

Physique des espaces transitionnels

Dans le travail de l'acteur, il est important de repérer ces espaces où le jeu a été confié, puisqu'ils dépossèdent l'acteur de leur référentiel narcissique.

Pour repérer ces espaces transitionnels, il faut bien en cerner la substance.

L'espace transitionnel est un espace d'identification en dehors de moi.

Il est une trace de mon immaturité.

L'être nouveau né ne sait se distinguer de son sein maternel,

Il ne sait se distinguer de l'odeur qui le maternel,

Il s'identifie à cette part extérieure à lui,

Sa part responsable, extérieure à lui,

Ce référentiel dont il dépend dans son interaction.

L'enfant, dans son premier âge, s'identifie à cette extériorité.

Il s'identifie dans l'attention empathique à cet endroit où

Lui et cette autre confondent leurs cors invisibles, leurs ressentis, leurs états, leurs besoins.

S'identifier à soi-même demande à l'enfant tout un protocole vers son autonomie, cette autonomie qui est la possibilité de se considérer soi-même comme un cor investi de ses responsabilités.

Quand je suis né je fusionnais avec ma mère par son sein, sa peau. Notre musicalité commune était ce lien de fusion où la forme des corps ne suffisait pas à distinguer deux cors distincts.

Puis j'ai joué hors de ma mère. Ce que je ressentais nourrissait mes agissements, mes réactions, dans la légèreté irresponsable.

Dans le jeu je m'entraînais à faire circuler lo joi jusqu'à mes désirs. C'est ce qui m'a permis de me nommer moi-même quand

Mon cor avait acquis l'expérience d'une mémoire propre.

Aussi, il est parfois, pour ne pas dire souvent, des contextes familiaux et sociaux qui n'aident pas l'autonomie, jusqu'à parfois la rendre impossible.

Ainsi quelques personnes, aux cors blessés, s'articulent autour de leurs irresponsabilités, Ils en font un mode de vie efficace jusqu'à ce que

L'irresponsabilité devienne la norme

Dans la promotion d'une pensée performante et suffisante, nourrie d'extériorités.

Voici donc le contexte culturel, parce qu'il en est un, et tragique qui détermine la principale difficulté dans la formation de l'acteur.

L'improvisation est le vecteur pédagogique le plus efficace pour aider l'acteur à conscientiser ses fuites identitaires. Voici les exemples les plus fréquents.

Dans l'improvisation tout est vif, et ce que l'improvisation révèle en premier lieu sont les conditionnements inconscients des acteurs. Le pédagogue révèle alors les refus de jeu techniques, ainsi que ces refus de jeu ontologiques des perversions narcissiques.

Le refus de jeu technique est une résistance face à l'imprévu. Cet imprévu trouve sa source dans l'extériorité mouvante d'un partenaire. Refuser les propositions, quelles qu'elles soient, venue d'une extériorité, est un refus de jeu. Il ne permet pas l'interaction musicale qui caractérise le théâtre.

Les refus de jeu ontologique sont des incapacités à se référer à son cor pour créer l'interaction. Cette incapacité est une invisibilisation du cor intime dans l'intimité de l'acteur. Les transitions narcissiques sont alors nombreuses. L'acteur va responsabiliser tous azimuts autour de lui sans jamais être en mesure de s'approprier la situation. Ce phénomène, parfois même, empêche l'acteur de se considérer lui-même dans l'espace narratif.

Ce phénomène est parfois assez impensable pour l'entourage pour ne pas être considéré, alors qu'il touche le moment théâtral dans ses racines les plus profondes.

Quand l'acteur ne dit pas "Je", mais "Tu" ou "Il" ou "Les gens", c'est qu'il ne se voit pas lui-même. Il faut l'inviter à faire l'expérience mécanique du "je", et rendre ce "je" mouvant.

Quand l'acteur montre du doigt, qu'il accuse ou qu'il accable par sa colère la responsabilité d'un autre, c'est qu'il n'est pas capable d'acter son état propre et dans une couleur probablement antagoniste.

Il faut ramener l'acteur à son cor flamboyant et vivant. Il doit apprendre à parler de lui depuis lui-même, en priorisant la manifestation de son état plutôt que la cause extérieure qui en est la mèche.

C'est cela l'hyper-responsabilisation de l'acteur qui précise les référentiels narcissiques dans les relations.

Quand l'acteur agite son accessoire et en fait la vedette de son action, il cherche à ne pas s'exposer et manque à sa responsabilité. Il confie à son accessoire la responsabilité de son jeu. Alors le pédagogue doit contraindre l'usage de l'accessoire au geste le plus minimaliste. Et ainsi attendre que l'ennui de l'acteur, ou son agacement, génère des sentiments qui le concernent enfin. Chaque personne qui peut être témoin de ce type de travail est en mesure d'en constater la magie.

Lorsque l'acteur raconte une action ailleurs ou à un autre moment, c'est qu'il n'est pas en train de jouer le présent mouvant et c'est qu'il vit un stratagème pour ne pas être confronté à sa présence, et donc à son jeu.

La situation présente est la seule qui peut être jouée. L'acteur doit donc revenir à ses perceptions directes plutôt qu'à un imaginaire abstrait, et pensif.

Quand l'acteur joue une idée, son personnage est l'image de cette idée, et alors tout devient une série d'idées, dans la matière des clichés, au point où les clichés seulement sont représentés, et cela aux dépens d'une sensibilité mise en mouvement. De cette manière le personnage sera un

statut. Le boulanger fera du pain et le policier ne sera qu'une dure présence autoritaire et sans vie émotionnelle. Ici il faudra inviter l'acteur à investir une musicalité, un enjeu plus qu'un objectif, jouer l'improbable boulanger amoureux des étoiles ou le flic désespérément phobique des bruits de bouche. C'est ainsi qu'on mobilise la vigilance d'un cor, qui peut enfin s'identifier à une musicalité, un mouvement, plutôt qu'à une image, un objet, Et que le jeu se libère dans la bonne dimension.

Tous ces exemples sont des espaces transitionnels. Tous ces exemples sont, pour l'acteur, des formes de perversions narcissiques qui l'empêchent d'investir le jeu.

Jouer, c'est apprendre à dire "Je", et c'est vivre mon cor mature traversé de joi comme la plus belle des responsabilités,

La seule qui peut fédérer, par l'utopie artistique, une société viable et incluse dans un monde vivant.

L'espace transitionnel est un anti-jeu aux formes infiniment variées. C'est pour cela qu'il est judicieux d'en trouver le mouvement, qui lui est toujours le même.

On retrouvera l'espace transitionnel et son pouvoir de déresponsabilisation jusque dans des sphères émotionnelles et dans des comportements d'addiction.

Ainsi l'alcool brûlant provoquant des fièvres tachycardiques sera le refuge d'une colère inexprimée en en imitant les symptômes. Ainsi les causes de la colère initiale pourront être enterrées sous le prétexte de l'alcool. Je déresponsabilise ma vie émotionnelle en responsabilisant l'alcool. L'alcool devient l'espace transitionnel de ma colère. Seulement jamais ma colère sera résolue et ainsi je me condamne à m'enterrer dans l'alcool et son addiction tragique.

De la même façon le tabac pourra être l'espace transitionnel de mon dégoût. Ce n'est pas le monde qui me dégoûte, ce n'est pas une idée de moi-même, c'est maintenant le tabac. Je peux donc maintenant, grâce au tabac, échapper à ces questions dérangeantes qui concernaient mon intériorité.

Les addictions, dans ce prisme, sont un sujet d'étude de tout intérêt pour la maturité d'un acteur.

Pour le dramaturge, la littérature est l'espace transitionnel d'un monde où tout est rendu cohérent par la pensée, plutôt que par la beauté absurde du vivant.

C'est ainsi qu'une personne se dissocie, se désincarne, à force d'espaces transitionnels déresponsabilisant.

Devenir acteur n'est pas une thérapie. Mais la formation de l'acteur impose la responsabilité du cor dans son mouvement subjectif.

Les écoles de théâtre, les conservatoires dramatiques sont remplies de personnes aux blessures narcissiques fortes, que leurs inconscients auront poussé à entrer dans une formation qui leur suggère de recouvrer une dimension dans le vivant. Et c'est une bonne chose car ces personnes sont les plus concernées, les plus capables de mettre en évidence cette force du vivant, qui les appelle au fond de leurs blessures, qui les dépasse au point de tenter le sacrifice d'une ambition faite de mystères et d'incertitudes.

Ce courage, c'est la première des responsabilités, elle précède celle de la fierté.

L'irresponsabilisation massive de notre civilisation crée des perversions identitaires aux formes aussi variées qu'improbables. Aussi, pour échapper aux espaces transitionnels il est intéressant de les reconnaître,

Mais il sera souvent plus efficace encore de s'entraîner à s'identifier à son seul état, sa musicalité, Sa musicalité accordée au monde, Par la naïveté, l'insouciance, l'enthousiasme et l'engouement d'un jòi qui fédère la joie d'un groupe de travail.

S'identifier à sa musicalité accordée au monde crée les interactions les plus justes et les plus investies, les plus pertinentes dans un contexte artistique et les plus nécessaires dans un contexte poétique.

Le mythe de Narcisse est celui-là qui, dans la métamorphose de nos cultures, Mérite d'être réinvesti dans la mondiaison juste du mouvement. Narcisse est, contre toute attente, la clé contre la perversion identitaire, Dans le témoignage lointain d'une oralité sage Et déformée par les cultures individualistes, Narcisse est L'identification responsable à son ressenti.

Œdipe, également, en tant qu'archétype de l'identification à l'égo, Cette image qui lui est attribuée par son royaume et l'oracle, Est un portrait riche d'enseignement pour l'acteur. Œdipe est tout ce qu'est un personnage tragique. Il est déterminé par son image, poussé dans la fatalité de sa pensée, de sa volonté, par son statut. Il est aussi Tout ce que l'acteur vivant doit techniquement fuir dans son intimité.

Révision #7

Créé 2026-06-17 16:40:52 CEST par leopold

Mis à jour 2026-07-29 14:55:21 CEST par leopold