

TRANSFORMER SA VIE EN METTANT EN SCÈNE SON ACTIVITÉ PASSEE

Les représentations de l'activité dans le « Théâtre du Vécu »

Marc Durand*, Deli Salini**

* Faculté de psychologie et sciences de l'éducation, Université de Genève

** Institut fédéral des hautes études en formation, Lugano

La présente analyse porte sur la représentation de l'activité humaine dans un dispositif d'éducation des adultes dénommé « Théâtre du Vécu » (TdV) (Assal, Durand & Horn, 2016). Le TdV s'adresse à des personnes aux trajectoires de vie marquées par des pathologies graves ou des épisodes dramatiques, se traduisant par une souffrance et un vécu d'impasse. Ce dispositif de trois jours les accompagne dans la rédaction d'un texte en lien avec cette souffrance, sa mise en scène et la direction de comédiens, puis la représentation de la pièce lors d'un spectacle final devant un public d'invités. Il est typique d'une perspective éducative développementale qui recourt à une dynamique événementielle et une médiation par l'art, et vise le déclenchement de transformations de l'activité et des cours d'existence des participants (Durand & Salini, 2016, sous presse ; Salini & Durand, 2016).

Nous présentons ici certaines modalités de représentations de l'activité impliquées dans ce dispositif. Nous nous écartons pour cela d'une conception de la représentation comme construit individuel et mental, et condition préalable de l'action, et nous référons à celle selon laquelle les individus enactent à chaque instant le monde et leur action dans ce monde (Varela, 1989). Cette conception enactive inspire deux hypothèses principales: a) l'accomplissement ici et maintenant est un « faire advenir » aux dimensions indissociablement symboliques et incorporées, b) il peut être préfiguré par des anticipations plus ou moins structurées qui ont un statut d'action, et non de représentation mentale prescriptive de l'action.

1. La mise en scène de l'activité passée

Le cas qui illustre cette réflexion est typique de l'activité des participants aux ateliers de TdV. C'est celui de Jonas¹, un pêcheur ayant dépassé la soixantaine, atteint d'un diabète chronique, qui s'est engagé de mauvais gré dans ce dispositif et avec un

¹ C'est un pseudonyme.

espoir mesuré: "j'ai un poids que je dois un petit peu alléger - essayer de partager - demander de l'aide pour me décharger". Ce poids est lié au décès de son épouse, six années plus tôt et à son incompréhension de ce qui lui est arrivé "je suis toujours à la recherche d'une explication". Jonas est pourtant convaincu de l'impossibilité de partager cette souffrance et ce vécu d'impasse. L'épisode mis en texte puis en scène concerne ce nœud biographique, et "représente ce vécu" qui est pour lui "un moment très flou - le plus dur par rapport à mon existence" notamment parce qu'il est associé à un constat lancinant: "je ne l'ai pas vue partir".

18 septembre - Comptoir des métiers. Représentation de la profession par plusieurs collègues

Début de matinée assez délicat ; oublié beaucoup de choses indispensables pour la journée : matériel pour présentation de nos produits, cartes de visite, logo, etc. Ni une ni deux, une solution : téléphoner avec le portable à la maison. Demander à (ma femme) de faire le trajet et de me livrer au Comptoir ce qui manquait. Fait troublant : quelques trois demi-heures plus tard elle m'appelle me disant ne pas trouver le chemin du Comptoir et me demande la route au départ de (...).

Après quelques conseils et pas mal de soucis, j'ai pu entrer en possession du dit matériel.

La fin de notre journée à (...), à mes collègues et à moi, fut marquée par une magnifique réception le soir. Après avoir rendu le stand dans un état convenable, nous sommes allés manger en ville, toute l'équipe. La soirée s'avançant nous sommes rentrés avec mon ami Herman, qui avait laissé son véhicule chez moi.

23 heures

De retour à la maison nous continuâmes nos discussions : on refait le monde assez souvent... Appuyés à nos voitures devant la maison, on a vu la lumière s'éteindre dans la chambre à coucher : « Ça y est, ta femme est au lit » me dit Herman. Et de grimper dans sa voiture et de s'en aller...

Je me dirige vers ma demeure pour prendre une douche et me réduire. Pour ne pas réveiller mon épouse, je n'allume pas. Et lui lance un « Bonne nuit ! » à la cantonade. Puis je me couche en lui disant : « Demain pas de lac, la bise est trop forte ! ».

19 septembre, 4 heures du matin

Réveil en sursaut, tâtonnant à côté de moi je n'ai pas senti le corps de ma femme. Vite ! debout ! Aller regarder si elle était partie au lac avec mon fils. Non ! Le bateau est là... Je retourne à la maison, et je la découvre gisant au pied de son lit. J'ai crié, lui ai parlé. Aucune réponse. Elle était décédée.

Et dès cet instant que j'ai ouvert la porte sur ma subite solitude, le bal des questions a commencé : Que faire ? Quand ? Comment ? Quoi ? Et surtout : avec qui ?

Dans ce texte, Jonas évoque un épisode qu'il isole dans l'ensemble de son existence, c'est à dire un *quantum* d'activité passée qu'il restitue sous la forme d'une histoire dont les héros sont sa femme et lui-même. Cette histoire poignante déclenche des émotions intenses chez le lecteur et les auditeurs. Elle comporte un début, un *crescendo*, et une dramatisation finale non dénuée de finesse stylistique avec un effet de *suspense*.

Le texte est l'objet de deux lectures publiques. La première est faite par Jonas qui ressent à ce moment-là une émotion intense se manifestant par des larmes, des sanglots contenus, mais aussi un contrôle de soi suffisant pour aller au bout de sa lecture. Celle-ci actualise une préoccupation: "*essayer de partager - demander de l'aide*". La deuxième lecture par les comédiens s'accompagne chez Jonas d'émotions intenses relatives à la qualité du texte, sa fidélité au réel, ainsi qu'à la prestation du comédien: "*ça m'a fait grand plaisir - (le comédien) est entré dans le texte comme moi*". Cette lecture est appréciée car elle ouvre sur ses propres interrogations: "*les questions se posaient toutes seules déjà*".

Pendant l'étape de mise en scène et de direction des comédiens, Jonas est accompagné pas à pas par la metteuse en scène (MS). Il désire une scénographie précise et fidèle mais pas trop réaliste: "*mettre en scène mon vécu - pas une mise en scène trop forte trop démonstrative*". Il ressent alors une impression nouvelle grâce à la force évocatrice du jeu théâtral: "*prendre le moment vécu comme objet - à ce moment-là ça m'a re-projeté - les images étaient assez dures - j'ai revu la scène*" (la découverte de sa femme morte).

Dans le tableau final, la comédienne jouant le rôle de son épouse quitte lentement la scène, de gauche à droite, d'une démarche lente sur l'aria *Casta Diva* dans *Norma*, chantée par Maria Callas. Ce tableau est la reprise inversée de l'obsession qui thématise son texte: "*je ne l'ai pas vue partir*". Par sa puissance évocatrice, cette métaphore saisit les spectateurs, et également son auteur; après cette scène Jonas constate: "*je l'ai vue partir - ça démontre la fin d'une époque*".

L'existence de Jonas reprend son cours après le TdV, différente de ce qu'elle était avant. Quelques semaines plus tard il se sent bien: "*comme une rentrée de vacances - allégé aéré - beaucoup mieux*". Son médecin le trouve plus collaboratif avec les soignants, et positif dans son rapport à sa maladie: "*il a franchi une étape*". Des habitudes partagées avec sa femme puis abandonnées, réapparaissent: il écoute à nouveau de la musique

classique... A ce moment-là, et aussi deux années plus tard, il pense souvent à l'atelier dont il évalue positivement l'impact: "*ça m'a adouci* - (je me sens) *plus tranquille*".

2. Présentifications et re-présentations de l'activité passée

Tant le dispositif du Théâtre du Vécu que la démarche de recherche, supposent des re-présentations et des présentifications de l'activité passée.

2.1. La re-présentation de son activité passée par Jonas

Jonas re-présente une partie de son activité passée, au sens où, par l'évocation écrite puis orale et par la mise en scène et le jeu théâtral, celle-ci est présentifiée (c'est à dire ramenée dans son présent) et actualisée (c'est à dire concrètement accomplie). Ce mouvement est initié par le choix d'un épisode de son passé. Ce *quantum* d'activité rapatriée dans le présent se voit conférer une valeur de typicalité, ce qui en fait un représentant significatif de quelque chose d'autre: sa souffrance, sa vie, lui-même, ses espoirs... En même temps, l'épisode qu'il a sélectionné est constitué en un événement, qui est la matière de la fiction qu'il produit et qui fait événement pour lui (Salini & Durand, 2016).

La rédaction du texte assure une fonction: a) de mise en ordre sous la forme d'une histoire en adoptant un schéma narratif; b) d'extériorisation qui rend secondairement possible de traiter l'activité dont il y est question comme étant celle évoquée dans le récit; c) de mutualisation de cet épisode et de ses significations entre Jonas et les autres. Dans la suite, ce n'est plus l'activité passée, mais le texte, qui devient la référence de la pièce. Les comédiens et la MS s'y réfèrent constamment, et des significations nouvelles s'y agrègent qui facilitent la transformation de ce qui est familier et intime en quelque chose d'étrange et de partiellement étranger. Une circularité s'établit: le travail théâtral est possible sur cet échantillon d'activité personnelle grâce à cette extériorisation, elle-même possible parce que le travail théâtral l'extériorise...

Ce n'est pas là une fixation des significations mais un cadrage et une objectivation qui demeurent indéterminés et tolérants à la polysémie, aux nuances, et aux subtilités d'interprétation. Cette plasticité accompagne une réciprocité des perspectives à l'origine d'une construction partagée avec les autres participants et intervenants: le contexte intersubjectif de signification au sein du TdV se constitue dans une dynamique interactionnelle avec des effets de miroir tels que les significations proposées par un

individu se constituent simultanément à celles de ses partenaires, et donnent lieu à mutualisation.

Cela donne au participant une opportunité de vivre l'expérience du TdV comme un événement pacificateur ou résolutoire de l'événement qui l'avait mis en souffrance (Salini & Durand, 2016). Ce mouvement est contraint par le contrat thérapeutico-éducatif initial entre participants et intervenants du TdV et par les normes et les codes du théâtre. Il installe une transformation progressive depuis une recherche initiale de réalisme et de fidélité à ce qui s'est passé, vers des mises en formes théâtrales métaphoriques, symboliques, esthétiques... En un mot: artistiques. Se produit alors chez les participants une bascule de la position d'auteur et celle de spectateur. Et *in fine* ce n'est plus la ressemblance formelle, ni même le degré de réminiscence de l'expérience passée déclenchée par le spectacle chez l'auteur / spectateur qui est le critère de pertinence, mais la libération de l'impasse initiale et la reconfiguration de la situation: "*je vois partir ma femme*".

2.2. La re-présentation de l'activité passée de Jonas accompagnée par la metteuse en scène

L'activité de la MS est le pivot de la dynamique du TdV. Jonas l'exprime: "*elle a compris ce que je voulais - je me sens entouré et aidé*". Cette activité implique une retenue: ce n'est pas la MS qui conçoit la scénographie puisqu'elle est au service du participant. Cela suppose une compréhension empathique de son projet, une aide rapprochée et modeste à la scénarisation de l'épisode, une mise à disposition des techniques théâtrales, et une incitation à la co-construction d'une image augmentée de cette activité passée. Les trois extraits de verbatim ci-dessous proviennent du commentaire par la MS de traces vidéo de son activité. Ils illustrent trois composantes de son activité au cours du TdV.

Comprendre par empathie qui est Jonas et ce qu'il cherche: "*C'est quelqu'un qui est allé directement dans sa souffrance (...) J'ai été profondément touchée par ce texte vraiment (...) Je le sentais avec une grande envie d'y aller (...) Il avait cette envie de tout lâcher et de peut-être souffrir... avoir mal... mais pour le meilleur*".

Aider à la métaphorisation du vécu d'impasse nouant l'activité passée de Jonas: "*Evidemment il a pas les codes (du théâtre) du tout... c'est pour ça qu'il dit 'bah non on peut pas la voir (sa femme qui répond au téléphone) puisque je lui téléphone (alors que*

son personnage est présent sur scène)... *et moi je lui dis 'mais si on peut' (...) et tout à coup tac il y a un déclic... ça devient très très clair cette possibilité de métaphoriser (...) et là la difficulté de Jonas c'était de voir sa femme justement... de la voir comme ça (geste de la main et claquement des doigts)".*

Contribuer à créer une image suggestive / augmentée / imaginaire de l'activité passée de Jonas: "*On essayait d'imager l'état de submersion (...) et de la difficulté de 'j'arrive plus à gérer je comprends plus rien'... enfin la douleur de la mort de sa femme (...) ce texte très fort 'je l'ai vu elle est tombée' (...) et tout d'un coup on dit 'on va mettre cette lumière'... la musique qui va arriver... et ça c'est aussi une forme (...) on est en train de construire l'image... et qu'eux ils soient participants... (...) tout à coup c'est très technique (...) là on voit vraiment comment la lumière peut augmenter le texte... ce qui est dit... là il y a une image... une vraie sculpture".*

2.3. Les re-présentations entremêlées de son activité passée par Jonas

La recherche implique une coopération entre participants et chercheur afin de rendre explicite des composantes non observables de l'activité des premiers. Ceci est obtenu *a posteriori* lors de confrontations aux traces vidéo de l'activité passée et d'un accompagnement de l'expression de l'expérience « à ce moment-là ». Cette démarche est fondée sur l'hypothèse que l'activité s'accompagne en permanence d'une expérience, c'est à dire d'une présence de l'acteur à ce qu'il fait, sans un effort de prise de conscience. Cette expérience est exprimable par l'acteur qui est accompagné par le chercheur dans la présentification de son activité passée, lors de la vision des enregistrements vidéo et par un processus de reviviscence. Moyennant un contrôle attentif et une aide par le chercheur, cette auto-confrontation permet un enrichissement des observations.

Dans l'extrait qui suit, Jonas et le chercheur sont face à un écran, épaulé contre épaulé. Ils visionnent la séquence de mise en scène accompagnée, effectuée par Jonas. Celui-ci décrit: a) sa préoccupation d'évoquer fidèlement la découverte de sa femme gisant dans la chambre, b) son état d'esprit lors de cette découverte et aussi lors de son évocation sur scène, c) ses émotions et ses pensées analogues à celles qui furent les siennes à ce moment-là, d) son expérience de création de la mise en scène et d'interactions avec les intervenants. L'extrait débute par le commentaire de sa réaction à une proposition scénique faite par un comédien.

Vidéo : le comédien jouant Jonas découvre sa femme décédée

Chercheur (C) : Cette proposition correspondait à ce que vous aviez en tête...

Jonas (J) : *Oui à cette chose que j'ai vue... que j'ai découvert... que j'ai pas vue tout de suite... qui m'a un petit peu assommé (...) à ce moment-là ça m'a re-projeté les images qui étaient assez dures et j'ai revu la scène presque naturellement (...) c'est comme s'il (le comédien) me faisait la démonstration de cette crainte... cette peur de ce que j'ai vu... de ce qui me repousse... qui fait comme un mouvement en arrière... c'est très bien imagé (...) il y avait quelque chose qui me tenait en haleine... comment est-ce qu'on allait continuer... le pas qu'il fallait faire après ça (...)*

C : (le comédien) demande 'est-ce que je dois m'écrouler'... et là vous faites des propositions...

J : *Ce n'était pas le moment qu'il fallait s'effacer... tomber... non... il y a ces questions du pourquoi comment où... on n'aura jamais la réponse de toutes façons... mais je ne suis pas de nature à arrêter pour ça... il fallait que je me retienne moi pour pouvoir lutter tout de suite*

Vidéo : sortie finale de la comédienne jouant le rôle de la femme de Jonas

C : Là vous proposez de descendre un peu la lumière

J : *La lumière s'estompe gentiment quand on va contre la fin² oui... ça démontre la fin d'une époque... vraiment bien... c'était bien... elle s'en est allée... on ne sait pas comment elle s'en est allée mais là on la voit gentiment s'effacer²... partir*

Cet extrait illustre un accès mimétique à l'activité passée: l'expérience actuelle spécifique est grosse de l'expérience passée avec laquelle elle est entremêlée. Elle est suffisamment plausible et contrôlée pour contribuer au corpus de la recherche, sous réserve d'un désenchevêtrement lors de son traitement. Le codage et le traitement de ce corpus se fait grâce à cette présentification et re-présentation de l'expérience, en allouant un primat au point de vue de l'acteur sur son activité passée, c'est à dire a) en tenant compte en priorité, b) en le complétant par des données acquises par

² Romandismes : « La lumière s'estompe doucement quand on va vers la fin » ; « on la voit lentement s'effacer »

l'observation et le codage de la vidéo, c) en écartant les éléments exprimés par l'acteur qui apparaîtraient invraisemblables et incompatibles avec les traces vidéo.

3. Transformation des cours d'existence

La vie reprend après le TdV, pas exactement identique à ce qu'elle était: les cours d'existence ne retombent pas dans l'ornière de la routine et de la quotidienneté. Plusieurs semaines après, Jonas se sent bien, et deux années plus tard il énonce que « *ça valait la peine* ». Des habitudes partagées avec sa femme et abandonnées depuis son décès ont repris: il écoute à nouveau de la musique classique. Des changements plus profonds sont observés: son médecin le trouve plus coopérant avec les soignants, et positif dans son rapport à sa maladie ; lui estime qu'il « *a franchi une étape* » et se décrit comme pacifié « *plus tranquille... ça m'a adouci* ».

Le TdV constitue un environnement d'accueil rassurant, ouvert et exigeant. Il occasionne une activité et une expérience singulières, transformant l'expérience initiale d'impasse en une production artistique. L'activité durant cet atelier a un effet refondateur qui est décrit selon quatre dimensions: une transformation événementielle de l'expérience, des formes d'engagement ludiques et tenues par des métalepses d'auteur, une expérience de métaphorisation, et une création esthétique et artistique.

3.1. La transformation événementielle de l'expérience

Le TdV incite les participants à la captation et la re-signification d'un vécu accablant, sous la contrainte de l'écriture et de la scénarisation, par et dans le travail théâtral. Dans ce dispositif les participants identifient dans un vécu pénible un événement et co-produisent une fiction - la pièce théâtrale - qui fait événement. Cela ouvre sur la possible émergence d'une circularité entre un événement *alea* ou imprévu, et un événement *rendez-vous* ou souhaité (Zarifian, 1995).

L'événement *alea* correspond à un épisode qui perturbe le flux de la vie quotidienne. Imprévisible, il est perçu dans l'après-coup, et déconstruit les significations antérieures tout en ouvrant une brèche pour leurs possibles reconfigurations. Il suspend le temps, marque un arrêt entre passé et avenir, et génère de l'incertitude. Il appelle une enquête, sans laquelle l'épisode ne se résout pas dans la constitution de nouvelles significations et s'installe dans un questionnement chronique. Celui-ci est associé à une expérience douloureuse, à un sentiment d'incertitude et de dérégulation. Pétrifiés par ce

passé insaisissable et incommunicable, les acteurs font l'expérience d'une répétition insistante et d'une présentification bloquée de la situation, dont ils ne parviennent ni à comprendre ni à faire comprendre le contenu de souffrance. Ce qui est advenu ne peut pas s'accomplir en tant qu'événement générateur d'un changement ou d'une reconfiguration de significations: l'impasse demeure, inexprimable.

L'événement *rendez-vous* relève de l'intention d'aboutir à un accomplissement futur souhaité. Cet aboutissement est incertain et sa prévision difficile, bien que des schémas ou des scripts culturels soient généralement disponibles (Zarifian, 1995). Sa dynamique est celle de la projection et de l'anticipation qui se font en conservant à l'événement envisagé un caractère de césure par rapport au passé, à l'avenir et aux régularités établies. Cette sorte d'événement possède un pouvoir de génération de changements dans les dynamiques de signification.

Le TdV favorise le déclenchement d'une circularité événementielle: *alea* → *rendez-vous* → *alea*... Dans un mouvement de contre-effectuation de l'occurrence douloureuse, le thème de la mise en scène est signifié comme un événement *aléa* du parcours biographique et comme une référence pour l'activité fictionnelle à réaliser. L'exigence théâtrale accueille et contraint la création élaborée au cours de l'atelier, dont le déroulement rend possible l'émergence d'un événement *rendez-vous*, déclencheur de nouvelles significations de l'événement *aléa*. La circularité de ces deux significations événementielles constitue une prémisse pour un dépassement de l'expérience de souffrance par des généralisations inédites (Zarifian, 1995).

3.2. Le musardage et les métalepses d'auteur

Polarisées par la thématique de la mise en scène, l'élaboration de la pièce théâtrale est marquée par la trame du TdV qui offre différentes modalités d'engagement des participants. Dès le début, une ambiance ludique est encouragée et se propage. Les exercices joués et les suggestions pour libérer l'écriture les mettent en confiance. Leur imagination est stimulée et ils sont incités à sortir de l'ornière de leur questionnement enkysté. Dans ce décalage sémiotique s'exprime le passage d'une enquête dans l'impasse vers une forme d'investigation proche de ce que Peirce appelle *musement* (1908), que nous rendons par musardage. Celle-ci correspond à une recherche non linéaire, qui est intentionnellement sans intention et sans autre projet que d'être ouverte à l'imagination et la découverte de nouvelles possibilités. Elle se caractérise également par des

préoccupations esthétiques et une écoute de ses propres perceptions (Fisette, 2008-2009). Cette investigation ludique conserve une proximité avec les questions initiales des participants, se pose en miroir de celles-ci et ouvre à d'autres significations que celles génératrices d'impasse, par une diversification et une amplification des possibilités d'expression fictionnelle.

Le musardage s'accompagne de diverses modalités d'engagement des participants au regard de leurs productions textuelle et théâtrale: comme témoins à la première personne et interprètes de leur propre expérience, comme auteurs d'un texte les concernant, comme metteurs en scène de ce texte, comme spectateurs commentateurs et analystes de leur propre spectacle et celui des autres, et enfin comme apprentis du fonctionnement du TdV et du processus de mise en scène. Au plan narratif, ces engagements relèvent de métalepses d'auteurs (Genette, 2004), qui marquent une rupture des modalités de présence d'un auteur ou d'un lecteur/spectateur à une production fictionnelle, et qui perturbe le registre narratif en cours (dans les romans et les films, cela est obtenu par des interpellations directes du lecteur ou du spectateur). La métalepse perturbe la relation unissant l'auteur et son œuvre et modifie sa place, gonflant ainsi la signification de l'histoire en question.

Par ces jeux de miroir, chaque participant a la possibilité de revivre son expérience grâce à la superposition de la narration et de la mise en scène d'un fait déjà advenu. La dynamique de *re-enactment* qui fonctionne dans cette reprise fictionnelle de situations passées (Theureau, 2009), rend possible une immersion mimétique avec l'expérience de l'autre (qui peut être aussi sa propre activité passée, actuellement figurée sur scène), et une consonance intentionnelle (Gallese, 2007), qui est une forme directe de compréhension expérientielle d'autrui (et de soi-même par ricochet). Les intrusions et les décalages dans le registre narratif favorisent la diversification des perspectives et du rapport à l'œuvre, ainsi qu'à sa propre expérience mise en scène. Ces rapports métaleptiques et mimétiques de signification installent un registre d'altérité à soi-même ambigu, ouvert et inachevé.

3.3. La métaphorisation de l'expérience

Le TdV est une opportunité de captation et d'élaboration du vécu sous la contrainte de l'écriture, de la scénarisation et de la direction des acteurs. Il implique une re-saisie de l'activité passée pour une production réglée par des conventions théâtrales,

où la métaphorisation est prégnante, tant dans l'expérience actuelle des participants que dans celle mise en scène. Indiscrétion de la souffrance d'un côté, exigence de communication et de théâtralité de l'autre, font que les spectacles ainsi créés procèdent d'une paraphrase généralisée de l'expérience de souffrance, rendue par une littéralisation et une métaphorisation dans le texte et sur la scène. L'un et l'autre rendent possible un détachement du vécu initial, tout en conservant avec celui-ci un rapport de signification suffisamment direct et culturellement marqué pour être interprétable et partagé.

Les contraintes de la mise en scène incitent à cette externalisation d'un dialogue avec soi-même (Rosenthal, 2012). Par la création de personnages et d'*alter ego*, sont concrétisés et extériorisés des doutes, des contradictions ou des hypothèses: ainsi par exemple un support sonore fait de tonnerres et de souffles de vent enregistrés, signifient un orage météorologique, qui signifie un orage psychologique et biographique... Les éléments métaphoriques conventionnels et culturels facilitent chez le spectateur un engagement contractuel de feintise parce que la mise en scène dit à chaque instant: « ceci est une mise en scène de cela ». D'autres métaphores se greffent aussi sur celles offertes par le spectacle lui-même: celles des spectateurs qui peuvent établir des liens intimes vers leur propre existence, et celles de l'auteur-spectateur.

Les métaphores sont des configurations expérientielles qui impliquent l'activité humaine dans sa globalité, et notamment sa dimension corporelle (Lakoff et Johnson, 1980). Elles signifient l'expérience vécue en établissant des redondances entre elles, les dialogues des acteurs et les jeux de scène: le personnage dit qu'il traverse un orage mental en mimant la traversée d'un orage réel qui est un orage fictif dans une ambiance sonore de tempête. Elles ouvrent alors sur le dénouement de l'événement objet de la mise en scène, car en tant que fictions en miniature (Genette, 2004), elles préfigurent et contiennent les pistes de leur possible développement.

4.5. L'esthétique et la communauté artistique

L'expérience ordinaire possède un potentiel d'épanouissement esthétique qui caractérise un rapport à l'environnement plus vif et amplifié. Il s'agit pour Dewey (1934/2010), d'une expérience de l'expérience, appréciée en elle-même. L'activité artistique n'est pas confinée à la production d'œuvres extraordinaires: elle est une activité humaine quotidienne qu'elle transcende en une consommation de l'expérience ou

une jouissance esthétique. Et si les participants au TdV ne sont pas des artistes, ce dispositif permet une amplification et intensification des traits génériques de l'expérience ordinaire par l'imagination créatrice.

Selon les termes de Dewey, nous pouvons dire que la production théâtrale des participants libère une expérience passée inesthétique et entravée dans son développement, et permet de dépasser cet empêchement pour atteindre son terme. Les participants s'éprouvent dans une expérience qui relève simultanément de l'immédiateté du vécu et d'une sensibilité artistique. En tant que jouissance de l'expérience comme expérience, l'émotion artistique émerge ici comme une exaltation de l'expérience passée triviale. Ce vécu de plénitude peut alors être communiqué, et devenir objet de commentaire, de réflexion, d'analyse... Cette activité fait émerger sur un mode transitoire des « individus – artistes » le temps de la création du spectacle.

La mise en scène insuffle aux événements une valeur et une signification qui renvoient à des mondes imaginaires propres ou partagés. Émerge alors, de façon fugace une « communauté de la souffrance » en même temps qu'une « communauté artistique », par un rapprochement des expériences esthétiques associées. Les émotions ressenties dans l'activité artistique commune sont un mode d'existence du collectif des participants. L'expérience artistique conjointe est souvent associée à un désir de la conserver, notamment parce qu'elle est partagée.

La création théâtrale accompagnée agit comme une continuation de l'individu. Elle fait émerger, par le biais du travail théâtral, un tout unifié et cohérent, c'est à dire un individu au sens de Simondon (2005). Et cet atelier illustre aussi la thèse de Dewey pour qui l'art ne produit pas seulement des œuvres artistiques: il est un instrument de perfectionnement et de transcendance des acteurs. L'art comme expérience devient alors l'expérience comme art, et constitue une source potentielle de développement.

3.6. Les dynamiques d'individuation

Le TdV a un effet développemental sur les participants. Le travail créatif amenant l'expérience de la souffrance à son expression *via* une phénoménologie théâtrale, porte à un haut niveau d'élaboration les processus aboutissant à la transmutation de l'expérience triviale en actes esthétiques signifiants. La mise en scène canalise cette re-saisie et l'empêche de revenir à des signes usuels ou quotidiens, traversés par les poncifs et les déjà-pensés de la maladie chronique ou de la difficulté vécue. Nous interprétons

cet effet comme la relance d'une individuation (Simondon, 2005) préalablement enkystée.

L'individuation psychique est une permanente auto-construction de l'être vivant par un processus général d'intégration en des totalités successives de plus en plus cohérentes et vastes. Les trajectoires d'individuation se constituent par propagation de proche en proche comme des contaminations, mais aussi par des réorganisations brusques et qualitatives. Les états successifs émergeant de ce processus sont des actualisations de possibles contenus dans les phases antérieures pré-individuées. L'individu est donc une phase du processus d'individuation, au sens où il n'est pas toujours-déjà constitué, et s'inscrit toujours dans une trajectoire en cours. Ce processus le dépasse parce qu'il actualise les étapes précédentes – pré-individuées – de sa trajectoire. Il est l'expression de sa dynamique passée, et est une promesse de transformations futures. L'être momentanément individué est « plus que lui-même » puisqu'il est porteur de l'individu « plus individué » qui va émerger. Comme phase momentanée d'un système d'activité, l'individu est, dans des conditions normales, toujours un être « en devenir » chargé de potentiels en attente d'actualisation, c'est à dire doté d'une « réserve de devenir ». Et lorsque l'individuation est interrompue ou bloquée, cet empêchement est générateur d'angoisse.

L'individuation concerne les êtres humains en tant qu'unités, et aussi les collectifs. L'activité collective désigne ce qu'ils font dans des conditions où leurs activités individuelles respectives sont dans des rapports d'influence réciproque. Elle est une totalité constamment « dé-totalisée » et « re-totalisée » par l'inter-activité des acteurs (Theureau, 2006). C'est à dire qu'elle n'est pas un donné ou un préalable aux activités individuelles. Ni extérieure, ni pré-constituée, la dimension collective affecte chaque individu d'une dimension synthétique qui l'attache de l'intérieur même de son individualité aux autres individus. De sorte que l'individuation collective et l'individuation psychique sont articulées : il y a une réciprocité entre les deux individuations qui existent l'une par l'autre et sont les deux pôles d'une relation constituante.

Selon Simondon (2005), la dynamique d'individuation implique également une dimension transindividuelle, qui a la particularité d'être individuelle-sociale: elle n'est ni du social brut, ni de l'individuel pur. L'individuation psychique s'opère en élaborant une trans-individualité au sens où elle ne préexiste pas toute faite comme la condition de

l'individuation collective. Un collectif individué n'est pas une somme d'entités individuées: il résulte d'une individuation propre, telle qu'un groupe (c'est à dire un individu collectif) n'est pas un simple ensemble d'individus psychiques, mais le produit momentané d'un mouvement d'auto-constitution du collectif. Cette individuation est indissociablement celle du groupe et des individus groupés. Les transformations des acteurs se font dans leurs relations avec le collectif, et les transformations du collectif sont un domaine de phénomènes non réductibles à celui des individus psychiques. Stiegler (1994) propose de décrire la dynamique globale des transformations de l'activité humaine, comme une trans-individuation, c'est à dire une triple individuation individuelle, collective et transindividuelle.

Selon cette perspective, la situation d'impasse prise comme objet par les participants au TdV, peut être interprétée comme une phase pré-individuée, c'est à dire une entrave au processus d'individuation (à la fois individuelle, collective et transindividuelle). Cette entrave s'exprime par l'enfermement douloureux dans un dialogue interne où les tentatives de résolution sont figées, vagues ou contradictoires, et dans une incommunicabilité de cette souffrance. Le travail scénographique incite à une élaboration esthétique et fictionnelle de l'expérience de souffrance, et à sa collectivisation, ce qui a pour effet de rendre à nouveau possibles d'autres possibles, et de re-dynamiser les trois dimensions de la trans-individuation.

4. Résonnances anthropologiques et mythologiques

Le TdV est une forme d'intervention articulant un « prendre soin », une « éducation » et une « pratique artistique ». Deux mythes nous semblent donner un accès à la signification et la charge anthropologique de ce dispositif notamment dans sa composante de re-présentation de l'activité. Complexes, ils contribuent cependant sur un mode métaphorique à approcher la dynamique qui traverse le Théâtre du Vécu, et à expliquer son effet transformatif (Durand, 2016 ; Durand & Salini, sous presse ; Salini & Durand, 2016).

4.1. Persée et le réfléchissement de la menace

Persée, fils de Zeus et de Danaé, protégeait sa mère des assiduités du roi de l'île dans laquelle ils résidaient. Afin de l'éloigner, ce dernier lui ordonna d'aller tuer Méduse l'une des Gorgones - trois monstres ailés au corps de femmes et à la chevelure de

serpents -, et de lui rapporter sa tête. Méduse était la plus dangereuse car elle pétrifiait ceux qui croisaient son regard. Aidé par Athéna et Hermès, Persée fut équipé d'un casque d'invisibilité, de chaussures ailées, d'un sabre résistant, d'un sac et d'un bouclier de bronze poli. Il put ainsi entrer sans être repéré dans la caverne des Gorgones et se servant de son bouclier comme d'un miroir pour éviter le regard pétrifiant, il trancha la tête de Méduse. Grâce à ses chaussures ailées, il réussit à fuir en l'emportant dans son sac, tandis que du sang s'écoulant du corps décapité naissait Pégase le cheval ailé qui, d'un coup de sabot sur une roche, fit jaillir la source où les Muses vinrent désormais se désaltérer.

Dans le mythe, les outils offerts par les Dieux aident Persée à affronter Méduse : des sandales ailées, un bouclier, un sabre, une besace... Grâce aux sandales il s'élève dans les airs et s'écarte puis se rapproche de la Gorgone avec légèreté, entre vents et nuages ; grâce au bouclier devenu miroir, il peut ajuster son coup de sabre sans être pétrifié ; grâce à la besace il peut recueillir la tête aux mille serpents, l'emballer et transporter délicatement ce pénible fardeau...

Semblablement, le TdV propose une ambiance de musardage et de jeu sans frivolité qui est une condition d'accès à la souffrance dans la légèreté. Les intervenants offrent aux participants, avec délicatesse, des outils pour faire face à leur vécu menaçant et impossible à aborder de face. L'écriture et la mise en scène permettent une autre perspective et un regard indirect. Grâce à cette démarche faite d'obliquité et de ruse, le vécu menaçant est affronté à moindre risque, et c'est par un changement de point de vue, en se tenant de biais et à bonne distance, et par une l'extension imaginaire et la créativité fictionnelle qu'on s'approche de la menace et de l'émotion paralysante.

4.2. Pygmalion et le renversement fictionnel

Le TdV propose un jeu entre fiction et réalité par lequel les participants relancent un processus vital et résilient: l'art a le pouvoir de donner ou re-donner vie. Ce pouvoir a été magnifié par Ovide dans « *Les Métamorphoses* »³, notamment à travers la figure de Pygmalion. Celui-ci avait créé une statue dénommée Galatée, représentant une femme d'une beauté incomparable. Elle était si réussie qu'on pouvait la croire vivante et, bien sûr, Pygmalion en est tombé amoureux. Le jour de la fête d'Aphrodite, portant ses offrandes à la déesse il lui a demandé de lui accorder une épouse semblable à sa statue.

³ <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/META/00.htm>

Comprenant le véritable souhait de Pygmalion, Aphrodite fit en sorte que Galatée devienne une personne vivante, que Pygmalion épousa.

Ce mythe alimente une réflexion sur les frontières de la représentation dans l'art. Selon Stoïchita (2008), Galatée est le prototype d'une image perçue comme existante, et d'une construction artificielle sans modèle original. Dans cette création, le simulacre – Galatée devient un existant du monde, qui n'est pas une copie d'un autre existant mais un être qui s'y projette : elle est une copie originale. L'effet Pygmalion désigne cette capacité de l'art de créer des existants, c'est-à-dire des objets fictionnels qui se dotent d'une existence.

Le mythe de Pygmalion illustre les tentations prométhéennes de l'homme, en transgressant le scénario classique de la mimésis artistique. Ce scénario suppose quatre agents en interaction : l'Artiste, le Commanditaire, le Modèle, l'Œuvre. Dans le mythe de Pygmalion, l'artiste ne se distingue pas du commanditaire (c'est Pygmalion qui décide de sculpter la statue), et le modèle et l'œuvre ne font qu'un (l'œuvre émerge sans modèle). Cette transformation du schème artistique classique opère aussi dans le TdV, et rend possible une transformation des existants par la fiction.

L'impact éducatif du TVd tient, selon nous, à son insertion profonde et multiforme dans les puissants phénomènes mimétiques qui accompagnent le développement de la socialité et de l'humanité.

Références

Assal, J-P. Durand, M. & Horn, O. (2016)(Eds.). *Le Théâtre du Vécu. Art, soin, éducation*.

Dijon: Raison et Passions.

Dewey, J. (1934/2010). *L'art comme expérience*. Paris: Gallimard.

Durand, M., Salini, D. (2016). Éducation à la résilience: une démarche événementielle. In

J-P. Assal, M. Durand & O. Horn (Eds.), *Le Théâtre du Vécu. Art, soin, éducation* (pp. 303-315). Dijon: Raison et Passions.

Durand, M., Salini, D. (sous presse). Concevoir des formations développementales. In G.

Poizat (Ed.), *Vers une nouvelle génération de recherches sur l'activité dans une perspective de formation*. Berne: Peter Lang.

Fisette, J. (2008-2009). La rencontre de la sémiotique et de l'esthétique chez Peirce.

Recherches Sémiotiques, (28)3 / (29)1, 31-56.

- Gallese, V. (2007). Dai neuroni specchio alla consonanza intenzionale. *Rivista di Psicoanalisi*, LIII(1), 197-208.
- Genette, G. (2004). *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Seuil.
- Lakoff, G., Johnson, M. (1980). *Metaphors we Live by*. Chicago: Chicago University Press.
- Peirce, C.S. (1908). A neglected argument for the reality of god. *Hibbert Journal*, 7, 90-112.
- Salini, D., Durand, M. (2016). Événement dramatique et éducation événementielle. In J-P. Assal, M. Durand & O. Horn (Eds.), *Le Théâtre du Vécu. Art, soin, éducation* (pp. 265-276). Dijon: Raison et Passions.
- Simondon, G. (2005). *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble: Millon.
- Stiegler, B. (1994). *La technique et le temps. La faute d'Épiméthée*. Paris: Galilée.
- Stoïchita, V. (2008). *L'Effet Pygmalion : pour une anthropologie historique des simulacres*. Genève: Droz.
- Theureau, J. (2006). *Le cours d'action : méthode développée*. Toulouse: Octarès.
- Theureau, J. (2009). *Le cours d'action : méthode réfléchie*. Toulouse: Octarès.
- Varela, F. (1989). *Connaître les sciences cognitives*. Paris: Seuil.
- Zarifian, Ph. (1995). *Le travail et l'événement*. Paris: L'Harmattan.