contrat de confiance n'est jamais évident, car l'acteur doit naviguer entre une très grande confiance en lui, ce qui lui permet de proposer, et en même temps il doit laisser entrer l'autre, sans s'accrocher à ce qu'il pense être juste, et cela afin de se laisser guider.

Dans ce contexte, cette notion de confiance m'est apparue cruciale. Elle m'a incité à me positionner et à réfléchir sur ma place de pédagogue. Comment faire comprendre que, dans ce travail d'acteur, il ne s'agit à aucun moment d'intervenir sur la personne en elle même, sur ses défenses, sur ses modes de fonctionnement, mais de lui faire découvrir le chemin de ses compétences qui mèneront à l'incarnation et à la représentation du semblant ?

Dans cette perspective, je découvre l'importance de cultiver une forme de distance. Par exemple, lorsque l'acteur travaille sur le plateau, il s'agira non seulement de ne pas lui parler personnellement mais de toujours s'adresser au personnage, en restant attentive au fait de le vouvoyer. D'autre part, lorsque je m'adresse au personnage, je découvre aussi l'importance de ne pas me laisser submerger par ce que je perçois. Je cherche alors à rester attentive au timbre de ma voix, à savoir l'utiliser, soit dans la douceur soit dans la force mais toujours avec distance.

Il fut également important pour moi de chercher comment accompagner ce qui se passait sur

le plateau et de « laisser apparaître le théâtre » plus que de le « faire apparaître. »

En cherchant par exemple à retenir le plus longtemps possible sans le nommer immédiatement, ce qui se donne à voir et à entendre, afin d'aider les acteurs à expérimenter et à explorer les outils utilisés.

Par exemple, si je demande à un acteur lors d'une improvisation de câliner vocalement un bébé imaginaire en utilisant le balbutiement, et que le voyant serrer le bébé imaginaire représenté par un coussin ou une peluche, je lui dis : « vous aimez votre bébé », l'acteur ne sera sans doute pas aidé d'avantage à poursuivre son travail d'expérimentation vocale.

Mais si par ailleurs je lui demande d'expérimenter une voix très aigue, puis une voix plus grave, puis à ce travail d'exploration de timbres, j'ajoute celui des ruptures et des tempo, tout en évoquant l'importance de la respiration et du soutien, il me semble que là, je l'aide à la découverte des outils qu'il peut utiliser pour aller à la rencontre de ce semblant : parler câlin à un bébé.

### ***Le semblant au théâtre.***

Au théâtre, les acteurs vont cultiver l'art du « faire semblant » et plus particulièrement l'art du « faire semblant sérieusement. » À l'image des enfants, qui lorsqu'ils jouent, jouent très sérieusement à faire semblant, soulignant ainsi l'importance extrême du symbolique. S'agissant de théâtre, on peut alors faire un lien entre le semblant et le véridique. C'est en faisant réellement semblant que l'acteur fait apparaître la dimension du vrai. Il arrive qu'on dise à un acteur : « là tu es vraiment ceci ou cela... ». Lee Strasberg dans sa méthode *Actors Studio* a développé une série d'exercices consistant à rendre véridique le semblant. Un acteur par exemple doit faire semblant de prendre une douche et éveiller en lui toutes les sensations, les impressions liées à cette expérience. Ce sont les sensations qu'il éveillera et qui seront réelles pour lui au moment de l'expérience qui feront apparaître la dimension du jeu et du semblant. Dans notre travail théâtral axé sur le jeu masqué, l'art du semblant commence par le fait que l'acteur qui entre sur le plateau fait apparaître un autre. Cet autre c'est le personnage.

### ***Quelques mots sur les masques :***

Les masques que nous utilisons ne sont pas des masques traditionnels de la *commedia dell'Arte* qui imposent un jeu et une gestuelle précis. Ils ont été fabriqués spécialement pour cet atelier par un facteur de masque<sup>1</sup>. Ces masques ne représentent pas de caractères définis mais seulement des grandes lignes de personnage : une jeune fille, un joufflu, un vieux, un austère, un toujours content et une qui a également des grosses joues, plutôt campagnarde. Nous nous sommes également inspirés de personnages reliés à un métier, comme un cuisinier, un professeur, un boulanger... Nous travaillons avec 6 masques. Ces masques sont des demi masques et permettent l'utilisation de la bouche donc de la parole, à la différence des masques fermés qui recouvrent entièrement le visage et ne permettent pas la parole. De plus ces masques, suivant la coiffe qu'on y ajoutera, pourront passer facilement du masculin au féminin. Ainsi ils portent une dimension théâtrale et poétique tout en demandant l'intervention et la créativité des acteurs et du metteur en scène.

Le masque aide l'acteur à dépasser sa timidité, il est comme un moteur qui le pousse à aller au-delà de ses blocages, de ses limites, de ses peurs. Néanmoins il est un artifice exigeant et il est tout à fait nécessaire pour moi de respecter certains codes liés au travail du masque au risque de rendre cet artifice gênant et même superficiel.

---

<sup>1</sup> Isabelle Matter, avec qui j'ai travaillé dans la troupe du metteur en scène Omar Porras, d'origine colombienne.

### ***Regarder sa silhouette dans le miroir :***

Lorsqu'un acteur se prépare à jouer avec un masque, il va devoir exécuter un certain nombre de rituels et de gestes. Tout d'abord, il doit cacher ses cheveux avec un bas noir qui lui recouvrera tout le crâne. Puis, une fois ses cheveux cachés, il enfle le masque sur son visage. Ensuite il cherche une coiffe à mettre sur sa tête, une perruque, un chapeau ou même seulement un morceau de tissu. Lorsque la coiffe est trouvée, il cherche alors un costume. Cela peut-être un habit simple du moment qu'il cache en partie les propres vêtements de l'acteur : une veste, un foulard, une robe, un manteau. Mais on peut aussi jouer avec les transformations corporelles, en « surdimensionnant » une partie du corps, avec des coussins, ou de la mousse.

Une fois la silhouette composée il est important que l'acteur puisse se regarder dans le miroir. Il prend ainsi conscience de la silhouette qu'il vient de composer, regardant cet autre qui se reflète dans le miroir. Tout le long du travail, il lui sera demandé d'utiliser tous les outils de ses compétences au service de cet autre. Parler, marcher, agir, seront maintenant exécutés par le prisme du masque et de cette silhouette. Si c'est un vieux par exemple, il aura une démarche, une voix, une gestuelle de vieux.

Pour que l'acteur entre dans le travail d'incarnation du personnage aussi petit soit-il, il devra s'engager au delà de ses propres habitudes. Au delà du quotidien.

### ***Le plateau :***

Masque et plateau sont liés dans cette alchimie de l'incarnation. Car si le masque permet l'apparition d'un autre, puis l'incarnation du personnage, celui-ci devra se faire dans un espace précis : l'espace clos du plateau. Dans la *commedia dell'Arte*, on parlera de tréteaux. On peut dire alors que cet espace de jeu défini par le plateau, fonctionne tel que les masques, comme un révélateur et fait apparaître le personnage. Cette notion de plateau est très importante aussi bien pour le metteur en scène que pour le pédagogue, car elle porte sa propre vérité. Ainsi le plateau d'une certaine manière parlera de lui-même et révélera ou pas une apparition d'un personnage.

Pendant nos ateliers, cet espace du plateau est délimité par un petit ruban rouge porté par des petits pylônes de quelques centimètres. Au moment des improvisations, je sors ce ruban rouge et les deux pylônes, que j'installe dans la salle. Cette délimitation du plateau marque d'une manière symbolique, mais aussi concrètement, la différence entre le quotidien et le théâtre. Derrière le ruban rouge, c'est là où se fait le théâtre, là où les choses sont différentes, là où on fait apparaître.

Le masque lié à cette notion d'apparition exige de la part de l'acteur la tâche de le faire apparaître. Pour cela l'acteur cherchera dans son travail une forme de projection. Son regard sera tourné non pas vers le dedans mais vers l'horizon, les yeux seront grands ouverts, la face sera tournée vers le public. Sa gestuelle sera elle aussi d'une certaine manière projetée vers cet horizon. Et enfin sa voix, au service de la voix du masque, devra trouver elle aussi son incarnation et sa force dans une forme de projection.

C'est à ce travail d'apparitions et de projections, ce travail intrinsèque au jeu masqué que nous nous sommes attelés tout au long de l'année.

## **II- L'atelier**

### **A) Le training**

Les séances de l'atelier durent 1h30, et elles ont lieu dans une grande salle de danse au conservatoire de la Jonquière. Les masques sont toujours disposés sur une table lorsque les acteurs arrivent avec l'éducateur. Sur cette table, il est interdit de poser autre chose que les masques. Les costumes et le reste des accessoires sont dans un cadî et sont sortis au moment utile lors de la deuxième partie de l'atelier.

L'atelier se divise en deux parties.

La première partie, environ de 30 minutes est consacrée à des exercices, quelques fois appelés training, ou échauffement, je considère qu'il s'agit d'avantage d'une mise en désir du corps et de la voix. Il s'agit de trouver pour le pédagogue les ressorts qui vont permettre au comédien de faire des mouvements inhabituels, hors quotidien, et de laisser faire le « ça bouge ».

Les champs d'explorations corporels vont être d'autant plus intéressants que le comédien se laissera aller aux indications du pédagogue et entrera dans un espace imaginaire.

Ces exercices sont orientés autour des jeux à faire comme si, comme si le sol sur lequel il est demandé de marcher changeait de texture, comme si il y avait des obstacles à contourner, à sauter, à enjamber etc. comme si ça grattait, ça chatouillait, me poussait en avant, me repoussait. (Pas d'inter-actions psychologiques), comme si quelque chose dérangeait et agissait sur le corps, comme si je faisais un sport (nager, faire du tennis, faire du golf, escalader, voler, sauter en parachute), comme si j'étais un animal, ou seulement la tête ou une partie du corps de l'animal, comme si j'étais le feu, l'air, le vent, l'eau, la vague, le torrent.

Les difficultés pour l'acteur dans ces exercices sont liées au fait de pouvoir laisser entrer en soi la consigne, de l'intégrer en quelque sorte, puis de l'interpréter corporellement. Lorsque je joue à être un animal, il ne s'agit pas de faire l'animal à partir d'un seul stéréotype de l'animal choisi, le cochon à quatre pattes par exemple, mais d'en explorer les mouvements possibles, autour de tout ce qui se rattache à cet animal.

Lors de ces exercices, je remarque que les acteurs ont du mal à élargir leurs champs d'explorations corporelles. Souvent restreints, ils s'organisent autour d'une seule caractéristique. Par exemple Marc à ma demande de faire le chien, aboie mais ne rentre pas dans le champ de l'expérimentation corporelle, il ne se passe pas de modifications dans son corps, sa posture reste la même. De plus Marc va aussi en même temps lancer des : « Coucher! Coucher! », semblant prendre ainsi et la place du chien et celle du maître. (Je le cite ici comme une injonction, mais elle pourrait aussi s'entendre comme ceci : « couché ! »)

Les champs d'explorations corporelles vont donc s'expérimenter à partir d'un seul stéréotype du chien : l'aboiement, renvoyant, il me semble, immédiatement à celui du maître.

Comment faire pour que Marc puisse s'éloigner du stéréotype, pour qu'il puisse faire en sorte d'accepter de tenter d'aller vers un autre chemin ? Peut-être faudrait-il l'aider à identifier oralement tout d'abord les différents mouvements que peuvent faire les chiens au-delà de leur aboiements : mouvements de la tête, du bassin, de la colonne, et ainsi inciter Marc dans un deuxième temps à tenter de faire ces mouvements. Pour cela il me semble que Marc devra malgré tout lâcher et décider de tenter autre chose. Le fera-t-il ? Et pour ma part comment l'inciter, l'inviter à cette découverte ?

Au jeu du « faire comme si » se trouve aussi le jeu « du faire avec ». Par exemple, réagir au son du tambourin et en particulier aux indications rythmiques de celui-ci. Ce travail demande pour le comédien de cultiver son écoute et de répondre corporellement aux indications proposées : cadences, tempos, arrêts.

## **B) Les Improvisations masquées.**

La deuxième partie de l'atelier s'organise autour des improvisations.

Lors de ces improvisations l'acteur est toujours masqué. Il y a donc avant de commencer un moment de mise en route où chaque acteur accomplit un certain nombre d'actions afin de se préparer à jouer et qui, par ailleurs, concrétisent ce moment de transformation.

Pour le travail des improvisations l'année a été divisée en trois parties :

1- Le corps, 2-les actions, 3-les rapports.

### ***1° Tout commence par le corps***

Pendant le premier trimestre, nous avons concentré les improvisations à partir de jeux autour des postures et des émotions : comment représenter une émotion sans utiliser la voix mais uniquement en se servant de la gestuelle et de la posture.

- Le jeu des postures : quelle posture pour quelle émotion ?

Il n'est pas demandé aux acteurs de ressentir cette émotion, mais de la représenter dans un

moment figé. Lorsque ce jeu a été intégré, après plusieurs séances, j'ai alors demandé aux acteurs de jouer avec les crescendo de ces émotions. Par exemple, évoquer tour à tour une petite peur, une moyenne peur, et une très grosse peur.

Ce jeu s'est mis en pratique par le jeu des 3 chaises. Trois chaises sont ici disposées sur le plateau et représentent une émotion dans ses différents crescendos. Dans ce jeu c'est la chaise qui produit l'émotion. Ce n'est pas une joie que l'acteur devra chercher à l'intérieur de lui, mais une joie qui lui est insufflée par la chaise qu'il devra exprimer par son corps en venant s'y asseoir. Cette notion de crescendo représente pour les acteurs un véritable travail. Tiroir magique de l'art de jouer, il relate aussi un grand savoir faire. À l'exercice du semblant et du faire comme si, vient s'ajouter la notion de crescendo, de quantité.

*Qu'en est-il pour les acteurs apprentis de l'atelier ?*

*Adrien\* et la dimension poétique*

Adrien a une véritable présence scénique. Ses improvisations sont souvent très touchantes et pleine de poésie. Mais il arrive aussi qu'Adrien semble éteint. Ses mouvements deviennent alors indécis et il semble ne pas vouloir ou ne pas pouvoir s'investir sur le plateau, ce qui le fait en quelque sorte disparaître. Souvent, lors de ces moments, je constate qu'il a choisi un assemblage: masque, costume, coiffe, qui ne semble pas fonctionner. Trop d'éléments disparates dispersent et fragmentent la silhouette. Sentant cette difficulté, il arrive que finalement Adrien me demande d'improviser sans le masque, ce que pour l'instant je refuse.

Qu'est-ce qui fait qu'Adrien soit si présent à certains moments, faisant des improvisations d'une grande richesse poétique et à d'autres moments au contraire semble s'éteindre, comme s'il était perdu ou absent ? Ses choix, parfois incohérents et disparates, concernant masques et costumes sont-ils la seule réponse ?

D'autre part l'expérimentation autour des exercices en crescendo pourrait-elle l'aider ? En expérimentant le crescendo on comprend aussi qu'au théâtre il ne s'agit pas de faire au maximum, d'être au plus haut niveau de son énergie, mais que chaque geste prenant sens. Il s'agit de faire les bons gestes, plutôt que de les faire au maximum de son énergie. Pourquoi Adrien a-t-il du mal à sentir cette présence et cette incarnation, alors qu'elles surgissent si fortement à d'autres moments ?

Lorsqu'Adrien improvise il peut évoluer dans un univers où les objets, en sa seule présence, semblent révéler toute leur dimension poétique. Un jour, alors qu'il improvisait avec une chaise, nous transportant dans son univers poétique, (la chaise était devenue, un sac, un micro, des bougies, un endroit où se cacher, une flûte, une canne d'aveugle), il me regarde et me dit : « je ne sais plus quoi faire, je n'ai plus d'idées. » Une seule de ces « idées » aurait bien suffi à tout autre acteur, qui l'aurait utilisée en construisant son improvisation à partir de celle-ci. Adrien en 5 minutes nous avait propulsé dans un univers magique, où les objets voguaient d'un signifiant à l'autre.

Lorsque je demandais à Adrien de reproduire son improvisation lors d'un « Atelier groupé », (moment de rencontre et de partage avec les autres travailleurs de la structure Chapiteaux Turbulents)

Malgré le fait que nous en avons discuté, (j'avais noté tous les passages qu'il avait faits avec la chaise, et j'avais essayé de les lui redire), Adrien n'a pas retrouvé le fil de son improvisation passée et les associations qu'il avait alors trouvées.

Outre la grande difficulté au théâtre qui consiste à pouvoir répéter ce qui a été fait dans un premier jet, outre aussi la difficulté pour Adrien relative à cette consigne même du refaire, du reproduire sur le plateau ce qui est né à l'origine d'une libre association d'idées, cela m'a semblé intéressant de chercher quelles pouvaient être les autres raisons des difficultés rencontrées lors de cette présentation pour Adrien. En faisant disparaître la chaise pour laisser apparaître, une bougie ou un micro, Adrien nous ouvre un univers poétique, mais qu'en est-il pour lui et que se passe-t-il ? Au moment où Adrien fait son improvisation, est-il conscient de ce qu'il nous donne à voir et du sens qu'y s'en dégage ? Il semble que, lorsqu'il improvise, Adrien soit complètement imprégné de son univers et qu'il accomplisse les choses dans un

rapport très personnel, pour lui. De lui à lui...

Peut-être qu'interroger les autres qui regardent, les spectateurs, afin de constater ce qu'ils ont vu en regardant Adrien improviser, donnerait à Adrien un niveau de conscience plus important de l'autre, du spectateur. Spectateur qui, par ailleurs, n'est pas celui à qui on montre des choses mais celui qui voit des choses.

D'autre part nouer la dimension du symbolique de chacune de ses actions à son imaginaire semble difficile pour Adrien. Peut-être s'agira-t-il alors, pour l'aider, de repérer et de nommer avec lui chacune de ses propositions et ce qui se perçoit pour le spectateur. Ce travail apporterait-il à Adrien l'occasion aussi de mettre un mot sur chacune de ces apparitions : la chaise est devenue une canne par exemple, et donc d'appréhender le jeu en comprenant mieux sa place d'acteur ? Une manière pour Adrien de valider le fait que, tout ce qu'il fait sur le plateau, ses moindres gestes et propositions ont une signification pour le spectateur qui, lui, ne peut échapper au sens. Ce savoir lui permettrait peut-être de pouvoir dans un deuxième temps reproduire une telle improvisation et faire en sorte que ses « idées » s'enracinent dans un véritable savoir faire.

## 2° Les Actions :

« Une action n'est pas une personne ». En lisant cette phrase de Bruno Bettelheim dans *La Forteresse Vide*, je me suis interrogée sur ce qu'était une action au théâtre et sur la manière de faire travailler les actions aux acteurs.

Sur le plateau, l'acteur qui est bien celui qui acte, travaille la précision et la justesse de ses actes. L'indécision sur le plateau, en termes de manque de précision de l'acteur, ne me semble pas intéressante. Celui-ci agit. Je dois donc trouver un chemin entre mon action et mon imaginaire et en explorer toutes les façons différentes. Car il y a plein de manières différentes de faire une action. Tout d'abord la difficulté, dans ce travail, a été de nommer les actions choisies. À la question quelle est ton action ? J'attends un « je porte, je pousse, je tire, je sers etc. ». Mais souvent je remarque que c'est un nom propre qui est donné, ou un mot, mais difficilement un verbe.

Je suis donc venue à l'atelier avec un certain nombre d'objets. Les acteurs se sont appropriés ces objets avec lesquels je leur ai demandé de chercher à faire des actions : un petit chariot d'enfant, un nounours, une casserole, un louche, un téléphone, un éventail, une fleur, un arrosoir etc.

*Jean\** et le toujours : « je sais pas ».

Nous avons travaillé autour des gestuelles reliées aux actions en cherchant à les décaler par des rythmes différents, par des arrêts et par des jeux de crescendo. Dans un deuxième temps, j'ai disposé tous les objets choisis dans la salle et j'ai demandé à chacun de passer sur le plateau afin d'improviser avec ces objets, en passant de l'un à l'autre.

Au cours de cette improvisation *Marc\** a disposé une nappe au sol, puis a pris tous les objets qui étaient dispersés dans la salle et les a placés sur cette nappe, dans une sorte d'accomplissement rituel. À la fin de son improvisation tous les objets étaient donc au sol disposés sur la nappe. Lorsqu'est venu le tour de Jean d'improviser, celui-ci s'est arrêté devant la nappe et n'a pas pu choisir un objet pour proposer une action. Il paraissait complètement bloqué et répétait en balayant son regard d'un objet à l'autre : « je sais pas, je sais pas ». Lors de cette improvisation, on pouvait ressentir le blocage de Jean, son agitation intérieure, sa difficulté à s'ancrer dans cette série d'actions qui lui était demandée.

Au cours des ateliers précédents j'avais néanmoins remarqué que si Jean paraît très agité lorsqu'il s'agit de prendre une décision sur le plateau, il n'a par contre aucun mal à suivre les gestes d'un partenaire dans le jeu du miroir par exemple où il est demandé d'être à deux et de suivre les indications de son partenaire comme s'il était son miroir. D'autre part il est arrivé que Jean fasse des propositions gestuelles très intéressantes, qui peuvent s'apparenter à une sorte de chorégraphie lente et proche des arts martiaux. Mais celle-ci semble devoir jaillir d'elle même, si je lui demande de s'investir dans une improvisation gestuelle, ou de le refaire, il se bloquera et répétera : « non, non, je ne sais pas... »

Qu'est ce qui pourrait aider Jean à s'engager sur le plateau, dans ces jeux du semblant ? Tenter de le surprendre ? Comme je l'aurais fait avec tout autre acteur, essayer de contourner ses mécanismes, ses habitudes, ses blocages ? Lui proposer une cible extérieure à lui même, telle que l'écoute d'une musique, ou d'un rythme par exemple ?

Découvrir qu'elles étaient ses points forts, ses champs de compétences ? Autant de questions et d'objectifs qui occupent mes pensées. Par ailleurs tout au long de cet atelier, il m'a souvent semblé que le « mental » de Jean, (c'est comme cela, qu'en pédagogue, je l'identifie) s'aiguissait de plus en plus pour ne me laisser aucune entrée possible, cherchant constamment, au fur et à mesure qu'il avançait dans le travail, comment rendre caduques ses progrès et ses envies.

Pourtant, une anecdote au sujet de ses lunettes va permettre, en fin de saison, d'apporter une piste. Un jour Jean en arrivant à l'atelier, s'approche de moi et me dit : « J'aime pas les masques, j'aime pas les masques... ». Lorsque je lui demande pourquoi il n'aime pas les masques, il me répond qu'il n'aime pas les masques parce qu'il ne peut pas porter ses lunettes et le masque en même temps. (En effet Jean avait l'habitude d'enlever ses lunettes pour porter le masque.) Nous décidons alors qu'à partir de ce jour-là, Jean porterait ses lunettes sur les masques. En proposant à Jean de porter ses lunettes sur les masque je tentais de lier les deux : masque et lunettes afin que Jean puisse mieux appréhender le masque. Pourtant, lors des improvisations, les lunettes ont continué de se manifester en tombant sans arrêt au sol, ce qui avait la particularité d'énerver Jean qui semblait à chaque fois surpris et exaspéré par ses lunettes qui l'empêchaient de poursuivre son improvisation. Durant ces petits échecs à répétition, je n'ai pas été capable de me rendre compte suffisamment vite que la gêne de Jean était bien réelle, plutôt que de penser que c'était encore une forme de refus de Jean de faire du théâtre.

Si les lunettes nous permettent de mieux voir le monde, le masque lui, se donne à voir et c'est au travers du masque que le monde peut se voir. Jean semble vouloir échapper aux jeux du semblant et de l'incarnation. Pourtant il est venu à tous les ateliers avec le sourire et le plaisir aussi d'être complimenté à chaque fois que nous trouvions qu'il avait progressé.

C'est plus tard, en attachant ses lunettes par un cordon les reliant par l'arrière, afin que celles-ci ne soient plus une gêne mais un atout, afin que Jean ne porte plus des lunettes sur un masque, mais que cela soit un masque possédant des lunettes, que Jean a pu appréhender son rapport au jeu avec plus de confiance et de plaisir.

Lors de ces séances sur les actions nous avons vécu de très beaux moments. Lorsque l'acteur découvre une ouverture sur le faire et qu'il s'engage dans l'action en déviant légèrement son mode de répétition pour explorer le champ des possibles, c'est que l'improvisation lui a permis une ouverture, un lien avec l'extérieur.

*Une action fondatrice : le pousser-tirer. Jean et le petit chariot.*

Jean a choisi d'improviser avec un petit chariot. Lorsque je lui demande de me dire qu'elle est son action, il me répond qu'il tire le chariot, ce à quoi je lui fais remarquer qu'il tire mais aussi qu'il pousse le chariot. Je lui demande alors d'expérimenter ce pousser-tirer. Je remarque alors que Jean entre toujours sur le plateau de la même manière : de dos en tirant le chariot. Je lui fais remarquer qu'il peut tenter une autre manière d'entrer sur le plateau, par exemple ou poussant le chariot, mais il semble impossible à Jean de faire autrement que de tirer de dos le petit chariot lorsqu'il entre sur le plateau.

C'est en expérimentant toutes les manières différentes de pousser-tirer le chariot à chaque fois que je frappe sur mon tambourin, c'est-à-dire en lui imposant la consigne de changer sa proposition au son du tambourin, qu'au bout d'un certain temps, Jean trouve comment se libérer de sa première proposition qu'il répète en boucle, en accomplissant une série d'actions liées à son chariot.

Jean trouve en particulier qu'en se mettant dedans il peut le faire avancer, puis reculer avec ses pieds. À cette proposition, les spectateurs réagissent et se mettent à rire. Jean dans ce petit chariot, avait soudainement ouvert un espace poétique évocateur de l'enfance et du plaisir. En

entendant le rire des spectateurs il a pu prendre conscience de l'interaction entre son jeu et expérimente le fait que chaque fois qu'un acteur fait quelque chose cela produit un effet du côté des spectateurs. « Le fait produit donc l'ai-fait comme l'effet »

### **3° Le rapport.**

Les jeux et improvisations à deux avaient déjà été introduits au début et avaient fait surgir certaines difficultés. Par exemple nous avons joué au jeu du « Ping-Pong Grimace. » Dans ce jeu il s'agissait de faire une grimace en regardant le public, puis de regarder son partenaire, qui lui détourne le regard du partenaire pour regarder le public, et proposer à son tour une grimace. Cet exercice est utilisé en clown notamment, parce qu'il demande aux acteurs de faire un jeu de ping-pong avec le regard. Quand l'un regarde le public, l'autre regarde l'acteur, et vice versa. Lors de ce jeu, nous avons pu constater qu'il était difficile aux acteurs de respecter la consigne. Les acteurs se tournaient ensemble vers le public en proposant la même grimace.

Une autre difficulté était venue avec le jeu du : « je dis bonjour à... ». Ce jeu se joue à deux, et il s'agit juste pour un acteur de venir dire bonjour à Mr le Maire, puis à son meilleur ami, puis à un policier, puis à sa mère etc. Il ne s'agit pas de situation psychologique. L'un joue celui qui vient dire bonjour, l'autre est juste une présence, représentant les différents personnages. Dans ce jeu, il est demandé aux acteurs de jouer avec les conventions sociales et d'expérimenter le fait qu'on ne dit pas bonjour de la même manière suivant la personne à qui on s'adresse et ce qu'elle représente. La difficulté dans cet exercice fut que la manière de dire bonjour et la personne à qui ce bonjour s'adresse n'entraient pas dans un code social.

Marc vient dire bonjour à son meilleur ami en jurant, ou bien s'adresse au policier en faisant mine de chauffer ses poings, comme si il était prêt à lui donner un coup de poing. Quand je fais remarquer à Marc que, s'il dit bonjour de cette manière-là à son ami ou à un policier, il risque d'avoir des problèmes, il sourit, lance un « merde ! » mais ne semble pas vraiment vouloir y prêter attention.

Comment faire sentir cette inter-action qui se joue au théâtre ?

Ce qui fut étonnant avec ce jeu, c'est l'immédiate réaction des spectateurs, s'amusant des propositions des uns et des autres lorsqu'elles semblaient décalées et ne pas entrer dans ce code social.

C'est par le jeu du tirer-pousser, proposant ainsi une véritable expérience corporelle, que j'introduis le thème du rapport. L'action du tirer-pousser s'expérimente ici à deux par le jeu très simple qui consiste à tirer-pousser quelqu'un sur le plateau. Cette action est très intéressante et elle est fondatrice de la notion de l'inter-action. « Le faire » quelque chose de l'un implique ici le « ça fait » quelque chose à l'autre.

La difficulté pour les acteurs réside dans cette inter-action. Comment je peux laisser l'action de l'autre agir et modifier mon corps ? Si il n'y a pas de modifications dans le corps liées aux sensations corporelles, l'autre ne peut pas faire son action. Par exemple si l'un se laisse tirer sans réagir dans une sorte de mollesse, ne donnant aucune résistance, ou bien encore s'il se referme sur lui même sans réagir à la pression.

Nous avons beaucoup travaillé autour de cet exercice et exploré qu'au théâtre il s'agissait bien de laisser l'autre modifier quelque chose sur soi. Revenir sur le fait qu'on peut laisser l'autre agir sur soi sans que cela mette en danger l'acteur, me semble très important dans ce travail.

Cette découverte de l'inter-action par le jeu du tirer-pousser a introduit l'exploration les jeux de langage.

De la même manière que le jeu du tiré-poussé modifie le corps de l'autre, le langage lui aussi modifie celui de l'autre : nous avons appelé cela l'action-réaction.

Quelques difficultés rencontrées lors de ces jeux à deux :

1) Lors de mise en situation de jeux, deux acteurs agissent en miroir. Alors qu'ils leur est demandé d'agir chacun leur tour, ils font les mêmes gestes et ne paraissent pas s'en rendre compte.

2) Deux acteurs ensemble réagissent en miroir du dire de l'autre : ils répètent ce que vient de



dire l'autre, alors qu'il leur est demandé de dire leur propre phrase.

3) Deux acteurs ensemble réagissent en miroir de l'émotion de l'autre. L'un crie l'autre crie aussi immédiatement, alors qu'il leur est demandé d'avoir chacun une position.

4) Deux acteurs parlent en même temps, ou l'un parle sans arrêt en répétant la même phrase en boucle. Alors qu'il leur est demandé d'être dans un dialogue.

À cela le maître mot fut: Action- Réaction ! Qu'est ce que le jeu de l'un fait au jeu de l'autre ? Également, introduit par des règles très simples, basées sur le langage elliptique, nous avons expérimenté l'improvisation à deux mettant en jeu deux volontés contraire qui s'affrontent. Par exemple l'un dit : « Ben moi, je ne suis pas d'accord... », l'autre répond : « Ah ben si c'est comme ça ! ». Ou encore l'un dit : « Ah ben moi j'aime... », l'autre dit : « Ah ben moi je n'aime pas... ».

(Lors de ces jeux j'ai insisté sur le fait de garder le « ben », car il me semble qu'il permet une évasion et un espace ludique, tout en respectant la structure qui malgré tout garde un côté répétitif.)

*R. et D. Quand la parole surgie avec une très grande vérité.*

J'ai demandé à Agnès\* et à Adrien d'improviser ensemble avec l'exercice : moi j'aime, moi j'aime pas.

Les acteurs expérimentent ainsi comment le dire de l'un peut ou non modifier le dire de l'autre. Ils sont dans une forme de répétition, mais peuvent se laisser surprendre par le fait qu'ils vont légèrement changer de ton et ne pas dire la même chose, exactement de la même manière. Dans cette improvisation, Agnès qui bien souvent semble évoluer dans un monde très répétitif, s'est d'une certaine manière laissé toucher par le dire d'Adrien. Lors de leur improvisation leur jeu devient soudainement très touchant et d'une vérité troublante.

Que s'est-il passé lors de cette improvisation dans laquelle il ne semblait y avoir aucun faux semblant ? C'est sans doute la fragilité d'Agnès qui fut touchante à ce moment là, car on a pu percevoir que malgré tous les efforts d'Adrien à faire changer d'avis Agnès: charme, pleurs, gentillesse dans le ton, amabilité gestuelle en lui prenant les mains, etc., Agnès ne se laissait pas modifier, répétant la consigne : « moi j'aime pas ». Pourtant malgré cette consigne, qui doit laisser la place au jeu, on a pu sentir qu'Agnès s'est mise à jouer avec la parole d'Adrien qu'elle en a ressenti l'impact. Elle ne répète pas comme Adrien « moi j'aime », elle ne se laisse pas happer par son dire, elle maintient son cap, mais on perçoit malgré tout, dans le ton qu'elle adopte à chaque fois qu'elle dit « moi j'aime pas », une brise de doute, et c'est cette brise de doute qui offre une étonnante vérité et le sentiment d'un dire juste qui touche le spectateur.

Quand l'un parle c'est cette légère modification, cette empreinte du dire de l'autre dans sa prise de parole qu'il laisse apparaître qui alimente le jeu.

*Lorsque Marc et Lucie\* font apparaître la dimension du couple.*

J'ai demandé à Lucie et à Marc d'improviser ensemble avec la consigne du « moi j'aime », « moi j'aime pas ».

Marc est un acteur avec une corpulence très puissante, il a une voix très étendue et très forte ce qui fait que très souvent il s'impose sur le plateau. Lucie au contraire, est une actrice tout en douceur, qui a un très grand plaisir à jouer, un véritable instinct du jeu, mais une voix très fine souvent à peine audible. Lorsque Marc a accepté de jouer à l'action-réaction et qu'il a laissé la possibilité à Lucie de lui répondre, est apparue devant nous une véritable relation de couple où rien ne pouvait aller, puisque ils étaient toujours en désaccord, ce qui était d'une certaine manière très drôle.

Lors de cette improvisation Marc devait valider les moments de silence, moments où il laissait la place à l'autre de parler par le fait qu'il lui donnait l'ordre de parler. « Parle ! » lui lançait-il.

Cette injonction donnait encore plus de semblant à la relation qui s'ancrait alors dans un jeu

de relation de force. Mais Marc dans cet exercice, a aussi accepté de laisser la place à l'autre et de jouer d'une certaine manière avec le crescendo, en retenant son envie de parler et d'occuper tout l'espace avec sa parole. Dans cette improvisation, la relation de couple nous est apparue dans une construction qui semblait juste et même drôle par moment. Leur désaccord de plus en fort s'exprimait avec un ton de voix qui augmentait en volume et en intensité. J'ai pu aussi faire travailler Marc de manière à ce qu'il garde la même voix tout au long de son improvisation même si le ton de celle-ci changeait par le fait que les deux acteurs jouaient à être en désaccord.

Marc a souvent du mal à garder la même voix lorsqu'il improvise, et il navigue très souvent entre plusieurs voix, allant de celle de la grand mère très aigue à celle du voyou, sorte de mafioso à la voix très grave. Tout le long de l'année j'ai cherché comment faire comprendre à Marc qu'au théâtre, une voix équivalait à un personnage et donc à un masque. Pour s'amuser avec cette règle nous avons beaucoup joué avec des téléphones. Un acteur téléphone à un Autre qu'on n'entend ni ne voit, ou bien l'acteur a devant lui deux téléphones et à chaque téléphone correspond une voix. Ainsi, l'acteur joue deux personnages, incarnés par deux voix différentes. Ce jeu permet une grande liberté pour l'acteur qui peut alors inventer tout un univers autour de cet autre, qu'il n'a pas vraiment besoin d'imaginer très concrètement, car il lui suffit de faire comme si...

### *Derniers ateliers*

#### **La respiration.**

La notion de respiration et de souffle se retrouve dans tous les tiroirs que nous tentons d'ouvrir concernant les champs d'exploration du théâtre. Geste, corps, voix, écoute, intensité, rythme. Pourtant, rien de plus délicat que de se servir de la respiration comme d'un véritable outil. Lorsque les acteurs improvisent sur le plateau, il m'arrive de leur demander de se poser simplement et de respirer. Leur corps change alors immédiatement de posture. Il semble prendre du poids et de la présence.

Lors de ces ateliers j'ai pu constater la grande difficulté d'appriivoiser la respiration, et si certains ont une très grande capacité respiratoire, souvent liée à leur puissance vocale, d'autre par contre, comme Lucie ont simplement du mal à sentir leur souffle sur la paume de leur main lorsque je leur demande d'expirer sur celle-ci.

Lors de ces derniers ateliers j'ai demandé à Lucie de venir chanter une chanson en personnage. Elle a commencé à chanter avec sa voix à peine audible tout en faisant des petits gestes brusques. Je lui demande de respirer. Elle place alors d'elle même sa main sur son ventre et prend le temps de sentir celui-ci se transformer légèrement avec son inspiration. Je remarque alors que ses gestes deviennent plus fluides, et qu'apparaît très distinctement son intention délicate de dire quelque chose : elle joue avec ses bras et ses mains. Ceux-ci ne sont plus raides et ne semblent plus mus par de petites décharges, mais semblent beaucoup plus libres. Ce temps de respiration que Lucie avait réussi à prendre l'avait conduite à une légère transformation de son corps et de sa voix.

Ce fût l'avant dernier atelier de la saison.

Lors du dernier atelier, nous nous sommes quittés en nous accordant deux heures de danse masquée, chacun avait pris un masque et nous avons dansé tous ensemble, au gré des musiques qui défilaient sur la platine.

Une manière de conclure cet apprentissage par la joie de la danse et le fait aussi que cette joie est pour moi essentielle au théâtre comme dans la vie.

*Remerciements aux cinq acteurs apprentis des Chapiteaux Turbulents, pour ce qu'ils m'ont apporté d'exceptionnel et pour les réflexions qu'ils ont suscitées sur le théâtre.*

*Remerciement à Guénolé Lebrun pour sa présence bienveillante et ses avis toujours enrichissants ainsi qu'au Chapiteaux Turbulents pour leur confiance dans mon travail.*

*Les noms des acteurs : Marc\*, Adrien\*, Jean\*, Agnès\* et Lucie\*, sont des noms d'emprunt.*

Caroline Weiss de Diesbach - Metteur en Scène au sein de la compagnie Tecem depuis 1995  
compagnietecem@yahoo.fr / www.compagnietecem.com