

PLAYBACK THEATRE, THÉÂTRE-RÉCIT, THÉÂTRE EN MIROIRS

Une scène pour représenter nos récits et histoires de vie

[Daniel Feldhendler](#)

ERES | « [VST - Vie sociale et traitements, revue des CEMEA](#) »

2014/1 N° 121 | pages 72 à 78

ISSN 0396-8669

ISBN 9782749240886

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-et-traitements-2014-1-page-72.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour ERES.

© ERES. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

72 *Playback Theatre*, théâtre-récit, théâtre en miroirs

Une scène pour représenter nos récits et histoires de vie

DANIEL FELDHENDLER

Une scène pour des récits de vie

Jonathan Fox, Jo Salas et leur compagnie de théâtre ont développé depuis 1975, aux États-Unis, une approche dynamique des récits de vie. À l'origine de cette démarche se trouvent le théâtre expérimental axé sur l'improvisation et la révolution théâtrale des années 1960-1970. Fox propose de faire représenter, d'une façon spontanée, fragments de vie et récits personnels de l'auditoire. Dans une situation de représentation théâtrale, des acteurs restituent sur le champ et reflètent à travers le jeu ce que tout spectateur dans l'auditoire communique verbalement. Ainsi, un sentiment, une pensée, des images, un moment, un récit de vie exprimé par un spectateur prend immédiatement forme signifiante sur scène. Chaque vécu exprimé est tour à tour mis en scène. Il y a en quelque sorte *re-présentation* condensée de la narration et *re-jeu* : d'où le choix du terme de *Playback Theatre* pour qualifier ce théâtre de récits de vie. Dans ce modèle de dialogue transitif apparaît une dimension sociale, personnelle et

singulière, qui prend peu à peu forme et sens. Transposée hors de l'espace théâtral traditionnel, cette méthode interactive crée une dynamique particulière : les membres d'un groupe font mettre en scène l'expression de leurs subjectivités à travers des regards extérieurs ; ils se découvrent dans la parole et l'image qui leur est ainsi renvoyée. Appliquée dans un contexte de formation, la méthode développe l'empathie réciproque : les participants en formation alternent les rôles, ils deviennent tour à tour acteurs et spectateurs en éveil, dialoguant et communiquant par l'intermédiaire de la narration de leurs récits et de la représentation scénique de vécus exprimés et latents. Des thèmes sous-jacents apparaissent à travers la représentation de ces fragments de vie individuels. Un phénomène de *biographisation* (Delory-Momberger, 2005) et de socialisation par la mise en commun de ces fragments de vie se met en place. Un ou des fils conducteurs se révèlent alors, au fur et à mesure du développement du processus. La dimension individuelle et personnelle de la narration

ouvre la voie à la résonance collective. La démarche du *Playback Theatre* a été influencée, entre autres, par le psychodrame et le sociodrame de J.-L. Moreno, auquel Fox a été formé sur les lieux mêmes de son origine à Beacon (NY, USA). Fox s'est inspiré, par ailleurs, de la tradition américaine du théâtre d'improvisation des années 1960-1970. Développées en opposition au théâtre classique et à ses formes de représentation, de nouvelles pratiques se sont peu à peu imposées. De nos jours et de par le monde, le théâtre d'improvisation englobe des formes très diverses de théâtre interactif, expérimental, éducatif, d'intervention sociale voire thérapeutique. Les conséquences directes de ces pratiques sont d'intégrer le public au déroulement de la représentation (à l'instar du « théâtre de l'opprimé », développé par A. Boal). L'auditoire, les membres du groupe présent se trouvent directement interpellés et donc impliqués. D'autre part, la division entre spectateurs et acteurs est abolie. Le spectateur est appelé à agir directement sur le déroulement d'événements et à devenir agent de transformation. Ce dispositif dramaturgique peut entraîner des dynamiques transformatrices. Partant des recherches de Victor Turner (1990), Richard Schechner (1985) distingue, dans son approche d'anthropologie théâtrale, deux phénomènes dans la représentation : *transport* (une stimulation passagère) et *transformation* (un changement durable), celle-ci étant l'objectif fondamental de l'expérience théâtrale. Fox pointe dans cet article l'expérience de l'anthropologue Victor Turner qui « décrit la fonction des événements à haute teneur dramatique et rituelle dans les villages africains. Il y règne une atmosphère de *dépassement* des règles et coutumes quotidiennes qui tend à créer une intensité pou-

vant conduire à des changements sociaux. Turner emploie le terme de *social drama* pour décrire ces cérémonies : leur caractère dramatique présente des phénomènes liminaires qui peuvent entraîner des transformations sociales » (Fox, 1993, p. 93). Fox établit d'autres liens de filiation : « Deux maîtres du théâtre contemporain, Peter Brook et Augusto Boal, semblent avoir créé des formes et un espace où le *Playback* pourrait se trouver. Brook, dans ses écrits, s'est penché sur le théâtre "brut et sacré", de même qu'il s'est intéressé aux processus de l'improvisation, à la tradition orale dans les récits anciens et à l'intégration au contexte et à l'environnement. Augusto Boal, dont le travail trouve ses origines dans les iniquités sociales de l'Amérique du Sud, opère à partir d'un contexte où "l'art ne suffit pas" et vise, à la différence de presque tous les metteurs en scène, à créer un théâtre du moment avec acteurs expérimentés et non-acteurs » (1993, p. 99).

La méthode que nous proposons de désigner, dans un contexte francophone, par le terme de *théâtre-récit* ou *théâtre en miroirs* (Feldhendler, 2005) opère à partir d'un modèle de dialogue social constructif. Aujourd'hui, une attitude nouvelle et un regain d'intérêt se manifestent dans le monde entier envers cette approche interactive de la communication.

Mettre la vie en scène, une dynamique relationnelle

Le dispositif de la représentation scénique favorise le dialogue. Une personne, appelée « conducteur » (*conductor*), assume la fonction d'intermédiaire et de catalyseur entre spectateurs et acteurs. Des participants dans le rôle d'acteurs se trouvent sur

scène, un participant dans le rôle de musicien accompagne l'improvisation. Le conducteur établit le cadre et crée les conditions favorables à l'échange. Après quelques mots d'introduction, il invite les membres de l'audience à exprimer un sentiment, une pensée correspondant à la situation et au vécu respectif du moment. Ce petit moment exprimé par un spectateur trouve immédiatement son expression sur scène, selon une transposition dramaturgique spécifique portée par les acteurs. Des liens se créent peu à peu à travers ces échanges directs entre les participants et les courtes représentations spontanées sous forme de tableaux vivants. Ceux-ci induisent la narration de récits de vie. Dans la méthode, cette narration est appelée « l'histoire » (*story*). Après qu'une atmosphère d'ouverture et d'échanges a été créée, le conducteur invite une personne du public à venir faire le récit d'un moment vécu de son histoire. Conducteur et narrateur se trouvent assis dans un espace intermédiaire entre acteurs et spectateurs. L'interview se structure selon une forme très précise. Au fur et à mesure du déroulement de l'interview, le narrateur/conteur (*story teller*) est invité à choisir des acteurs pour représenter sa scène (comme en psychodrame). Les acteurs respectivement choisis se mettent dans une position intermédiaire indiquant un état d'écoute accrue comme préparation à la prise de rôle. À la fin de l'interview, le conducteur résume les moments essentiels de la narration, puis il fait des propositions de forme de représentation. Les acteurs occupent alors la scène, en position de jeu, puis ils entrent en jeu et improvisent. Pendant cette phase, conducteur, narrateur et spectateurs suivent la représentation sans intervenir (à la différence du psychodrame et du théâtre-forum).

La situation peut être représentée de multiples façons. Elle peut être parlée, mimée, portée par des objets, des tissus ou autres accessoires, avec accompagnement vocal et musical. Il peut y avoir une seule ou plusieurs scènes. Lorsque la représentation touche à sa fin, les acteurs figent leur attitude et soulignent leur attention au narrateur en portant leurs regards vers lui. Le regard des acteurs envers le conteur-narrateur est à la fois « acte de reconnaissance » et restitution symbolique de la narration. À ce moment, le conducteur demande au narrateur si la représentation a saisi l'esprit et l'essence de son expérience et de son récit. Celui-ci fait alors part de son vécu au cours de la représentation. L'issue d'une scène peut être transformée. L'histoire prend un autre cours et le narrateur découvre comment son histoire personnelle aurait pu ou pourrait se dérouler autrement. Le narrateur-conteur devient producteur et coauteur, metteur en scène de sa propre histoire de vie.

Les potentialités transformatrices de l'espace scénique

Les fondateurs de la méthode de représentation de récits de vie insistent de façon catégorique sur la nécessité de créer un espace privilégié favorable à la spécificité de cette démarche. Deux éléments sont essentiels : une appréhension intuitive du sens donné à l'expérience du narrateur et une perception esthétique de l'histoire elle-même dans la représentation scénique. L'enjeu est fondamental dans la mesure où il repose sur l'affirmation et la reconnaissance de l'Autre.

Fox et Salas insistent particulièrement sur le cadre qui favorise l'état de compréhension mutuelle approfondie et qui peut

devenir vecteur de passages et de transformations. Ce théâtre de récits de vie est porté par des structures de rituel. Salas (1998, p. 108) fait à cet égard référence à Brook (1977), qui présente la fonction ancestrale et traditionnelle du théâtre : fournir à une communauté la structure et les formes d'une réintégration temporaire, et par extension à toutes ces communautés actuelles qui vivent le quotidien dans une fragmentation. Cette fonction du théâtre ne pourrait plus s'accomplir, le processus de fragmentation sociale étant tel que nous ne partageons plus de valeurs ni de liens communs, matrices à partir desquelles le rituel instaure le lien social. Selon Brook, les auteurs et metteurs en scène, dramaturges modernes, devraient développer une nouvelle « matrice d'unité » qui est le moment, l'instant du jeu, l'ici et maintenant partagé par les acteurs et le public, le moment de « re-création » de liens sociaux. Le dispositif de représentation de récits de vie pourrait constituer l'espace dans lequel cette matrice d'unité serait créée. Son essence repose sur le fait que tout public, aussi hétérogène qu'il soit dans ses références culturelles et sociales, partage un élément commun : le moment de la narration et la scène de la représentation provenant de la vie des individus.

Le *Playback Theatre*, ce théâtre en miroirs, est donc à la fois événement artistique et événement social qui fait appel à une dramaturgie complexe et sensible. Cette dynamique repose sur la création de communication interpersonnelle qui donne sens et forme à l'expérience du narrateur à travers sa narration. La fonction spécifique des acteurs est de créer une œuvre dramatique reposant sur une compréhension profonde et accrue de la narration du conteur-narrateur : ils transforment

des moments de la vie réelle, ce « théâtre brut », en des formes dramatiques qui vont trouver écho et résonance collective. C'est un art qui s'engage à affirmer l'expérience de tout un chacun et à favoriser la mise en lien entre les individus et les groupes sociaux parcellisés, afin qu'ils puissent trouver un niveau d'échange, dans la communication et le dialogue. Ainsi, la représentation spontanée de fragments de vie crée une dynamique qui catalyse le travail de *reliance* entre l'individuel et le social tout en invoquant l'intersubjectivité relationnelle.

L'espace transitionnel de la scène peut être considéré comme espace de médiation. Toute médiation suscite un cadre spatio-temporel. C'est dans cet espace-temps que s'inscrivent les enjeux des processus de transformation. La scène en tant qu'espace de médiation spéculaire constitue un puissant instrument de communication interactionnelle et peut devenir potentiel de changement. Cet espace intermédiaire crée les conditions d'ouverture aux processus de transformation individuelle et sociale : la « scène-miroir » du *Playback Theatre* a les qualités d'une « Autre scène ». La scène est définie comme « *locus nascendi* » par Moreno (1923, 1985), comme « espace esthétique » par Boal (1990), comme « espace potentiel » par Winnicott (1975) ou comme « Autre scène » par Mannoni (1969). Il s'agit de la même scène, interprétée et nommée différemment selon les écoles, comme le constate A. Ancelin Schützenberger (1981, 2003) dans sa définition du concept de *locus nascendi*, de la scène psychodramatique morénienne. Ce lieu de la vie est aussi espace-temps pour naître et renaître et il « représente, d'une certaine façon, l'autre scène freudienne, où se jouent les affects et les interactions que

l'on saisit à l'état naissant, in *statu nascendi*, pour mieux les comprendre ». L'espace transitionnel de la scène est lieu de compréhension qui se révèle aussi agent de transformation, comme lieu d'une *réalité élargie*, riche en potentialités transformatrices.

Pour créer une forte disponibilité, un cadre sécurisant s'impose, porté par les structures du rituel du *Playback Theatre*. Le principe essentiel de la méthode repose sur l'émergence d'une parole qui va trouver écho à travers sa restitution transposée et la mise en relation avec d'autres vécus. Fox invite à saisir l'essence de ce qui est dit et de ce qui est exprimé dans le non-verbal de la situation. Cela requiert de créer les conditions favorables à l'ouverture et à la spontanéité des narrateurs, du conducteur et des acteurs. Des attitudes telles qu'écoute, congruence, présence, flexibilité, intuition sont nécessaires. La qualité d'une écoute et une compréhension en profondeur vont de pair avec le degré de résonance des auditeurs, des narrateurs, du conducteur, des acteurs et musiciens. La restitution des récits se réalise à travers la représentation scénique – entre réel, imaginaire et symbolique dans cet espace particulier. La scène peut alors s'ouvrir aux récits de vie et à leur profondeur.

Un réseau mondial de pratiques de dialogue social

Depuis sa création en 1975, le *Playback Theatre* s'est ouvert à des espaces, des contextes culturels et des pratiques très diversifiés. D'abord implantées dans les pays anglophones, puis germanophones, ces pratiques se développent en 2013 dans plus de soixante pays du monde entier. Le *Playback Theatre* est donc présent sur tous les conti-

nents, dans des lieux institutionnalisés (écoles, universités, formation permanente, hôpitaux, centres de soins, entreprises, espaces culturels, centres sociaux, etc.). Il est de même pratiqué dans des contextes particuliers (les prisons), dans la rue, dans les banlieues et dans les zones sensibles. La restitution de fragments d'expériences vives par la représentation scénique ouvre des potentialités. Briser la culture du silence dans de nombreuses régions du globe – lointaines ou proches – rapproche ces pratiques de celles du « théâtre de l'opprimé » (Boal, 2001, 2006) mais également du sociodrame morénien, qui abordent plus particulièrement les aspects collectifs, axiologiques, sociaux et idéologiques des groupes en société.

Le *Playback Theatre* se trouve à la croisée de plusieurs champs : société, éducation, action culturelle, intervention sociale, art, thérapie. Ce théâtre interactif se révèle très exigeant pour ceux qui le pratiquent : ils sont appelés à s'exercer dans des pratiques formatives, à une démarche « compréhensive » et créatrice comme maïeutique et herméneutique de l'instantané. Une école de formation a été créée en 1993 dans l'État de New York, et d'autres écoles en étroite relation avec celle-ci se créent dans le monde. Depuis 1990, il existe une association internationale (IPTN¹), réunissant les praticiens en réseau, avec une publication, *Interplay*, que l'on peut consulter sur Internet. Depuis 1991, des conférences internationales ont lieu dans différents continents (Australie, Amérique, Europe, Asie), dans des contextes culturels et linguistiques très divers : en 1992 en Australie, en 1995 aux États-Unis, en 2003 au Japon, en 2007 au Brésil, en 2011 en Allemagne, et en prévision en 2015 au Canada.

La 10^e conférence mondiale de l'Association internationale de *Playback Theatre* (IPTN), qui s'est déroulée en novembre 2011 à Francfort-sur-le-Main (RFA), avait choisi pour titre : *Dialogue social dans un monde en rupture*². L'association internationale avait chargé le réseau de praticiens des pays germanophones (Allemagne fédérale, Suisse, Autriche) d'organiser cette conférence, qui a réuni 410 participants provenant de 33 pays de tous les continents (23 langues différentes). Elle avait pour objectifs d'approfondir les projets actuels qui se déroulent dans différentes régions du globe et qui visent à promouvoir le dialogue social dans les sociétés pluriculturelles, en tenant plus particulièrement compte des problématiques de la diversité et de la migration. Plus de 80 événements (conférences, tables rondes, ateliers, représentations internes et publiques) ont pointé les enjeux actuels et la modernité de pratiques en évolution exponentielle.

Des enjeux d'avenir

Aujourd'hui, de nombreux pays « émergents » s'ouvrent aux pratiques du *Playback Theatre*, en tant que dispositif d'intervention, afin de favoriser l'apparition d'une culture du dialogue, dans l'urgence de profondes transformations sociétales. Pour répondre à ces défis, de nouveaux projets ont été mis en place. Les objectifs formulés révèlent les enjeux éthiques actuels pour aborder publiquement l'exclusion, la violence, l'oppression, le racisme, les extrémismes et promouvoir dans son propre pays le dialogue entre individus et communautés. La génération fondatrice du *Playback Theatre* se penche de plus en plus sur le développement de nouvelles pratiques qui favorisent cette culture du dialogue dans des

situations conflictuelles, voire traumatisantes – entreprises de restauration d'interaction sociale et d'humanité. Pour Fox, l'art peut transformer les relations humaines. Ainsi la mise en scène de la vie serait à considérer comme vecteur potentiel pour devenir *acteur-citoyen*, auteur et protagoniste de sa vie, sujet de son histoire, sujet agissant sur le devenir humain et sur le cours de l'Histoire au présent. Nous découvrons au quotidien cette notion fondamentale d'*acteur social*, concept à prendre dans tous les sens du terme, pour être auteur et devenir protagoniste de sa vie, acteur et cocréateur dans la transformation du monde en cours (Feldhendler, 2013).

La démarche invite à assumer son histoire et, dans certains contextes, à revisiter l'Histoire à travers nos histoires singulières. Elle se conçoit comme « art formateur de l'existence » (Pineau, 2000) et par ses potentialités, elle rejoint la dynamique biopolitique enclenchée dans le mouvement international des histoires de vie en formation et de la recherche biographique en éducation³. Les enjeux pour répondre aux multiples défis de nos sociétés en mutation se précisent. Une idée-clé fait son chemin : créer du lien social entre individu et société, en réponse aux phénomènes alarmants de délitement et de fragmentation sociale. Parallèlement, la question centrale et essentielle au devenir humain se pose : quelle éducation pour quelle humanité ? Ce questionnement s'inscrit dans une dynamique – être en devenir tout en étant sujet de son histoire et créateur de sa vie, sujet agissant, non assujéti aux contingences et aux contraintes sociales et sociétales dans les processus actuels de mondialisation. Nous sommes appelés à un défi d'une autre envergure pour mettre en acte une telle

78

pensée émancipatrice et génératrice de profondes transformations politiques.

DANIEL FELDENDLER

**Enseignant-chercheur, maître de conférences,
université Goethe (RFA).
Formateur en théâtre-récit,
dramaturgie relationnelle et psychodrame,
pour l'éducation permanente
des pays de l'Union européenne.**

Notes

1. IPTN/Interplay. International Playback Theatre Network. Revue en ligne *Interplay*. <http://www.playbacknet.org/drupal/>
2. Cf. <http://iptn2011.org/home>
3. <http://www.asihvif.com/>

Bibliographie

- ANCELIN SCHÜTZENBERGER, A. 2003. *Le psychodrame*, Paris, Petite bibliothèque Payot.
- BOAL, A. 1990. *Méthode Boal de théâtre et de thérapie*, Paris, Ramsay.
- BOAL, A. 2001. *Hamlet and the Baker's Son. My Life in Theatre and Politics*, Londres, Routledge.
- BOAL, A. 2006. *The Aesthetics of the Oppressed*, Londres, Routledge.
- BROOK, P. 1977. *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*, Paris, Le Seuil.
- DELORY-MOMBERGER, C. 2005. *Histoire de vie et recherche biographique en éducation*, Paris, Anthropos.
- FELDENDLER, D. 2005. *Théâtre en miroirs, l'histoire de vie mise en scène*, Paris, Téraèdre.
- FELDENDLER, D. 2007. « Médiations sociales et théâtre-récit », dans C. Delory, J. Biarnès (sous la direction de), *Insertion, biographisation, éducation. L'orientation scolaire et professionnelle*, n° 36, vol. 1, Paris, 2007, p. 45-58. <http://osp.revues.org/index1281.html>
- FELDENDLER, D. 2013. « Théâtre et récits de vie : mettre la vie en scène pour un agir social », dans C. Niewiadomski, C. Delory-Momberger (sous la direction de), *La mise en récit de soi. Place de la recherche biographique dans les sciences humaines et sociales*, Lille, Septentrion, Presses universitaires, p. 159-171.
- FOX, J. 1987. *The Essential Moreno: Writings on Psychodrama, Group Method, and Spontaneity*, New York, Springer.
- FOX, J. 1993. « L'histoire personnelle mise en scène dans le théâtre Playback », dans J.-P. Klein (sous la direction de), *L'art en thérapie*, Marseille, Hommes et perspectives.
- FOX, J. 1994. *Acts of Service. Spontaneity, Commitment, Tradition, in the Non Scripted Theatre*, New Paltz, Tusitala Publishing.
- MANNONI, O. 1969. *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, Le Seuil.
- MORENO, J.L. 1923. *Das Stegreiftheater*, Potsdam, Gustav Kiepenheuer.
- MORENO, J.L. 1984. *Théâtre de la spontanéité*, Paris, Desclée de Brouwer.
- MORENO, J.L. 1987. *Psychothérapie de groupe et psychodrame*, Paris, Puf.
- PINEAU, G. 2000. *Temporalités en formation. Vers de nouveaux synchroniseurs*, Paris, Anthropos.
- SALAS, J. 1998. *Improvising Real Life. Personal Story in Playback Theatre*, New Paltz, Tusitala Publishing, 3^e éd.
- SCHECHNER, R. 1985. *Between Theater and Anthropology*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press.
- TURNER, V.W. 1990. *Le phénomène rituel*, Paris, Presses universitaires de France.
- WINNICOTT, D.W. 1975. *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard.