

Emilie Bobillot

La Manufacture –

Haute école de théâtre de Suisse romande

Exigence partielle à la certification finale

Dialogue entre pratique et théorie

Avril 2009

Résumé :

Cette étude interroge le lien entre la théorie et le jeu de l'acteur. Mais au-delà de cette question, elle tente de comprendre comment le comédien peut ou doit penser son propre jeu. J'ai fait un retour sur ma formation. J'ai mené une enquête auprès de mes intervenants pour savoir comment ils pensent le jeu de l'acteur. Je me suis également appuyée sur les témoignages d'autres metteurs en scène. Puis j'ai regroupé ces différents propos dans une synthèse et une analyse. J'ai tenté alors d'élaborer une suite d'étapes idéales pour le comédien pour « penser son jeu » et j'ai proposé un lien possible avec les théories. Enfin, cette investigation m'a mené vers une réflexion plus générale sur l'autonomie et la singularité du comédien.

Je tenais tout particulièrement à remercier pour sa collaboration mon tuteur, Hervé Loichemol,

ainsi que pour leur contribution et leur soutien, Rita Freda, Stéphane Cancelli, Denis Maillefer, Andrea Novicov, Geneviève Pasquier, Pascal Rambert, Nicolas Rossier, Jean-Yves Ruf, Fabrice Scalese, Chloé Gallen et Mélissa Barbaud.

Sommaire

PREAMBULE	5
INTRODUCTION	6
COMMENT DEFINIR LE MOT « THEORIE » ?	7
I DESCRIPTION DU PROTOCOLE D'ETUDE	10
a. Des artistes ancrés dans leur pratique.	10
b. Les motivations d'une enquête	12
c. Les conditions de l'enquête	13
Un entretien oral	13
Les interlocuteurs	14
d. L'enquête	15
II ANALYSE	17
a. Etat de la recherche	17
Influence des théories.	17
Convergences.	18
Divergences.	19
b. Pourquoi et comment la (les) théorie(s) deviennent bénéfique pour le jeu ?	20
Une question d'équilibre, une équation à trouver	21
Analyser, comprendre pour refaire.	21
Etre conscient, adopter une position face à son métier et face au monde	22
III UNE PERSPECTIVE POSSIBLE	24
a. Une proposition de relation entre l'analyse et le jeu.	24
Comment analyser son jeu ?	24
b. Vers l'autonomie	25
c. Vers la singularité	26
CONCLUSION	28
IV ANNEXES	30
Sommaire des annexes	30
Le questionnaire.	31
Krystian Lupa	32
Denis Maillefer	47
Andrea Novicov	53
Geneviève Pasquier	61
Pascal Rambert	66
Nicolas Rossier	69
Jean-Yves Ruf	77
Conseils de lectures recueillis lors des entretiens	86
V BIBLIOGRAPHIE	87

Préambule

Après avoir suivi, pendant plusieurs années, un apprentissage en art dramatique, j'ai intégré, en 2006, la Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande (HETSR, la Manufacture) et entamé ainsi une formation plus intensive.

L'enseignement dans cette école est varié et les approches du jeu de l'acteur différentes selon l'intervenant. Mais, petit à petit, deux directions me sont apparues, que je schématise ainsi : l'une qui préconise plutôt de s'identifier à un personnage ; l'autre qui demande plutôt de prendre en compte une distance entre l'acteur et le personnage.

Ces approches différentes, souvent contradictoires, m'ont conduite à mettre en doute ma façon d'aborder le jeu et à interroger ma façon d'apprendre. J'ai senti la nécessité de trouver une position plus personnelle face au jeu. J'avais le sentiment de devoir faire des choix quant à ce que je souhaitais défendre. De plus, pour m'épanouir en tant qu'actrice je devais désormais découvrir et développer un caractère plus particulier, et comprendre comment je fonctionnais au delà de ce qu'on me demandait. Je devais davantage construire mon jeu en fonction de mes particularités mais aussi en fonction de ce que j'avais envie de défendre au théâtre. Et ce besoin de réflexion autour du jeu a provoqué une paralysie de l'action. Ne sachant plus comment jouer, j'ai cherché à comprendre ce qui provoquait la crise que je traversais : sur quoi se fondaient les contradictions dans les approches proposées ; Comment pouvaient-elles devenir positives pour le jeu ?

Puis la lecture de *L'acteur au XXe siècle, éthique et technique* d'Odette Aslan¹ m'a fait prendre conscience de l'existence des théories implicites dans l'enseignement qui m'était prodigué et a aiguisé ma curiosité. Souhaitant comprendre les fondements des contradictions qui m'apparaissaient, j'ai entrepris de revenir sur ma formation, afin de mettre à jour le lien éventuel entre l'enseignement dispensé et les théories implicites ainsi que l'importance qu'elles ont eue dans le processus de transmission.

En effet, je ressens la nécessité de rendre cohérents les éléments que j'ai accumulés et qui ne cessent d'évoluer. Je conduis cette étude afin de prendre du recul, d'acquérir une plus grande autonomie dans mon travail et de mieux envisager mon avenir. Il me faut donc prendre en compte cette étape importante et me concentrer sur mon expérience.

¹ Odette Aslan, *L'acteur au XXe siècle, éthique et technique*, L'Entretiens, (Les Voies de l'acteur), Saussan, 2005

Introduction

Cette étude tente de répondre à deux questions :

- Quel rapport entretient la théorie avec le jeu du comédien ?
- Le comédien doit-il réfléchir aux théories du jeu ?

Le débat entre la théorie et la pratique amène à une autre discussion : la relation entre le travail du corps et de l'esprit. On observe une :

« méfiance à l'égard de la théorie, endémique dans tout le milieu théâtral, américain et européen, (qui) nous semble relever parfois d'un anti-intellectualisme primaire encore tributaire d'une conception archaïque de la division entre le corps et l'esprit. Là où l'esprit pense, le corps agit, dit-on, le premier ne faisant appel qu'à l'abstraction des concepts, le second à la pragmatisme du vécu. Action et réflexion semblent ainsi s'exclure, évoluant l'une et l'autre dans des champs quasi exclusifs qui se superposent, se juxtaposent, mais ne s'interpénètrent pas. A entretenir ces clivages, on condamne l'acteur à une dichotomie simpliste entre abstraction et réalisation, entre pensée et jeu, oubliant que le corps pense et que l'esprit est aussi un corps. »²

Josette Féral ici dresse le portrait d'un contexte général. Il existe aussi des metteurs en scène et des courants théâtraux qui ont justement combattu ce point de vue dans leur travail. Je pense à Ariane Mnouchkine et Peter Brook qui dans les années soixante dix et notamment grâce à la découverte des théâtres orientaux ont cherché à donner une autre vision du travail de l'acteur. Reste qu'à « cause d'un amalgame trop rapide entre pensée et théorie, action et pratique, le milieu artistique ne fait qu'une place modeste à une réflexion quelque peu poussée sur ce que recouvre le champ théorique. »² Cela soulève aussi la question du lien entre l'artiste et l'intellectuel.

Concernant les théories du jeu de l'acteur, deux grands courants de pensée ont particulièrement marqué le XX^{ème} siècle notamment par leurs oppositions. Ils sont initiés par Constantin Stanislavski et Bertolt Brecht.

Les théories de Constantin Stanislavski ont été diffusées et réinterprétées en Europe puis aux Etats-Unis à travers l'école de Lee Strasberg. Grotowski qui fut dans un

² Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur. Tome 1 : L'espace du texte*, co-édition : Lansman, Carnières-Morlanwelz (Wallonie-Belgique) et Jeu, Montréal, 2001, p. 15

premier temps son élève, développera ensuite ces propres théories. Elles auront également une grande influence en devenant une référence importante en Europe.

En Allemagne, Brecht s'est opposé aux idées Stanislavski en replaçant la philosophie politique au centre des discussions. Les spectacles du Berliner Ensemble, qu'il crée à son retour en Allemagne après la seconde guerre mondiale, tourneront dans le monde entier et diffuseront son esthétique et sa pensée. La réception des théories de Brecht a été diverse et complexe. Et son engagement politique a induit des lectures différentes de ces théories. Dans les années soixante, ce débat a gagné la France où s'est développée une lecture particulière des écrits de Brecht et qui a donné naissance au « Brechtisme français ». Les metteurs en scène finiront par se méfier de ce discours hégémonique jusqu'à le rejeter complètement dans les années quatre-vingt.

Les références des metteurs en scène et des comédiens vont se diversifier. Le travail d'Artaud, Grotowski, Kantor, Lupa, Brook, Mnouchkine, Barba, mais aussi Vitez, Lassalle et beaucoup d'autres a influencé le théâtre et le jeu. Mais ils n'ont pas élaboré de systèmes théoriques comparables à ceux de Stanislavski et Brecht et ne sont pas entrés dans un débat de cet ordre.

Quant à l'acteur, sa réussite, à priori, n'est pas soumise à la connaissance des théories mais à sa pratique. De plus, l'opinion générale aime cultiver un certain mystère autour du jeu de l'acteur. On parle volontiers de don, de vocation ou de magie lorsqu'un acteur brille ou fait une prestation remarquable. L'école, quant à elle, est un lieu où l'on interroge la tradition de l'enseignement et où celle-ci peut être remise en cause. En quête d'une formation idéale, les pédagogues ne cherchent pas à élaborer des théories sur le jeu, mais soulignent davantage le rapport de l'acteur à la vie, au concret qu'à l'abstrait et aux théories. Très différentes les unes des autres, les pédagogues auraient d'ailleurs beaucoup de mal à se retrouver autour d'une même conception du jeu et de sa transmission.

Comment définir le mot « théorie » ?

Selon le *petit Robert*, la théorie est : « un ensemble d'idées, de concepts abstraits, plus ou moins organisés appliqué à un domaine particulier ». Notre « domaine

particulier » sera le jeu de l'acteur que nous étudierons dans un contexte plus général, celui du théâtre.

Cette définition s'accorde mal avec le jeu de l'acteur. Un « ensemble d'idées, de concepts abstraits, plus ou moins organisés » laisserait croire qu'une organisation logique et des règles précises existeraient pour jouer. Stanislavski a été tenté par l'idée de système, mais il a, en réalité élaboré une méthode qui avait pour but la formation de l'acteur et non de figer un résultat sur scène. Brecht a pu avoir la même tentation, mais il a plutôt cherché la place de l'acteur dans un système politique nouveau : c'est dans ce sens qu'il a parlé de l'acteur à l'ère scientifique.

Il y a plus. La notion d'organisation logique et de règles au sens scientifique, c'est-à-dire que les règles répondent systématiquement aux mêmes lois, s'avère difficilement compatible avec le jeu. Les paramètres liés à la personnalité de l'acteur et au contexte du jeu sont très instables, très mouvants. Comment dans ce cas trouver une règle unique ?

Josette Féral retient dans ce « vaste champ théorique »³, la première définition parmi les trois suivantes :

1. « Un ensemble d'opinions, d'idées sur un sujet particulier (théorie sociale, artistique) ;
2. une connaissance abstraite, spéculative ;
3. un système conceptuel organisé sur lequel est fondé l'explication d'un ordre de phénomène. »³

Elle précise cette définition en affirmant que :

« pour le reste, il faut se résoudre à l'inéluctable : les théories du théâtre, quelque sophistiquées et complexes qu'elles puissent être ne pourront jamais prétendre constituer un système conceptuel méthodique et organisé rendant compte de toutes les composantes du phénomène théâtral. Appliquée au théâtre, la notion de théorie couvre donc un champ fort étendu, qui peut aller de quelques réflexions éparses sur l'art de la science jusqu'à une pensée plus élaborée et systématique portant sur le jeu théâtral, le mot finissant par embrasser le plus souvent tout ce qui n'est pas la pratique proprement dite du théâtre. »³

³ Josette Féral, *Op. cit.* note 2, p. 6, p. 24

En effet, pour le jeu de l'acteur, si l'on renonce à l'idée de système, on trouve beaucoup d'idées, de préceptes, de recommandations. Les metteurs en scène relatent souvent leurs expériences concrètes dans la direction d'acteur, leurs réflexions, leurs pensées, tout un ensemble d'idées qui sont issues de leur pratique et non l'inverse. Elles forment alors une vision du jeu que l'on envisagera comme une théorie.

Mais en affirmant que « La théorie naît de l'observation » et qu'elle produit davantage une vision que des concepts, on se réfère à la définition étymologique du mot théorie.

Theoria : signifie un « groupe envoyé à un spectacle religieux ou à la consultation d'un oracle », puis, à partir de Platon, « contemplation, considération ». Le mot est dérivé de theoros « spectateur », mais d'abord et surtout, « consultant d'un oracle ».

Theôrein, en grec moderne, signifie encore : considérer (de thea : « spectacle », qui donnera théâtre et oros : « qui observe »)

En retenant cette définition, on place la théorie comme étant l'acte du spectateur et de l'observateur. Pour le comédien, cette position lui permettrait de rendre visible des choses qui ne le sont pas d'emblée. Le comédien pourrait ensuite apporter un regard critique sur son travail grâce à cette vision. En aiguisant son sens de l'observation, il perfectionne sa capacité à voir. Il récolte des informations plus riches et plus complexes sur son jeu. Sa vision du jeu devient plus proche de ce qu'il vit. Il acquiert une plus grande maîtrise et un recul qui lui permettent d'évoluer et de progresser. Puisque l'acte de théorisation apparaît ici comme un apport positif pour le jeu de l'acteur, il s'agit de comprendre de quelle manière celui-ci peut enrichir sa pratique dans les théories existantes.

Ainsi chemin faisant ont surgi d'autres questions.

- Le comédien peut-il analyser son propre jeu ?
- De quelle manière le comédien peut-il ou doit-il analyser son jeu ?
- De quelle manière le comédien peut-il ou doit-il utiliser les théories existantes.

I Description du protocole d'étude

a. *Des artistes ancrés dans leur pratique.*

Quels sont les livres de théories sur le jeu ? Où parle-t-on d'apprendre à analyser son jeu ?

Des ouvrages existent. L'auteur, praticien ou non, a parfois cherché à théoriser les phénomènes, et s'est parfois contenté de les décrire. Ces textes sont de différentes natures et abordent plus ou moins directement le jeu de l'acteur.

- Les écrits d'artistes théoriciens où il s'agit d'élaborer une théorie sur le fonctionnement du jeu de l'acteur. Ces théoriciens ont développé un théâtre qui interroge davantage le jeu de l'acteur que l'esthétique. Par exemple, dans *La Construction du personnage* et *La Formation de l'acteur*⁴, Stanislavski a rédigé une méthode. Il a dégagé de grands principes que l'acteur doit ensuite explorer dans son jeu. Brecht, lui aussi, a réfléchi au jeu de l'acteur mais dans un sens opposé à celui Stanislavski en critiquant les processus d'identification, comme par exemple dans *Petit organon pour le théâtre*⁵.

Ces écrits ont été élaborés au début et au milieu du XXe siècle et ont provoqué de profonds changements du jeu de l'acteur. Mais ils restent exceptionnels.

- Les témoignages d'artistes recueillis par des tiers. Ces ouvrages peuvent être une conférence rapportée, un entretien dans une revue, ou un recueil de plusieurs entretiens. L'artiste a été ainsi conduit à prendre position sur des sujets choisis par l'auteur du livre, ou l'organisateur de la conférence. Comme précédemment la vision de l'artiste - sur l'art, le théâtre et le jeu de l'acteur - est donnée indirectement. Par exemple le livre de et sur Krystian Lupa⁶.

⁴ Constantin Stanislavski, *la construction du personnage*, préface de Bernard Dort, traduction de l'anglais de Charles Antonetti, Pygmalion/G. Watelet, Paris, 1992.

Constantin Stanislavski, *la formation de l'acteur*, première édition Olivier et consorts Perrin pour l'édition française en format poche, 1963, traduction de l'anglais par Élisabeth Janvier, Préface de Jean Vilar, Payot & Rivages, Paris, 2001.

⁵ Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, traduction de l'allemand par Jean Tailleur, L'Arche, Paris, 1978.

⁶ Krystian Lupa, *Krystian Lupa*. Entretiens avec Jean Pierre Thibaudat, avec la collaboration de Béatrice Picon-Vallin, Ewa Pawlikowska et Michel Lisowski, Actes Sud-Papiers/ Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, (Mettre en scène), Arles, 2004.

- Les essais dans lesquels un auteur se positionne comme un observateur et un analyste du travail d'un artiste. Il peut analyser d'un point de vue extérieur l'ensemble des phénomènes théâtraux et donc aussi les concepts dans le jeu de l'acteur.

Hormis les quelques ouvrages marquants de Stanislavski, Brecht, Meyerhold, Grotowski ou Artaud peu de metteurs en scène ou d'acteurs se sont consacrés à l'analyse ou à la théorisation des mécanismes du jeu, et encore moins au rapport entre la pratique et la théorie. Cette question a été rarement prise en charge par l'artiste lui-même. Ils n'en ont pas envie ou « ayant une conscience à vif de la mouvance permanente de la pratique, ils ont senti que tout écrit menaçait de figer leur pensée, là où seul le mouvement importait »⁷ ; ou encore la théorie n'est pas de leur ressort parce qu'ils sont avant tout des praticiens et sont intimidés face à ce type de travail.

Dans le cadre de ma formation, aucune lecture d'écrits de praticiens n'a été obligatoire pour un atelier de jeu mais une large bibliographie nous a été remise lors du commencement de ce travail de mémoire pour lequel nous avons été fortement invités à lire certains de ces ouvrages.

Néanmoins ce travail de réflexion effectué autour du jeu et de la dramaturgie, a été organisé autour de plusieurs cours et de divers exercices. Nous avons premièrement abordé la question de l'histoire de l'art et du théâtre, de la dramaturgie lors de cours à la table, des cours de dramaturgie active. Nous avons aussi approché ces questions en effectuant des lectures, par exemple des extraits du *Théâtre et son double*⁸, d'Antonin Artaud, et surtout des pièces de théâtre. Nous avons analysé des spectacles, des films, le parcours d'un personnage dans une pièce. C'est de cette façon, que nous avons développé notre capacité à analyser un texte, une esthétique et le jeu de l'acteur.

Enfin, lors de notre cursus nous avons effectué des travaux libres, seul ou à deux. Par conséquent, nous avons été incités à prendre position face à une esthétique, un choix de texte, et de jeu. Cette grande autonomie a encouragé le travail de réflexion autour de notre vision du théâtre et du jeu de l'acteur.

⁷ Josette Féral, *Op. cit.* note 2, p. 6, p. 10

⁸ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, suivi de *Le théâtre de Séraphin*, première édition du théâtre et son double en 1938, Gallimard (Métamorphose), Gallimard (folio/essais), Saint-Armand, 1985.

Face à ces deux constats, deux ouvrages de Josette Féral⁹ abordant la question du lien entre la théorie et la pratique ont particulièrement retenu mon attention. En recueillant des propos de metteurs en scène qui ont marqué la fin du siècle dernier en Europe, au Québec et aux Etats-Unis, Josette Féral tisse un lien entre le praticien et l'analyse que ce dernier fait de son propre travail. Elle pose systématiquement une question sur l'influence des théories et apporte dans chacune de ses préfaces un regard sur cet aspect.

Les entretiens de Josette Féral, m'ont permis de recueillir un matériel conséquent autour de mon objet d'étude, mais pour approfondir mes lectures, mon apprentissage et ma réflexion j'ai souhaité entreprendre une enquête sur mon propre parcours.

b. Les motivations d'une enquête

Lors des ateliers pratiques, je n'ai pas éprouvé la nécessité de poser beaucoup de questions à l'intervenant. Mais en envisageant cette étude, j'ai eu envie d'approfondir avec eux l'idée qu'ils pourraient avoir concernant le lien entre la théorie et le jeu ou entre l'analyse et le jeu. J'ai souhaité faire un retour sur ma pratique, sur ce que j'ai appris et mieux connaître les metteurs en scène avec lesquels j'ai travaillé autour de la question suivante : comment pensent-ils leur travail et le jeu de l'acteur ?

De plus, il reste une certaine méfiance envers la théorie, qui « s'explique par la place hégémonique prise par le discours théorique dans les années soixante, discours perçus le plus souvent comme dogmatique et impérialiste. »¹⁰ Les idées brechtiennes, par exemple, ont pu être vécues par les metteurs en scène ou les acteurs comme des préceptes rigides sans lien avec la pratique. De même :

« Se posant comme seule vérité, développant un lexique parfois rébarbatif, imposant leur modèle, les théories analytiques, dans les années soixante, ont contribué à ce rejet. Elles n'ont réussi qu'à décrire certains aspects et se sont trouvées confrontées à leurs insuffisances et leurs limites. Dans ce processus, une certaine confiance s'est perdue face à la démarche

⁹ Josette Féral, *Op. cit.* note 2, p. 6

Mise en scène et jeu de l'acteur. Tome 2 : Le corps en scène, co-édition : Lansman, Carnières-Morlanwelz (Wallonie-Belgique), Jeu, Montréal, 2001.

¹⁰ Josette Féral, *Op. cit.* note 2, p. 6, p. 23

intellectuelle. Nombreux sont ceux qui se sont sentis exclus, au premier rang les praticiens. La théorie s'accaparait leur champ privilégié d'intervention, s'arrogeait le droit d'en parler, sans leur fournir en retour un éclairage utile à leur pratique. Elle prétendait tout dire, tout analyser, expliquer... et le résultat, certes intéressant d'un point de vue critique, ne se révélait pas toujours lumineux pour le créateur. »¹¹

On a ainsi reproché, une ignorance de l'expérience pratique du jeu de la part des analystes dont les explications apparaissaient comme des intrusions abusives. L'intellectuel est devenu un ennemi de la pratique. Depuis, la place de l'intellectuel est davantage discutée notamment par Jacques Lassalle qui affirme de nouveau que le théâtre est une pratique intellectuelle.

Ce débat autour de la figure de l'artiste et de l'intellectuel qui empiète sur mon sujet, a aussi aiguisé ma curiosité et motivé ma démarche.

c. Les conditions de l'enquête

Un entretien oral

En plus de ce contexte peu propice à la discussion autour de la théorie et du jeu, je m'adressais à des praticiens et non à des analystes. C'est oralement que s'expriment le plus souvent les metteurs en scène. Certes ils doivent rédiger des dossiers dans le cadre de demande de subventions et se retrouvent donc parfois contraints de mettre leurs idées par écrit. Les metteurs en scène prennent des notes sur leur travail. Mais rares sont ceux qui rédigent un article et encore plus rares ceux qui élaborent un ouvrage. Le jeu de l'acteur est un savoir qui se transmet dans la répétition, en actes.

L'entretien oral s'est imposé comme une relation plus ouverte, plus souple et plus adéquate qu'un échange écrit, trop intimidant, et m'a permis de relancer mon interlocuteur afin qu'il précise et approfondisse sa réflexion.

Enfin, dans le but de faciliter et de mieux organiser mon analyse, j'ai établi un modèle de questionnaire joint en annexe.

¹¹ Josette Féral, *Op. cit.* note 2, p. 6, p. 25-26

Les interlocuteurs

Il me paraissait nécessaire que mes interlocuteurs soient :

- a. En lien avec la question de la formation et donc de l'acteur
- b. Proche dans l'espace et le temps.
- c. En lien avec ma pratique

Les metteurs en scène rencontrés pendant mes années de formation ont marqué mon parcours et ma pensée du jeu. Pour trouver le recul nécessaire à l'analyse, j'ai donc créé un support concret pour m'entretenir avec les metteurs en scène et les pédagogues qui m'ont formée :

- Denis Maillefer : Metteur en scène, et responsable pédagogique à la HETSR pour notre promotion. Il a donné un stage en première année (*La première fois*, septembre 2007) et en deuxième année (*Bérénice*, Racine, mars 2008).
- Andrea Novicov : Metteur en scène et directeur du Théâtre Populaire Romand depuis 2008. Il a donné en collaboration avec Camille Rebetez, un stage en deuxième année (*Comment j'en suis arrivé là*, spectacle joué à Porrentruy et Le Noirmont, septembre 2008). Il a mis en scène notre spectacle de sortie (*Meurtres de la princesse juive*, Armando Llamas en juin 2009.)
- Geneviève Pasquier : Metteuse en scène et comédienne, elle a donné un stage en duo avec Nicolas Rossier en troisième année (*La nuit des rois*, Shakespeare, novembre 2007).
- Pascal Rambert : Metteur en scène, écrivain et directeur du théâtre Gennevilliers, il donne un stage en troisième année (Travail sur le temps réel, décembre 2008)
- Nicolas Rossier : Metteur en scène et comédien, cf. Geneviève Pasquier.
- Jean-Yves Ruf : Metteur en scène et directeur de la Haute Ecole de Suisse Romande depuis 2007. Il a donné avec André Markowicz un stage en troisième année (*Eugène Onéguine*, Pouchkine, février 2009)
- Krystian Lupa : Metteur en scène polonais, il a donné une master classe en troisième année (février 2009). Je ne l'ai pas interrogé, mais j'ai retranscrit la rencontre qui a eu lieu le 19 février 2009, à la Manufacture.¹²

¹² Certaines de mes questions étant abordées indirectement, je joins cette retranscription écrite dans les annexes.

- Les intervenants de corps, de chant et même de cinéma, bien qu'étant eux aussi en lien étroit avec le jeu de l'acteur, n'ont pu être retenus. Il m'a fallu en effet limiter mon enquête, afin qu'elle soit réalisable.

d. L'enquête

Les circonstances dans lesquelles se sont déroulés les entretiens ont sans doute influencé les résultats, certains contextes sont plus propices que d'autres à la réflexion. Le temps et le lieu ont eu une influence sur l'entretien. J'ai rencontré Denis Maillefer dans un café, Nicolas Rossier dans son bureau chez lui, Jean-Yves Ruf dans son bureau de directeur à la HETSR. Ou encore, j'ai pris un moment privilégié, un samedi matin avec Geneviève Pasquier alors que j'ai rencontré Pascal Rambert sans avoir eu le temps de bien me préparer, sans dictaphone et enfin j'ai rencontré Andréa Novicov une heure avant une représentation de son spectacle.

Pour dépasser la relation étudiante-professeur dans laquelle je suis prise, je me suis efforcée d'adresser mon questionnaire à l'artiste et de l'inciter à répondre sur son métier de façon générale.

L'expérience acquise au fil des entretiens, m'a aidé à mieux les gérer. L'écoute a été nécessaire pour bien comprendre la pensée de l'intervenant. De plus, il a été important de clairement définir chacun des termes utilisés. Cela a permis également de mettre davantage au jour des contradictions souvent présentes. Ce qui m'a permis de mettre au jour certaines contradictions qui se sont parfois révélées à l'auteur.

Au-delà de l'expérience que j'ai acquise par la répétition de l'exercice, j'ai remarqué que mes questions devenaient d'autant plus claires que ma recherche le devenait elle aussi. Je note alors que l'enquête fut un outil pratique dans la structuration de ma pensée. Et dialoguer ainsi m'a permis de mieux construire mon analyse.

Les entretiens sont joints en annexes. Il s'agit d'une retranscription de la parole qui a nécessité parfois des reformulations. Par égard pour mes interlocuteurs, je leur ai demandé de relire leur entretien avant d'être joint ici, et rendu public.

Mais au-delà de l'exercice de retranscription il s'agit de traiter cette matière. S'il y a des résultats quels sont-ils ? Peut-on tirer de ces entretiens des résultats statistiques pour dégager une idée dominante ?

Bien souvent l'intérêt de l'entretien se trouve dans le cheminement qui conduit à la formulation d'une idée ou à la particularité de la définition de chaque concept ou thème employé. Pour dégager un point de vue plus global il faudra s'attacher à regrouper des similitudes ou des traits récurrents et à mesurer, pour chacun d'eux, la place d'une même idée.

La place accordée à l'enquête dans l'ensemble de la réflexion est également à définir. Elle complète l'analyse de ma propre relation de la pratique à la théorie, en plus des propos recueillis par ailleurs dans mes lectures. Et dans le cadre d'une analyse plus générale, je devrais accorder à mon enquête une proportion juste. Cette place peut être comparée à la place de l'école dans la formation de l'acteur.

Il est temps de répondre à ma problématique, et à l'ensemble des questions soulevées dans l'introduction.

II Analyse

a. Etat de la recherche

Influence des théories.

Les metteurs en scène que j'ai interrogé ont une connaissance relative des théories. Ils les ont lues, dans leur « jeunesse, encore étudiant », mais elles n'ont pas directement influencé leur travail.

Ils citent par contre des metteurs en scène qui les ont fortement marqués (ceux de Brook et Mnouchkine entre autres, pour Andrea Novicov, Tanguy pour Ruf, ou Kantor pour Lupa¹³) ou des metteurs en scène qu'ils ont rencontrés à l'école leur ont transmis une façon de penser le théâtre qu'ils gardent comme un point de repère. (Benno Besson pour Geneviève Pasquier¹⁴ et Nicolas Rossier, pour qui Jacques Lassalle a été également très important¹⁵).

Ce constat confirmerait que ce sont moins les théories qui influenceraient le jeu qu'un professeur dont la pensée forte reste marquante. On parle alors de « maître à penser ».

Le terme de maître qui peut paraître archaïque est ici pertinent car son rôle dépasse celui du pédagogue pour devenir un point de repère durable. En effet, ce n'est pas seulement la pratique mais également la pensée développée par ce metteur en scène qui devient une ressource et une référence, pour la vie. Après ces trois semaines passées à Cracovie auprès de Krystian Lupa, Jean-Yves Ruf affirme avoir nourri dix années de son travail¹⁶. Cette filiation est tellement importante qu'il a invité Lupa à travailler avec nous en troisième année d'étude. Enfin ce « maître » est souvent un horizon que l'on cherche à atteindre, à égaler, voire à dépasser. Nicolas Rossier, par exemple, évoque

¹³ Entretien le 31 janvier 2009 avec Andrea Novicov, le 2 février 2009 avec Jean-Yves Ruf cf. annexes respectivement p. 53 et p. 77

¹⁴ Entretien le 20 décembre 2008 avec Geneviève Pasquier cf. annexe p. 61

¹⁵ Entretien le 30 janvier avec Nicolas Rossier cf. annexe p. 65

¹⁶ Il affirmera cela lors de l'introduction de la conférence de Krystian Lupa le 19 février 2009, à la Manufacture, HETSR.

Benno Besson comme un idéal car « il réussit à faire un spectacle lisible et passionnant tant pour ma concierge que pour un pur brechtien. »¹⁷

Le constat est globalement identique chez d'autres metteurs en scène. Artaud, Brecht, Stanislavski, Grotowski mais également Brook sont souvent cités comme étant des références marquantes. La théorie garde une place plus ou moins importante selon les metteurs en scène et selon à qui on se réfère. Les écrits théoriques restent lus partiellement, « je n'ai jamais pu lire en entier un livre de doctrine théâtrale »¹⁸, même si les méthodes qui en découlent sont reconnues comme ayant marqué à jamais le jeu et son enseignement.

Mais s'agissant de la manière d'intégrer les théories dans le jeu, et son apprentissage, et de la place de la réflexion dans le travail de l'acteur, les opinions se divisent davantage.

Convergences.

Les théoriciens ne proposent en aucun cas une vérité absolue pour le théâtre ou une recette pour jouer, « aucun d'eux ne possède la vérité »¹⁹. De plus, « La théorie ne joue pas un rôle décisif dans l'apparition de la création artistique. »²⁰. Notamment car le théâtre « s'inscrit toujours dans une époque, il est en constante évolution, c'est un art vivant (et l'on) ne peut donc plus le penser comme il y a 100 ans ou 50 ans. »²¹.

Si la théorie est perçue sous son angle scientifique et mathématique, elle est systématiquement rejetée. La pensée dominante est que « La logique tue l'art »²², et la rationalité fige la création. Et tous s'accorderaient à dire « qu'un théâtre qui n'est que l'illustration de théories est un théâtre sans intérêt. »²³

En revanche si elle est considérée comme une capacité à lire et comprendre une pièce ou nourrir la curiosité elle est perçue comme bénéfique pour l'acteur, car

¹⁷ Nicolas Rossier, *Op. cit.* note 15, p. 16

¹⁸ Jacques Lassalle, Jacques Lassalle et Jean-Loup Rivière *Conversations sur la formation de l'acteur* ; suivi de *Après* (pièce de théâtre) de Jacques Lassalle, Actes Sud-Papiers/Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, (*Apprendre* ; 20), Arles, 2004., p. 7

¹⁹ Claude Poissant, in *Op. cit.* note 2, p. 6, p. 235

²⁰ Gabriel Arcan, in *Mise en scène et jeu de l'acteur. Tome 2 : Le corps en scène*, co-édition : Lansman, Carnières-Morlanwelz (Wallonie-Belgique), Jeu, Montréal, 2001, p.47

²¹ André Brassard, in *Op. cit.* note 2, p. 6, p. 82

²² Iouri Lioubianov, in *Op. cit.* note 2, p. 6, p. 175

²³ Jean Pierre Ronfard, in *Op. cit.* note 20, ci-dessus.

« l'acteur qui n'est pas cultivé est un acteur limité. »²⁴ et « c'est long de toujours tout expliquer à un acteur désemparé »²⁵.

Enfin, les théories naissent de la pratique, « de pas perdus »²⁶, et deviennent caduques si elles ne sont pas confrontées à la pratique. Elles « supposent un entraînement »²⁷ et ne sont utiles « que lorsque l'acteur les taches de maquillage, de sa sueur, de sa morve, de ses doigts plein de gras. Un livre tout propre signifie qu'on a pas fait la cuisine »²⁸. Et « théoriser sans confronter avec la pratique (peut même devenir) dangereux »²⁹.

Divergences.

La théorie regroupe des notions parfois très larges. Elle n'est pas toujours perçue de la même façon. On lui associe la réflexion, la culture, les théories du jeu, la capacité d'analyser ou une cohérence personnelle. Ainsi les points de vue divergent selon ce qu'on choisit d'y associer.

Le rôle qu'on leur donne est variable. Elles font « partie de la formation et du recyclage du comédien »³⁰; elles sont un guide, une sorte de relais pour relancer la recherche « comme des carottes sur le chemin »²⁹ et sont mises avant pour l'apprentissage du jeu de l'acteur car elles portent la mémoire. Cette mémoire est parfois indispensable pour Vitez pour qui « sans mémoire, sans transmission de la mémoire, il n'y a pas d'art. ».

« On rêve d'un acteur nouveau, qui n'aurait aucun compte à rendre à ses aînées, et en même temps, pour favoriser l'avènement de cet acteur, il faut lui faire emprunter la voie de tous ceux qui l'on précédé. C'est la question d'une mémoire qui serait ni nostalgique et passéiste, ni vindicative et polémique, mais ouverte à l'expérience du passé. Plus on avance dans son histoire et sa pratique, plus on sait qu'on ne peut pas nier cette dialectique. »³¹

²⁴ Alice Ronfard, in, *Op. cit.* note 2, p. 6, p. 245

²⁵ Denis Maillefer, entretien réalisé le 20 janvier 2009, voir annexe p. 47

²⁶ Jacques Nichet, in, *Op. cit.* note 2, p. 6, p. 212

²⁷ Richard Schechner, in *Op. cit.* note 20, p. 18, p. 281

²⁸ Ariane Mnouchkine, in *Op. cit.* note 20, p. 18,

²⁹ Andrea Novicov, *Op. cit.* note 13, p. 16

³⁰ Philippe van Kessel, in *Op. cit.* note 20, p. 18, p. 321

³¹ Jacques Lassalle, in *Op. cit.* note 18, p. 17

Pour Gabriel Arcan, son rôle se résume seulement à rendre « possible une certaine circulation de l'information sur la pratique de quelque uns. »³² Plus généralement lorsqu'elle sont perçues comme dogmatiques et hégémoniques, les théories sont rejetées et vues péjorativement. En revanche, lorsqu'elles nourrissent la culture mais surtout la curiosité et permettent à l'acteur d'éveiller sa conscience elles sont perçues positivement. Et si l'inconscient reste globalement un aspect positif pour les metteurs en scène d'Amérique du Nord, en Europe, on met largement en avant l'éveil de la conscience de l'acteur. André Brassard « privilégie un développement de la conscience »³³ car pour Philippe Sireuil, « être acteur, c'est être conscient de soi, conscient des autres, conscient du monde, et par conséquent de l'acte de représentation. »³⁴.

Alors, connaître, s'intéresser ou utiliser les théories induit que le comédien s'inscrit dans une démarche intellectuelle. C'est cette posture intellectuelle de l'acteur qui reste un lieu de débat.

b. Pourquoi et comment la (les) théorie(s) deviennent bénéfique(s) pour le jeu ?

Dans un premier temps, il s'agit de percevoir la théorie comme étant présente dans la vie et dans toute expérience et par conséquent dans le théâtre. Ainsi, Peter Sellars croit « simplement que le théâtre est une forme d'art intimement liée à l'expérience. »³⁵. Jean Pierre Ronfard confirme ceci en affirmant que :

«La recherche de théorie fait partie de la réalité humaine. On cherche toujours des théories. Les théories artistiques, elles aussi, naissent de l'expérience, et il y a beaucoup d'expériences artistiques qui débouchent sur une théorie ; puis ces théories nourrissent de nouvelles expériences. L'idéal évidemment est de voyager de l'un à l'autre. Cette recherche des formes qui est au cœur de toute activité artistique débouche nécessairement sur une réflexion, et cette réflexion s'accroche toujours plus ou moins sur une théorie. Même la fameuse théorie qui veut qu'on n'ait pas de théorie et qu'on fasse ces choses simplement parce qu'on les veut, c'est déjà une théorie. »³⁶

³² Gabriel Arcan, *Op. cit.* note 20, p. 18

³³ André Brassard, in, *Op. cit.* note 2, p. 6, p. 101

³⁴ Philippe Sireuil, in, *Op. cit.* note 2, p. 6, p. 261

³⁵ Peter Sellars, in *Op. cit.* note 20, p. 18, p. 317

³⁶ Jean Pierre Ronfard, in *Op. cit.* note 23, p. 18, p. 268-269

Théoriser un phénomène c'est lui donner des limites. Ces limites sont intellectuelles. Mais poser des limites c'est s'offrir la possibilité de les dépasser. La théorie peut être un moteur pour y parvenir, si ces hypothèses sont ensuite mises à l'épreuve. En effet, « si on décrète qu'il n'y a plus de théorie, on décrète en même temps qu'il n'y a plus de pensée. »³⁷

Une question d'équilibre, une équation à trouver

Etudier les théories, mais aussi analyser, réfléchir se fait dans un dialogue avec la pratique. Le comédien est invité à trouver un équilibre et à instaurer un va et vient entre ces deux types de travail. La simple lecture d'une théorie dans ce cas ne suffit pas car il faut pouvoir relier les conclusions du théoricien avec des exemples personnels. Ainsi Claude Poissant propose de « faire le tri entre toutes les théories en passant par la pratique. »³⁸.

Jean-Yves Ruf propose que le comédien soit « animal dramaturge »³⁹, et donne une équation où l'intelligence et le corps sont reliés et se répondent. Mais la théorie donne des pistes de réflexion. Elle ne doit pas être la seule ressource pour un comédien. « La théorie est un guide qui donne des pistes. Mais le voyage c'est aussi tout le reste. »⁴⁰ Les théories sur le jeu sont une partie de l'ensemble des réflexions sur le théâtre. Mais surtout, au-delà du théâtre, la culture de chacun, son vécu est une source importante pour le comédien. Une curiosité sur le théâtre, l'art est évidemment importante mais elle doit être étendue à tous les domaines.

Analyser, comprendre pour refaire.

La plupart du temps, le comédien, dit un texte écrit par quelqu'un d'autre. Il doit avoir « une sensibilité et un sens musical de la langue ». Mais pas seulement. Il faut aussi qu'il comprenne bien les significations du texte, qu'il saisisse la complexité de la langue, son sens profond.

³⁷ Jean-Pierre Vincent, in, *Op. cit.* note 2, p. 6, p. 303

³⁸ Claude Poissant, in, *Op. cit.* note 2, p. 6, p. 235

³⁹ Jean-Yves Ruf, *Op. cit.* note 13, p. 16

⁴⁰ Andrea Novicov, *Op. cit.* note 13, p. 16

La capacité d'analyser permet au comédien de refaire. Il doit comprendre les chemins qu'il a empruntés pour le reproduire. Pour Krystian Lupa, « le chemin » se construit par des étapes très précises. Il donne au comédien des techniques (le monologue intérieur et le paysage) et il demande à son comédien d'analyser un long moment ce qui s'est passé.

La théorie donne des analyses qui peuvent être des modèles qui permettent au comédien de comprendre les processus, les mécanismes du jeu. Le comédien les identifie, les explore et peut ensuite élaborer son propre processus, peut être nouveau. Pour Eugénio Barba cela correspond à « la théorie (qui est ainsi) une espèce de cohérence que possède chacun. »⁴¹.

Etre conscient, adopter une position face à son métier et face au monde

La théorie appartient à la culture. Et celle-ci fait partie du « bagage »⁴² que le comédien apporte pour le travail et doit rester « liée à ce qu'on pourrait appeler l'intimité [...] dans le sens de : ce qu'on a en soi »⁴³ et fait partie des outils du comédien.

De plus, la théorie, la culture stimule la curiosité et encourage l'acteur à mieux connaître le contexte dans lequel il travaille mais également à être conscient de ce qu'il fait. Et pour Robert Lepage, l'intelligence permet à l'acteur de trouver du charisme.

« Une des qualités de l'acteur doit être son intelligence. Non seulement son érudition et sa culture, mais aussi sa soif de savoir. On peut travailler avec les acteurs les plus merveilleux, s'ils ne sont pas dans un terrain qu'ils connaissent bien, dont ils ne soupçonnent pas la richesse, dans lequel ils ne sont pas à l'aise, ils ne brilleront pas, ils n'auront pas de charisme. »⁴⁴

Il regrette ainsi que « l'intelligence des acteurs (ne soit) pas sollicitée. Donc l'intelligence des spectateurs ne l'est pas non plus. »⁴⁵. Il pose ici la question de l'engagement de l'acteur dans le théâtre. Et si tous s'accorderont à dire qu'il y a « une éthique fondamentale c'est : ne pas rater un spectacle »⁴⁶, l'éthique reste une question personnelle « soumise au libre arbitre »⁴⁷.

⁴¹ Eugenio Barba in *Op. cit.* note 2, p. 6

⁴² Geneviève Pasquier, *Op. cit.* note 14, p. 16

⁴³ Denis Maillefer, *Op. cit.* note 25, p.18

⁴⁴ Robert Lepage, in *Op. cit.* note 20, p. 18, p. 147;142

⁴⁵ *ibidem*

⁴⁶ Andrea Novicov, *Op. cit.* note 13, p. 16

⁴⁷ Nicolas Rossier, *Op. cit.* note 15, p. 16

Certes « On peut être un excellent comédien et être « un fils de pute »⁴¹. Mais il s'agit plutôt de défendre, ici, que « si on fait du théâtre ; c'est parce qu'on a une pensée, on a quelque chose à dire, une vision. »⁴⁸ et « que les périodes de réflexion sont indispensables à la formation de l'acteur. Il faut que l'acteur ait une position éthique, morale face au monde, qu'il adopte une position face aux grandes questions. »⁴⁹.

Ainsi la théorie apporte à l'acteur la possibilité d'éveiller sa conscience, elle rend visible ce qu'il ne l'est pas. Elle permet d'ouvrir un horizon plus large et philosophique. Et puis la capacité d'analyse, cette quête de pensée nourrit la culture et la curiosité importante pour l'acteur. La théorie amène des visions concrètes, des propositions d'analyses pour le jeu. En s'y intéressant, l'acteur adopte une position plus intellectuelle parfois contestée mais défendue par Jacques Nichet pour qui

*«L'acteur est un intellectuel, un intellectuel qui passe par le sensuel. »
L'intellectuel est avant tout quelqu'un qui veut changer le monde. Et l'acteur de par sa position sociale est amené à réagir comme un intellectuel. Au théâtre on pense ensemble. L'acteur peut être à la fois « machine » (cf Jouvét) et « moteur » : porteur de sens. »⁵⁰*

⁴⁸ Martine Beaulme, in, *Op. cit.* note 2, p. 6, p. 76

⁴⁹ André Brassard, in, *Op. cit.* note 2, p. 6, p. 82

⁵⁰ Jacques Nichet, in, *Op. cit.* note 2, p. 6, p. 201-205

III Une perspective possible

a. *Une proposition de relation entre l'analyse et le jeu.*

On distingue deux temps dans le travail : celui où l'on joue, celui où l'on ne joue pas. Mais lorsque le comédien joue, fait-il un travail d'analyse ?

Le jeu, le plateau demande à l'acteur une disponibilité sensorielle et mentale ainsi qu'une grande écoute. Il se sert de son corps et de son énergie dite plus « animale ». Il sollicite « une intelligence plus animale, pré-rationnelle »⁵¹ pour observer et analyser de façon primitive ce qui se passe. Il observe le partenaire, avec quelle énergie il entre. Il « décode un milieu ambiant, s'adapte, lit les êtres humains, les rapports qui se jouent »⁵². Il prend aussi en compte son équilibre, sa place dans l'espace, le public. Le plateau donne au comédien, à chaque instant, un nombre d'informations incroyables, le son, la lumière, les partenaires, le texte, le public. Le cerveau comme celui de tout être humain traite ces informations. Le comédien doit être très à l'écoute de l'ensemble de ces informations. Mais il ne s'attarde pas à décomposer, ou à comprendre les raisons de chaque événement. Il réagit de façon sensible. En revanche sa sensibilité est enrichie par le travail préalable, technique : ouverture de la voix, souplesse du corps, technique d'écoute... mais aussi par un travail d'analyse de son jeu.

Comment analyser son jeu ?

Pour analyser son jeu le comédien peut suivre les étapes suivantes :

1. Il joue.
2. Après avoir joué, si le comédien a été à l'écoute de lui-même, il rassemble des informations concrètes sur ce qu'il a fait. Il enrichi ces informations par celles données en retour par le metteur en scène ou une autre personne.
3. Décomposer. Il analyse ces informations. Il les distingue puis les classe dans un ordre logique.

⁵¹ Jean-Yves Ruf, *Op. cit.* note 13, p. 16

⁵² Andrea Novicov, *Op. cit.* note 13, p. 16

4. Identifier. Il peut alors observer le chemin qu'il a emprunté, les barrières qui l'ont freinées, et les manques.
5. Il cherche à combler ces manques. Il rassemble d'autres informations pour améliorer son bagage, sa compréhension. Pour cela il sollicite sa propre culture, son savoir, sa curiosité, mais aussi son imagination, et son vécu.
6. Il se prépare. Avant de rentrer en jeu, le comédien doit paradoxalement « oublier » ce qu'il vient d'apprendre et faire confiance à ce qu'il aura retenu. Il abandonne la volonté de son intellect.
7. JOUER !

Le comédien se structure par lui-même. Il est son propre outil. Il pourra se lancer dans un travail d'analyse poussée s'il sait doser ce travail par rapport au reste. Mais il est avant tout nécessaire que sa pratique soit intense et qu'il en soit très à l'écoute afin de ne pas déséquilibrer ce va et vient entre l'action et la pensée et récolter des informations physiques sur ce qu'il a produit. Ainsi il doit être capable de contrôler sa volonté intellectuelle, avoir confiance en lui et dans le jeu, le plateau et ses partenaires. La théorie ne doit pas être une béquille artificielle et extérieure à soi.

La théorie est fortement en lien avec le jeu de l'acteur, mais cela dépend des conditions dans lesquelles elle est utilisée. Il en est de même pour le travail d'analyse.

b. Vers l'autonomie

Les théories existantes nourrissent la curiosité et le travail du comédien s'il le choisit. J'ai remarqué que s'il y a une envie et un besoin, une nécessité intime d'apprendre quelque chose tout devient plus efficace et plus facile. En ce qui concerne l'analyse et l'utilisation des théories comme des supports d'étude pour le comédien, il s'agit de susciter de la curiosité et de l'appétit. Je crois qu'elles peuvent permettre de remettre en cause son jeu, de dépasser ces limites. Mais cela ne servira qu'à l'issue d'un travail de nature maïeutique. Le comédien doit comprendre, par lui-même et par sa pratique, en quoi la théorie et l'analyse deviennent des outils possibles pour créer un dialogue et faire avancer le jeu. L'analyse de son propre jeu est guidée par les professeurs et les théories mais elle se construit seule.

Le comédien doit toujours garder comme première référence son expérience personnelle du jeu, ses sensations, une réalité physique. S'il se sert d'analyses

extérieures, il doit prendre un temps pour les "digérer", les expérimenter ou les méditer pour ensuite trouver une nouvelle cohérence très personnelle. C'est seulement cette dernière qui lui sera utile pour progresser. Par exemple, il doit utiliser ses propres mots pour expliquer un phénomène même s'il est commun ou déjà théorisé. Dans un second temps, il peut confronter sa vision avec celle d'un autre. C'est un dialogue qui s'ouvre alors. Suite à cette rencontre, le comédien peut préciser son vocabulaire.

Petit à petit le comédien construit une cohérence qui lui est propre. Il dessine ses propres chemins qui deviennent de plus en plus précis. Ainsi le savoir de l'acteur ressemble moins à une boîte à outil et plus à une carte routière avec des autoroutes et des chemins connus et inconnus. Il me paraît dans ce cas plus libre pour se perdre, il n'a qu'à choisir son chemin. Ainsi, il devient autonome dans sa recherche et l'exploration du jeu.

c. Vers la singularité

Choisir de cultiver le doute et la remise en question de son savoir c'est aussi refuser de s'installer dans une routine, d'utiliser des ficelles. Certes, une grande assurance rend le comédien solide. Mais il doit rester vigilant à ce que sa solidité ne devienne pas une raideur, une certitude. Il doit rester ouvert et souple, malgré l'expérience acquise. Le comédien peut même chercher à se rendre fragile.

De plus s'inscrire dans une démarche intellectuelle permet d'ouvrir son imaginaire et de renouveler sa pensée. C'est s'inscrire dans le mouvement perpétuel que demande l'art. La théorie fige seulement une étape de la pensée et de l'analyse. Mais émettre cette théorie c'est aussi une invitation à la détruire aussitôt comme le dit Jean-Pierre Vincent : « La théorie est faite pour périr »⁵³. Par exemple on retient rarement que Brecht en cherchant à approfondir sa théorie du jeu avait relu à la fin de sa vie les écrits de Constantin Stanislavski. Il n'avait pas eu le temps de faire un retour de cette lecture sur son propre travail. Mais il remettait alors grandement en cause ce qu'il avait bâti pendant toute une vie de théâtre.

⁵³ Jean-Pierre Vincent, in, *Op. cit.* note 2, p. 6, p. 303

C'est pourquoi je crois que la pensée doit être cultivé chez le comédien. Elle doit permettre de créer un acteur idéal.

Enfin, le théâtre et par conséquent le jeu est encore pour moi un lieu de l'utopie. C'est le lieu du rêve, de l'imaginaire sur le monde et l'Homme. Je crois que cette candeur et cette naïveté de l'utopie est justement possible au théâtre car elle est souvent exclue de la société. Et le comédien s'engage dans cette quête. Il ne cesse d'explorer l'infini des possibilités pour renouveler le jeu. Finalement, cet engagement lui permet de proposer à travers, son jeu un point de vue sur son acteur idéal, et d'une certaine manière, une vision du monde. Et c'est ainsi qu'il acquière une singularité, il se créer « une planète, un univers »⁵⁴.

En revanche cette démarche est tributaire d'un choix quant aux valeurs qu'on défend dans son métier. C'est pourquoi je trouve qu'elle relève davantage de l'éthique que du savoir faire. Il s'agit alors de se mettre d'accord si l'éthique relève de la compétence de l'acteur. Le lien entre le jeu et le comédien est très intime et profond, je trouve donc que l'éthique même si elle n'est pas utile à première vue, le devient en fonction de l'ambition du projet que l'on mène.

⁵⁴ Jean-Yves Ruf, *Op. cit.* note 13, p. 16

Conclusion

André Steiger faisait remarquer que « l'inquiétude et l'incertitude sont le lot de tous au cours de la formation, incertitude face à l'esthétique, l'éthique, les techniques. »⁵⁵. La crise que j'évoque en introduction, trouve sûrement son origine dans la formation qui est paradoxalement aussi à l'origine de ce questionnement. Je souhaitais dépasser cette dichotomie assez simpliste entre le travail du corps et de l'esprit qui s'était installée dans mon esprit malgré moi. C'est le travail de recherche et de réflexion en eux-mêmes qui m'ont permis de dépasser cette pensée naïve.

Lors de cette étude je me suis rapidement rendue compte qu'un lien direct entre la pratique et la théorie n'existait pas vraiment. Il paraissait assez clair que la théorie ne peut pas être une leçon écrite pour le comédien. D'ailleurs c'est toujours lors des exercices pratiques que j'ai le sentiment d'avoir le plus appris. Mais ce sujet a soulevé de nombreuses autres questions. Elles sont le reflet des doutes d'une jeune comédienne face à son métier, et à la manière de le penser.

D'une part, l'enquête m'a permis d'avoir un rôle actif dans la construction de ma pensée. Ces entretiens me sont apparus comme une étape pratique dans l'élaboration de mon raisonnement. Je me permets de jouer d'user des termes pratique et théorique, ici. En effet, ce que j'ai appelé théorie et analyse me paraissent plus si éloignées de l'action. Penser et réfléchir est certes un exercice mental. Mais le cerveau fait partie du corps. J'ai perçu ce travail mental de plus en plus comme une action, même si elle c'est une action d'une nature particulière. Et puis elle m'a permis de partager des moments privilégiés. Séduite par la richesse de ces entretiens, je compte poursuivre ces échanges avec d'autres metteurs en scène que je rencontrerai...

D'autre part, cette étude m'a permis de clarifier les questions qui avaient provoqué un état de crise pour le jeu. Je n'ai pas le sentiment d'avoir trouvé une solution ou une réponse. Mais en revanche j'ai suffisamment pris de recul. Et ce travail de mémoire m'a permis d'effectuer un travail de synthèse. D'autres questions ont surgies depuis, mais la synthèse effectuée ici, me permet de mieux organiser mes idées.

⁵⁵ In, Josette Féral (dir.), *L'école du jeu. Former ou transmettre... Les chemins de l'enseignement théâtral*, L'Entretemps, (Les voies de l'acteur), Saussan, 2003., p. 23

En effet, désormais j'ai le sentiment que mon savoir forme un tout cohérent. Celui-ci est très mouvant mais heureusement car il est vivant.

Enfin je constate que la plus grande richesse fut celle apportée par le dialogue amené par le travail. Le dialogue avec mes intervenants et metteurs en scène, a nourri ma curiosité à propos de leur manière d'envisager le théâtre et le jeu. Il m'a permis de mieux comprendre leurs parcours, les chemins qu'ils empruntent, faisant dans un deuxième temps des liens avec ce que j'avais pu vivre dans le travail. J'ai nourri intellectuellement l'analyse de mon expérience vécue. D'une autre manière, le dialogue avec mon tuteur, Hervé Loichemol, m'a permis d'interroger ma manière de comprendre, d'interpréter et d'analyser ma propre pensée. Il s'agit parfois de percevoir les idéologies et les pensées philosophiques véhiculées par certains concepts ou lieu commun utilisés. Mais malgré mes difficultés à soutenir une pensée philosophique parfois ambitieuse, j'ai éprouvé un immense plaisir à le faire. Et au-delà d'une recherche sur le lien entre la théorie et la pratique, au-delà d'une recherche de l'autonomie et de la singularité du comédien je crois que j'ai cherché à nourrir ma pensée en lien avec le jeu. Je crois que j'avais une inquiétude et une incertitude sur l'aspect intellectuel de ce métier. Il y a avait un désir et un besoin de ma part. Et ce mémoire est aussi le reflet de l'envie que j'ai de nourrir ma pensée dans le cadre de ma pratique. L'utopie reste un moteur pour le jeu et le théâtre. Et c'est dans la réflexion que je crois pouvoir nourrir cette utopie afin qu'elle reste toujours vivante.

IV Annexes

Sommaire des annexes

<i>Le questionnaire.</i>	31
<i>Krystian Lupa</i>	32
<i>Denis Maillefer</i>	47
<i>Andrea Novicov</i>	53
<i>Pascal Rambert</i>	66
<i>Nicolas Rossier</i>	69
<i>Jean-Yves Ruf</i>	77
<i>Conseils de lectures recueillis lors des entretiens</i>	86

P.S. Dans les entretiens qui vont suivre, les chiffres en début de paragraphe se rapportent au numéro des questions du questionnaire.

Le questionnaire.

1. Y'a-t-il des concepts, des idées artistiques qui vous ont marqués, par exemple Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht ou encore Antonin Artaud ?

Si non pourquoi ?

Si oui dans quelle mesure ? Quel en a été l'impact sur votre travail en tant qu'acteur mais aussi en tant que metteur en scène et pédagogue ?

2. Qu'est ce qui fait un bon acteur selon vous ?

(Selon la réponse apportée j'interroge la personne sur les aspects qu'elle n'a pas mentionnés et qui font partie de cette liste :

- L'instinct
- La réflexion, la pensée
- L'intelligence
- La culture
- La curiosité
- Le savoir
- L'histoire
- L'éthique

3. Pouvez vous retenir trois aspects parmi ceux qui ont été cités qui vous semblent les plus importants et en développer les raisons.

4. Pouvez vous décrire ce que doit avoir l'acteur aujourd'hui pour envisager son avenir artistique ? Vous pouvez aussi décrire ce que vous jugez inadapté voir contradictoire avec le métier d'acteur.

5. Quelles seraient les trois connaissances (je pourrais dire aussi les trois auteurs, les trois livres) que vous jugez indispensables d'acquérir pour un acteur aujourd'hui ? Où plus directement que me diriez vous de faire dans les six mois à venir, moi qui commence mon parcours de comédienne et d'artiste ?

6. Qu'avez-vous écrit sur votre pratique ?

(Cette question s'est ajoutée après les deux premiers entretiens.)

Krystian Lupa

Rencontre à la Manufacture le 19 février 2009

Avec Jean Pierre Thibaudat, journaliste et la traduction de Michel Lisowski, interprète.

Introduction et accueil de Jean-Yves Ruf.

Voici un extrait de l'entretien, l'intégralité se trouve dans un DVD disponible à la H.E.T.S.R.

J-P Thibaudat : Ce qui est impressionnant quand on a le sentiment de découvrir un grand artiste, c'est qu'on sent que le paysage du théâtre est plus large et plus grand que ce que l'on croyait. C'est comme si on découvrait un pays, ou une île qui surgirait de l'océan. Et j'ai confirmé cette impression de spectacle en spectacle jusqu'au dernier qui est consacré à Andy Warhol. A chaque fois qu'on découvre un nouveau spectacle de Krystian Lupa, on est toujours dans le mystère de la représentation. On décrypte un certain nombre de choses dans le spectacle, des continuités et des discontinuités, mais le mystère demeure toujours intense. On est comblé et au seuil de l'indicible, ce qui est pour moi le signe d'un grand artiste. C'est porter le théâtre à la hauteur de la philosophie et de la poésie. (J-P Thibaudat dresse un bref parcours artistique de Krystian Lupa.) J'ai trouvé hier soir le titre qu'aurait pu porter cette conférence. Le théâtre et son trouble. Etes vous d'accord ?

Krystian Lupa : Je crois que le trouble, ce qui trouble est très important. Je crois qu'il faut qu'il y ait quelque chose qui nous dérange. C'est bien d'avoir des obstacles, des troubles, sinon on se concentre trop sur soi même. Lorsqu'on est dérangé et qu'on a du mal à traverser quelque chose, on commence à mieux voir le but vers lequel on va. Alors c'est une sorte de traversée, de pénétration qui peut aboutir ou ne pas aboutir. Très souvent les comédiens, mais aussi les gens qui réfléchissent sur le métier de comédien, m'ont dit que dans le chemin qu'aborde le comédien pour arriver à son rôle, il doit y avoir des résistances, il doit y avoir des barrières, cela ne doit pas être facile ; et il faut parfois s'inventer ces résistances pour avoir à lutter contre quelque chose. C'est ça tout le chemin par lequel le comédien arrive à entrer dans son rôle.

Mais puisque que c'est vous qui avez inventé ce titre, Jean Pierre, j'aimerais voir comment vous aller l'argumenter ?

J-P. T. : Le premier trouble c'est la façon que vous avez de travailler tout, en même temps. Très souvent dans un travail classique, on choisit un décor, on le commande, on travail la lumière, puis le son. Chez Krystian Lupa, au départ il n'y a rien. Il y a le projet, comme l'adaptation d'un roman pour Les somnambules. Il n'y a pas de décors fait à l'avance. Il fait lui-même ces décors et travail beaucoup sur le son et tout cela en même temps. C'est beaucoup plus difficile de partir d'un espace quasiment nu et d'apporter des éléments au court des répétitions. Cela demande une méthode de travail particulière. Est ce que cette méthode existe depuis le début ?

K. L. : Le mot méthode est quelque chose qui me vient de l'extérieur. On a tous notre propre caractère. Et lorsqu'on a à faire à des obstacles, on est souvent désemparé et c'est peut être là qu'on arrive à une méthode.

Par exemple, à un moment, je me suis rendu compte que je prenais trop systématiquement des romans. Je ne trouvais pas de pièce sur laquelle j'avais envie de travailler. Or lorsque l'on veut adapter à la scène un roman, il faut se munir d'un coupe-coupe, d'une machette et avancer à travers les broussailles. La narration romanesque est quelque chose de plus large que la narration dramatique. Et très souvent, en traversant ces broussailles, on a l'impression qu'il n'y a aucun chemin qui s'ouvre devant nous. En fait, ce monde du théâtre est bizarre. On y ressasse sans cesse une quinzaine, une vingtaine de pièces excellentes, des chefs d'œuvre. On les fait tous, à tour de rôle. Et puis on attend, soit l'arrivée d'une pièce toute à fait nouvelle, tout à fait inconnue, ou bien on essaye de trouver un roman auquel les autres n'auraient pas pensé. Et on doit s'obliger à tomber amoureux car on trouve là dedans un motif qui correspond à quelque chose qu'on a en soit. Mais à chaque roman, on trouve aussi un poids, un palace tout autour dont il faut se débarrasser.

Je crois qu'il y a très peu d'auteurs, d'écrivains, pour qui le drame et le théâtre soient le mode naturel d'expression. Si on regarde, quelques génies du romantisme : Goethe avait écrit Faust parce que c'était pour lui, à l'époque, le summum de l'art. Je ne pense pas que ce soit le cas aujourd'hui. Il y a Becket qui écrivait vraiment pour le théâtre. Il écrivait des monologues ou des dialogues parce qu'il s'exprimait à travers. Mais j'ai vraiment l'impression que beaucoup d'auteurs ne viennent pas naturellement au théâtre, mais ils écrivent pour le théâtre car ils y trouvent un bénéfice financier, ou artistique, ou littéraire. Mais ce n'est pas du tout naturel. C'est plutôt des œuvres de commande. On sent qu'il y a eu une commande d'un théâtre passée à un écrivain. Alors ces auteurs essaient de penser au théâtre plus qu'à la vie. Et moi, lorsque je commence à parler au théâtre, je veux penser à la vie et non pas au théâtre. Alors je me suis laissé aller à mes fascinations à ce qui m'avait servi d'initiation. Je dois vous avouer qu'en général je n'aime pas lire les pièces de théâtre. Il y a quelque chose d'étrange lorsqu'un auteur veut expulser ce qu'il y a en lui, ce qui le dérange, le tourmente, entièrement dans l'ensemble et sans ne rien perdre. Lorsqu'un écrivain se met à écrire du drame, il est donc condamné à n'écrire que des dialogues. Il veut, en même temps, à travers ces dialogues, raconter quelque chose de plus. *Une pièce bien écrite bien faite* : c'est

quelque chose où on arrive à raconter la situation avec les dialogues. Donc un auteur dramatique doit tout le temps se demander comment choisir les dialogues, les mots et les phrases qui en même temps racontent tout ce qu'un auteur qui ne fait pas du drame peu raconter de manière différente. Une telle pièce, bien faite, n'est pas intéressante. Car elle n'est pas vraie. Les dialogues entre humains ne racontent pas une situation et non pas pour but de raconter une situation. On peut dire que le dialogue par rapport au récit est quelque chose d'anarchique. Lorsque les personnes se rencontrent et voudraient se raconter quelque chose (peut être pour résoudre une situation) il y aura toujours des digressions dans le dialogue. Ou bien l'un des deux va imposer le chemin à l'autre. Et lorsqu'on regarde nos propres dialogues, on observe qu'ils n'accélèrent rien, mais au contraire en général ils font éclater la situation. Un dialogue entre humains est quelque chose d'absurde et d'illogique. Essayer de voir comment se déroule vos conversations, ce que vous dites dans des réunions de famille, ça part en général dans les sens, ça repart, ça revient et ça se retourne. Il n'y a rien d'ordonner. Ces dialogues là, je n'arrive à les trouver, depuis quelques années encore, que dans un certain genre de romans. Et c'est ces dialogues là qui étaient me fascinent car ils m'opposent une certaine résistance. C'est comme si des personnes qui ont envie de communiquer, en fait à travers leurs dialogues, n'y arrivent pas du tout. Ce qu'ils disent, ne réalisent pas ce qu'ils veulent. Parfois nos dialogues sont un univers en eux même. Nous ne disons pas ce que nous voulons dire. On arrive à une discussion, préparer à cette discussion mais on dit quelques chose d'autre. C'est comme s'il y avait une bête, un démon caché dans le dialogue. Je suis heureux de voir apparaître depuis Thomas Bernard, des dialogues où les personnes commencent à parler de cette manière là, plus vraie. Des pièces apparaissent où l'on ne raconte pas une intrigue, mais où apparaît tout ce côté irréel et fantastique de la parole. Un roman, à justement cette première résistance : il exprime un univers tout entier. Et l'auteur ne s'est pas demandé en l'écrivant si ça passerait ou non la rampe. Et bien entendu, ce qui m'a le plus fasciné ce sont ces romans qu'on arrive pas à imaginer au théâtre. Là où il y aurait une résistance totale, c'est-à-dire que tu dois devenir fou pour vouloir faire cela. Peut être qu'il s'agit justement de devenir fou. Car seul un fou, dispose de toute cette énergie, celle qui manque au bourgeois correct que nous sommes au fond tous.

J-P. T. : Cette folie dont vous parlé, passe aussi par une sorte d'immersion profonde et longue dans travail de répétition imposant. Et pour répondre à cet antialogue dont

vous parler vous avez une façon de travailler avec les acteurs très particulières. Vous parler d'improvisation pour la représentation d'un spectacle répéter pendant huit moi. Je sais que ce mot n'est pas hasardeux. Il serait intéressant que vous parliez à partir de votre travail sur le texte que vous avez énoncé, du travail atypique que vous mener avec le dialogue et notamment ce que vous appelez le monologue intérieur et le paysage, terme de votre monde. Les acteurs prennent le relais de votre folie ?

K. L. : Je ne suis pas capable de préparer un décor avant les répétitions. Je n'arrive pas à imaginer quoi que se soit. De la même manière, je n'arrive pas avoir une adaptation finie avant le début des répétitions. Je me révolte contre ça. Je sais que cela sera moins bon. Ce n'est que le début de l'aventure avec les comédiens qui va nous inspirer et qui va nous ouvrir des chemins. Au moment où l'on commence un travail sur un roman, nous lisons tous le roman, nous nous mettons à rêver ce roman. Il faut bien commencer par quelque chose. Il faut trouver quelques points centraux. Ce qu'on fait hier, le travail du dessin du corps⁵⁶. Ce sont les points les plus faciles, à appréhender. Je commence par là. C'est comme un peintre qui regarde le visage qu'il va peindre mais sans pouvoir dire pourquoi, il commence par peindre le visage à cet endroit là. Peut être que c'est l'endroit que l'homme attrape instinctivement et sans préméditation. On voit un visage et on se dit : « tiens entre le nez et la bouche il y a quelque chose d'intéressant, je vais essayer de l'attraper. ». Et il vaut mieux l'attraper et construire tout autour. Donc on accroche ses quelques points et on commence les répétitions. Les personnages commencent à se former. Les acteurs commencent à aller vers les personnages et commencent à me dire ce dont ils ont besoin pour ces personnages. Ils commencent à rêver ou à songer aux autres scènes. Je dirais qu'on traverse ainsi le roman, jusqu'à terminer un premier tour, jusqu'à ce que nous arrivions à nous dire, voilà nous avons une sorte d'univers rempli. Nous n'arriverons jamais à raconter tout l'univers. Un romancier n'y arrive pas et encore moins l'adaptateur qui est capable de réaliser un dixième, un vingtième, un quarantième, de ce qu'il a lu. Et une fois les quelques premières scènes mises en place, je sais de quel décor j'ai besoin. Et en regardant les acteurs, je commence à voir l'espace autour d'eux. Donc si le théâtre me demande des choses trop tôt, je suis obligé de mentir.

⁵⁶ Il fait ici référence à la master classe donnée en février 2009 avec la promotion C

Mais il est vrai que cette dernière expérience (Factory, Warhol) était exceptionnelle. Il y a eu une certaine fascination pour ce groupe de Warhol. Dans Factory, Warhol avait permis à des artistes, des vagabonds, des gens très fragiles, d'accéder à ce groupe qui en dehors n'aurait sans doute rien fait. A travers leurs films, ils ont créé un nouveau genre de narration. C'est quelque chose qui nous a fasciné, mais aussi parce que toute troupe de théâtre ressemble à ce genre de modèle. Dans leurs films, ils ne se basaient pas sur des scénarii écrits préalablement. On peut dire qu'ils ne recréaient pas une réalité qui avait déjà été exprimée sous une autre forme avant. Ils créaient à nouveau une réalité à travers leurs personnalités. Par exemple, Warhol les avait attaqué, provoqué de manière très forte à un moment sur un sujet qu'il ne connaissait pas. Par exemple, Warhol disait : « tu es un pape, tu ne joue pas un innocent, un jean Paul historique, tu es pape et tu reçois des femmes qui viennent se confesser, et il faut qu'elles pleurent. » Warhol n'était pas un professionnel, il ne s'y connaissait pas, ce n'était pas un homme de théâtre, de cinéma, mais il y avait en lui une sorte de génie d'un homme autiste. Il disait qu'il était fasciné par Hollywood et voulait faire des films comme à Hollywood. Mais il faisait tout le contraire. Cela a donné une improvisation extraordinaire, car l'acteur a vraiment cru sincèrement qu'il était pape. Tout d'abord il y a eu un tournage où l'acteur n'était pas content, peut être parce que les femmes se confessaient, ne se sont pas mises à pleurer. Et après une nuit où il n'a pas pu dormir, (la je ne voudrais pas utiliser le terme de folie, même si ça en est proche. Mais qu'est ce que ça veut dire d'être pape ? C'est indicible. On est tout simplement pape à un moment. Il se passe quelque chose en toi, alors tu dois voir ce qui se passe et y aller à fond.) Il commence une nouvelle série de confession. Warhol lui envoie une fille dont on sait qu'il la déteste. Et dans les premières minutes de l'improvisation, la fille lui dit : « tout ce que tu dit c'est des blagues et des mensonges. » L'autre devient furieux et en vient aux mains. Pendant une demi heure, l'acteur n'arrête pas de courir en disant : « Comment se fait-il que cette idiote me traite de menteur, comment peut elle dire cela au pape ? » Et c'est une irruption, il ne joue pas à ce moment. Il engueule toute l'équipe, il n'est plus devant une caméra. Warhol ne fait pas arrêter la caméra. On a un champ vide et la voix de l'acteur qui n'arrive pas à reprendre ces esprits. Et c'est une des scènes les plus extraordinaires que j'ai vu au cinéma. On peut dire que cette approche extrémiste nous a fasciné mais cela ne veut pas dire qu'on doit la reproduire. Il faut bien la regarder et voir ce qu'il en résulte, et même faire tester ça par l'acteur. En fait nous ne savions pas très bien par quoi commence, nous avions peu de matériel

qu'on aurait pu adapter. Nous avons vu de nombreux films de Warhol. On a essayé de voir ce qui les avait inspiré en dehors des drogues que nous ne prenions pas. On peut se dire aussi qu'une drogue, c'est une béquille. L'acteur devrait être capable de reproduire ça sans drogue. C'est une réalité qui peut intéresser l'acteur. Non pas la drogue mais cette réalité humaine qui est venue à travers la drogue, avec tout le drame et la tragédie qui en résulte.

Nous avons décidé de tomber amoureux de ces personnages. J'ai proposé aux acteurs qu'il choisissent eux même le personnage dont il voulait tomber amoureux. Et au bout de deux ou trois mois on a posé la question de qui serait qui. Les acteurs m'ont mis leur proposition par écrit. J'étais fasciné ils sont tombés dans le piège, j'étais d'accord avec leur choix. On a aussi essayé de comprendre en quoi consistaient les improvisations de Warhol. C'était des improvisations très sauvages avec des effets fascinants pour moi. On a commencé par des monologues. Warhol faisait quelque chose de très intéressant : des screentest. Il demandait à ses acteurs de rester longtemps devant la caméra et de ne rien faire. Mais un homme fait toujours quelques choses. Etre assis c'est faire quelque chose. Ne rien faire c'est une tâche très étrange. Et si vous avez l'occasion aller voir une séance de screentest. On peut tomber en fascination, en hypnose devant ces longues séquences d'une demie heure ou plus où l'on ne fait rien. Je me suis dit que nous allons faire un autre pas. J'ai donné à chaque acteur une demie heure devant une caméra qui tourne et personne d'autre. Une caméra sur un pied. L'acteur avait son espace. Et je leur ai donné comme tâche d'essayer d'expulser en secret le premier mensonge. Ce premier mensonge c'est par exemple la pose que l'on prend lorsque l'on voit un objectif se diriger nous. L'acteur décide lui-même de faire ce qu'il veut avec cet objet bizarre qu'est la caméra. La caméra c'est ce qui observe. Ce n'est pas une personne qui observe. Ce sera peut être mille ou trois mille personnes qui le verront. C'est un objet qui menace. Les acteurs professionnels qui font semblant de ne pas voir la caméra c'est ce que j'appelle le premier mensonge. C'est là qu'on se rend compte que ce regard vers la caméra est porteur de grandes énergies et de grande réalité. Peut-être faut-il la traiter d'idiote, lui dire « je n'ai pas peur de toi, je vais t'ignorer, aller tourne, tourne. » il y a différents moments. Mais lorsque je trouve que je suis vrai, j'aborde le vrai sujet de mon screentest, le sujet de ce monologue de cette demie heure d'être. Le moi-moi. Ce moi avec lequel en général je n'arrive pas à m'arranger, très souvent me dit que je ne suis pas à la hauteur, dont l'ambition est au-delà de la vérité, qui est vaniteux. Nous ne savons pas à quoi nous étions engagés.

(suite de la conférence : voir Dvd)

Spectateur : Quel rapport avez-vous entre la fiction et la réalité, au théâtre et devant la caméra ? Y'a-t-il pour vous une frontière entre la fiction et la réalité ?

K. L. : Nous avons tous le rêve que de créer une certaine réalité. Je dirai que je ne suis pas heureux de ces narrations qui s'auto complaisent dans la fiction. Ce qui ne veut pas dire non plus que je sois un partisan du réalisme. Je ne veux pas dire par là non plus que ce que nous faisons doit ressembler à la vie, dans son apparence extérieure. D'ailleurs il me semble que les critères dont nous nous servons pour dire que quelque chose est réaliste ou ne l'est pas sont très superficiels. Souvent les œuvres réalistes me semblent être irrationnelles, surréalistes même. Souvent la réalité que je vie dans ma vie me semble être un songe. J'ai le sentiment d'être suspendu, le sentiment d'étrangeté. Il m'arrive de me sentir étranger dans la réalité, je ne la comprends pas. Et nous avons de plus en plus de cette sorte de réalité dans notre vie. Peut être notre réalité devient une fiction. En tout cas, souvent en Pologne nous avons ce sentiment. Parfois j'ai ce sentiment lorsque j'apprends qu'il se passe des événements que je n'arrive pas à expliquer, même pas par le fait que quelqu'un aurait envie d'avoir plus de pouvoir et de gouverner le monde. Mais je digresse. Ce qui me fascine c'est de construire une réalité qui vie. Le théâtre est pour moi une réalité qui devrait vivre par elle-même, par son énergie intérieure et pas sous la baguette du créateur, du metteur en scène. Bien sûr d'une certaine manière nous inventons toujours quelque chose. Je suis de moins en moins intéressé par le fait de forcer d'imposer son rapport d'imagination, parce que je les ai imaginé de cette manière là. Le plus souvent nous essayons de provoquer par nos propres intuitions, nous provoquer aussi beaucoup. Les acteurs créent des relations. Et c'est une sorte de plaisir tant que c'est libre. Ces réalités très éloignées du réalisme vivent comme des organismes vivants, car les mécanismes qui se renforcent mutuellement eux sont vrais. Je crois en une sorte d'énergie qui au moment où elle frappe certains corps suscite un effet, que je comprends, mais aussi que je ne comprends pas. Et à ce moment cela suscite chez moi un certain étonnement. Une réalité pleinement inventé et que je comprends pleinement ne me rend pas heureux. Ce qui me fascine suite à ma provocation, se met en branle à l'intérieur des hommes, un certain processus qui met aussi difficile à interpréter. Comme dans une situation réelle dans ma vie où je provoque quelqu'un dans mon entourage et que sa réaction est difficilement

compréhensible. C'est quelque chose comme ça que je veux susciter. Provoquer quelque chose qui va permettre au moins l'étonnement. Parce que toutes proportions gardées, le monde du théâtre ressemble à une séance de spiritisme. Nous ne travaillons pas avec la pierre mais le matériel est humain, pas seulement avec le corps, mais les émotions, les croyances. Les personnages qui hantent les acteurs les transforment, changent leurs vie, changent aussi leurs vision du monde. Nos œuvres d'art devraient vous transformer. Le travail du théâtre consiste à provoquer un certain processus qui a un moment devrais vivre par lui-même. Ce n'est pas seulement montrer la vie telle que nous la connaissons et telle que nous pouvons l'illustrer, mais comme des choses que nous ressentons comme des troubles, comme des possibilités différentes, et qui pourraient exister dans notre univers humains mais elles ne se sont pas encore réalisées. Je pense que Kafka est un tel créateur, il met en marche une vision d'un certain monde.

Je voulais revenir sur les screentest, et savoir si ce qu'il a constaté à été utilisé et comment ?

K. L. : Permettez moi d'ajouter quelque chose avant de répondre à votre question Je n'arrive pas à me sortir de cette expérience avec Factory qui a duré une année. Nous avons eu l'impression d'avoir découvert quelque chose de plus et il fallait se dépêcher de l'attraper rapidement. J'ai l'impression que nous étions rentré dans une chambre remplie d'hirondelles. Mais elles ont commencé à s'enfuir au moment ou nous entrons. Le spectacle n'est en aucun cas, ni un récit sur le groupe autour de Warhol ni une tentative de raconter ce qui c'est passé là-bas. Pendant une année, nous avons essayé de vivre comme ce groupe là. On s'est lancé dans une sorte de fantaisie : on s'est dit on va tourner un film de Warhol que Warhol n'a jamais tournée. Et au bout d'une année, cela devenait impossible. A l'anniversaire de sa mort, en février, nous avons fêté sa mort. Tout le monde est venu avec les costumes des personnages, et nous avons bien l'impression de nous lancer dans un happening un peu fou. Nous avons abordé cela à moitié comme une création et à moitié comme de la vie soit nous vivions un peu en privé et un peu comme les personnage. Nous le faisons parfois dans notre vie. En général cela se termine assez vite. Cela nous gêne un peu comme si nous nous montrions bête, cela donne une comédie que l'on fait dans la vie. Je mets une robe à la Marilynne Monro et j'arrive au bal, je suis Marilynne Monro. La robe de Marilynne me transforme en Marilynne. Et si j'essaie d'approfondir, j'arrive à la conclusion que ma

fantaisie peu être illimité. Et nous entrons dans des réalités qui commencent à nous fasciner. Nous nous entraînons. C'est pour cela que nous l'avons appelé Factory 2, car Factory 1 c'est Warhol et le deux est à Cracovie. Et pendant cette année, nous avons tourné environ 350 heures de rush dont on a utilisé peut être deux heures. On pourrait utiliser ces rushes pour monter un film de fiction, pas un film sur la création, mais sur un groupe étrange qui s'est mis à croire en un dieu bizarre. Et ce dieu bizarre s'appelle l'improvisation. Le spectacle commence par un public qui vient voir la première du film d'Andy Warhol. Le groupe entier est sur scène et voit arriver le public. Ce vrai public qui pense voir un spectacle, ne sait pas qu'il va voir juste un film de Warhol. Le public est vu par les acteurs. Nous avons fait une chose bizarre en voulant que le film de Warhol soit un échec auprès de ce public. Ce ne sont pas des coups forts. Nous avons facilité au public le fait de considérer le film comme quelque chose de raté, avec des manœuvres très délicates. Ce qui nous intéresse c'est de voir la soirée de la troupe après l'échec de leur œuvre qu'ils viennent de présenter. Warhol dit on va voir les screentest, tout le groupe est en mauvais état, ils sont fâchés. Ils n'ont pas envie de regarder ces screentest. Donc l'énergie que nous avons en regardant est mauvaise. Un acteur au début d'un spectacle a envie d'être porteur de bonnes énergies. Nous faisons l'inverse. Ce qui nous intéresse c'est leur mauvaise énergie. Nous essayons de faciliter au spectateur d'être irrité par ces screentest. Et quand même parmi les choses qu'ils voient, il y a des choses terribles. On voit un acteur qui dit : « je ne sais pas ce que je dois dire maintenant, tu comprends tout ce que j'ai préparé n'est pas d'actualité, qu'est-ce que je peux faire, je vais allumer une cigarette. Je crois que tout le monde avant moi à allumer une cigarette. Je ne sais même pas regarder la caméra, je suis complètement désemparé. » L'acteur proteste, et une de ces collègues lui dit : « arrête de te tourmenter, ce que tu nous proposes est fascinant. Tu es en train de te compromettre mais toute ta détermination. Tu as ce courage. » Donc nous regardons ces screentests, avec toute l'ouverture et la permission de faire des choses bonnes ou mauvaises. Je sais que l'expérience de Warhol est empirique, je sais que la plupart des gens qui faisait partie de cette troupe ont mal fini. Mais lorsqu'on le voit de l'extérieur cela me rappelle ce que l'on disait de la troupe de Grotowski. Ils ont tous mal fini, par l'alcool, ce sont des déchets humains. Et ce n'est pas une chose que devrais prendre à la légère. Mais en même temps, je crois qu'on utilise trop cet argument, comme si tout ce qu'ils ont fait n'avait aucune valeur. Cette une approche facile, du moins pour ceux qui n'ont rien fait et qui n'ont jamais pris de risques.

JPT : Je reviens sur ce happening, l'anniversaire de Warhol où chacun jouait un rôle, mais quel était votre rôle ?

K. L. : Par exemple lorsque Piotr jouait Andy Warhol, il avait un problème avec une certaine schizophrénie. Il devait jouer à l'intérieur de ce groupe celui qui faisait tourner le tout, qui est un point de référence. Les acteurs disaient : « ça ne peut pas marcher je me réfère tout le temps à toi (Krytlan Lupa), et pas vers lui. » Cette situation a existé et il fallait bien nous en rendre compte. Et Piotr devait se comporter soit comme un œuf de coucou, ou entrer comme un cheval de Troie et s'immiscer là dedans. Et chose étrange, cela s'est mis à marcher lorsqu'il est venu coiffé d'une perruque de Warhol. Il était le premier à avoir besoin d'un costume. Et avec une perruque de Warhol il ressemble physiquement à Warhol. Il s'est passé quelque chose de magique. Les acteurs ont commencé à transposer leurs points de références et j'en étais très heureux, car cela ne m'est encore jamais arrivé dans un autre spectacle. Je peux dire que j'ai réussi à m'enfuir en tant que cette personne éternellement responsable. Je me suis même mis à penser que ce spectacle pourrait fonctionner sans moi, mais il n'en a pas été ainsi.

Vous avez dit que vous vouliez faire réagir le public en emmenant de l'énergie négative par les comédiens. Avant la première avez-vous fait des tests pour vérifier que cela marchait ? Et si vous l'avez fait avez-vous du vous adapter ?

K. L. : J'ai pensé que le public de Cracovie devrait avoir un problème avec le film de Warhol que nous leur avons montré. Nous leur avons montré blond.... Ce film montre le visage d'un homme pris au hasard et pas acteur. C'est un jeune homme anonyme auquel on applique du sexe oral. Nous ne voyons que le visage. On début on peut être bouleversé. Je comptais là dessus, que le public bourgeois de Cracovie le soit. Pour moi ce film est fascinant car on montre ce que l'acteur ne veut pas montrer. C'était un garçon pris dans la rue. Ce sexe oral est bien entendu homosexuel. L'homme qui est l'acteur pour ce film n'est probablement pas homosexuel, mais ce n'était pas un problème pour lui de le faire pour de l'argent. Mais le problème pour lui commence là, car il n'a pas prévu ce qui pourrait se passer quand on se mettrait à le filmer. Et le film montre tous ces problèmes sur son visage. La version originale de ce film dure trente minutes avant l'orgasme. Et on voit que cela lui pose un problème. Mais en même

temps on voit sa gêne, pour ne pas dire sa honte soit quel visage je dois montrer à la caméra. C'est une étude anthropologique absolument incroyable et qui à la même puissance que le rapport de Kinsey. Cela montre à la société américaine quelque chose qu'elle ne veut pas voir d'elle-même. Je pense qu'aujourd'hui ce film montre à la société de Cracovie quelque chose qu'elle ne veut pas savoir d'elle-même. Une bonne partie du public va le désapprouver alors c'est gagné. Maintenant je voudrais mener une expérience sur cette désapprobation. Je n'appellerai pas cela un spectacle, on début je dirai que c'est une performance. Ce sont des spectateurs qui viennent voir un spectacle et ils voient un film. Après avoir vu le film, nous rallumons la salle. Et nous avons là deux groupes : les acteurs qui ont vu le film pour la première fois, les stars de Warhol, aucun ne s'est retrouvé dans la nouveau film, pour eux c'est difficile, il se peut aussi qu'ils n'approuvent pas ce qu'ils ont vu, et le deuxième groupe le film. Et après quelqu'un de proche d'Andy Warhol dit : « c'était un film d'Andy Warhol avec des acteurs anonymes, ils présentent les stars, est-ce que vous avez des questions ? » Bien sûr l'acteur lui-même peut être mécontent de ce qu'il s'est passé, car même s'il a collaboré et admire ce film, il peut être très énervé à cause de ce qu'il s'est passé autour. Donc il pose cette question sans vraiment inciter le public à poser des questions. Mais est-ce qu'il va y réussir, car si la discussion avec le public commence, nous la continuerons. Par exemple quelqu'un va dire : « maintenant qu'est ce que vous voudriez faire dans votre spectacle ?

- vous avez vu un film, maintenant c'est fini on discute. »

Est-ce que vous appliqueriez au théâtre cette parole de Giacometti, je crois, celui qui vient au monde pour ne rien troubler, ne mérite ni égard ni patience ?

K. L. : On ne peut empêcher personne s'il veut faire quelque chose. Et toute tentative de changement ou d'introduire les songes quels qu'ils soient, doit rencontrer des obstacles. Bien sûr au premier abord cela nous étonne, car très souvent pour un rêveur, l'objet de son rêve lui semble évident. Et il lui semble que tout le monde va regarder cela comme il le voit. C'est ce qui fait que l'homme est condamné à vivre tous les obstacles de façon très douloureuses mais heureusement grâce à dieu, car c'est cette douleur qui fait travailler. Un acteur qui aurait peur de la souffrance, peur de la douleur même insupportable ne sera jamais grand.

Vous parlez d'une folie qui s'empare du comédien quand il se met à jouer le personnage, est-ce que cela vous arrive quand vous mettez en scène de passer de Lupa qui créé un monde, à ce Lupa qui est dans ce monde et créer la pièce ?

K. L. : Oui parce qu'au moment où nous abandonnons nos rôles, nous entrons dans un monde de la passion. Les acteurs se mettent à mettre en scène, le metteur en scène se met à jouer. Cela arrive. Je ne veux pas dire par là que cela soit recommandable ou qu'il n'y ait pas d'autres possibilités. Je suis heureux lorsqu'on arrive à la situation où je suis contraint ou poussé à être un participant. Je m'en souviens parce que se sont des choses que nous avons ritualisées à l'époque de Jelenia Gora,. Nous nous préparions pendant quelques temps à se que nous appelions des répétitions sacrées. C'est le nom que nous leur avons donné. Nous les attendions comme une sorte de fête. Il fallait arriver au moment où nous nous rencontrions tous, avant d'entrer dans la réalité créer, de créer une réalité très intense et privée. Nous avons cherché différentes approches, parfois nous avons essayé de faire ces répétitions avec de la marijuana. Après il fallait attraper le résultat, le mettre de côté et le recréer sans drogue. Nous étions tous jeunes à l'époque. Il s'agissait d'arriver à quelque chose avant d'arriver en scène, d'avoir un élan privé énorme. Et à ce moment là nous arrivions sur scène en nous disant : on va voir ce que cela va donner, en abandonnant, et en rejetant toutes les contraintes dont nous avions convenues avant. Les acteurs pouvaient faire tout à fait autre chose. Et c'était des séances tout à fait extraordinaires pour nous, pendant lesquelles nous faisons un bout en avant, c'est-à-dire nous apprenions des choses auxquelles nous ne songions même pas. Et on peut généraliser en parlant du mécanisme de l'improvisation. On peut dire que c'est un flirt, même plus un acte de séduction envers l'inconscient. On peut aussi l'appeler une séance de spiritisme où les esprits se mettent à parler, s'il y a une soif de matière non réalisée. Car pour moi une séance de spiritisme n'est rien d'autre que de faire parler les personnages qui sont en soit. Si ta mère décède, elle peut revenir dans ton rêve et te dire des choses dont tu n'avais pas conscience avant. Elle peut aussi apparaître dans une séance de spiritisme et faire la même chose.

Quel est votre rapport avec le théâtre français où la notion de personnage disparaît ?

K. L. : A vrai dire je n'ai pas travaillé en France. Ce n'est pas la même chose ici. A plusieurs reprises, j'ai rencontré des metteurs en scènes des acteurs à l'institut nomade.

J'ai beaucoup aimé car j'ai rencontré des gens très intelligents. Ils avaient un très fort désir d'attraper quelque chose qu'ils n'ont pas. Nous adorions venir à Paris, nous y trouvions un des meilleurs public que nous avons jamais eu dans la vie. Avant la première venue en France nous avions très peur de cette proverbiale rationalité, le côté cartésien des français, donc une froideur. Il n'en a rien été.

Avez-vous eu la même envie que Brook par exemple de partir dans de pays où le théâtre n'est pas institutionnalisé, pour rechercher une force dans l'improvisation ? L'avez-vous rencontré ?

K. L. : Je regarde avec une certaine réserve les recherches de Peter Brook, et je n'y crois pas tout à fait, même je trouve que c'est un grand metteur en scène et que j'ai vu des spectacles merveilleux de lui. Je trouve qu'on entre dans des régions fragiles et délicates. Par exemple je n'ai jamais réussi à pardonner à Grotowski le fait qu'il se soit mis à croire qu'il était un prophète. C'est facile de croire un moment qu'on est plus fort qu'on ne l'est. J'ai travaillé avec des acteurs aux Etats Unis en Russie. Aux états unis c'était des acteurs issus d'un casting en en Russie des acteurs du répertoire. En travaillant nous créons chaque fois une commune différente soit quelque chose à quoi il songeait ou qu'il leur manquait quand il travaillait au théâtre. Je ne sais pas, c'est peut être une solution de facilité. De nombreux amis me disent de laisser tomber le théâtre institutionnel et de trouver un groupe de gens qui voudrons aller plus loin et de travailler avec moi. J'ai peut être de ne pas savoir à un moment le retenir. Est-ce que j'ai peur de devoir être un roi, un prince aussi en dehors du théâtre ? je ne veux pas élargir mon cercle pouvoir à ce domaine là. Je crois que si j'aborde vraiment ce que les gens regrettent, leurs désirs manqués, à l'intérieur d'un organisme c'est plus vrai et plus propre. J'ai eu peur de créer ma propre troupe car je sentais que ce serait mort trop rapidement, au moment où nous serions trop liés. L'ordre de Grotowski, c'est difficile à expliquer mais c'est quand même une hégémonie terrible. Les choses que je dis, je ne les maintiendrais pas à tous prix, c'est plutôt une sorte de confession, une sorte de pensée à voix haute. Elle est peut être égoïste, peut être médiocre, je ne sais pas. En tout cas je n'ai jamais voulu franchir cette frontière là.

JPT : Vous écrivez aussi beaucoup, des livres utopie I, puis utopie II, comment pourriez vous définir ces livres par rapport à votre travail ?

K. L. : A Jelenia Gora, j'ai voulu écrire un roman qui devait porter comme titre, le monastère des écoutants. Cela aurait été l'histoire d'un homme qui rassemble autour de lui un groupe, en se basant sur son message, sa philosophie. Et s'ils se mettent à vivre d'une manière assez spécifique que j'appelle vigilance et de manière intense, en se débarrassant de leur égoïsme de base, ils seraient capable d'entendre une nouvelle apocalypse. Mais ce groupe dégènerait assez rapidement. Des conflits naissent à l'intérieur, certains tombent dans l'alcool. Leur leader probablement à des problèmes psychiques. Et malgré tout cette nouvelle version de l'apocalypse se produit sans que l'on sache trop qui en est l'auteur, qui l'a écrit. J'ai commencé à écrire ce livre mais je ne l'ai pas terminé. Et à la place j'écris sans cesse. Au début, je croyais que c'était le livre qui prenait des proportions plus importantes. Puis je me suis rendue compte que ce n'était pas le même livre, que j'abordais des régions différentes. L'écriture est pour moi une précision de la pensée. Elle provoque ma pensée. Mais en écrivant j'avance. Et en terminant d'écrire je sais plus de choses qu'avant. Cette possibilité est offerte à l'homme. Bien entendu cela ne marche pas toujours, quasiment jamais mais ça vaut le coup d'arrêter.

Quelle est la nature des résistances chez un acteur, y'a-t-il un lien entre l'alcoolisme et les résistances ?

K. L. : Franchement l'alcool est un problème chez les acteurs. Il nous ouvre d'une certaine manière. Au début l'acteur se sent complètement entravé, inhibé par notre culture. Dans la culture européenne l'homme est renfermé. Dans les sociétés où l'on joue à l'acteur pendant des rites, où il n'y a pas de séparation entre acteur et non acteurs, dans le village. Tous entre dans des rôles extrêmes. On peut dire que leurs corps n'y résistent pas. Le corps d'un européen résiste. Cette résistance peut donner des résultats fascinants. Au moment où cette résistance est vaincue, on peut arriver à des résultats très raffinés. Dans chaque culture l'homme a des barrières. Ce qui est dangereux c'est quand ce mécanisme, prendre de l'alcool pour se désinhiber, ne peut plus être arrêté. Il y a quelque chose d'inquiétant pour moi, dans les conservatoires en Pologne. Les jeunes gens arrivent à l'école. Et dans un premier temps il y a ce problème de l'ouverture. « Tu n'es pas assez ouvert, tu dois t'ouvrir. » Le problème est que la plupart des pédagogues, qui par ailleurs peuvent être de bons acteurs, n'ont pas tous une intuition humaine

profonde. Ils ne sont ni psychiatre, ni psychologues. Et pendant cette initiation du corps de l'acteur, il faut une intuition très profonde. Le plus mauvais est quand ces acteurs ont été eux même ouvert d'une manière très violente, le pédagogue a ouvert l'acteur en l'humiliant. Cela amène à penser que l'acteur ne peut être ouvert tant qu'il n'a pas été humilié. Certains disent même qu'il faut mettre « des coups de pieds au cul » et l'acteur donnera tout ce que tu veux. C'est horrible. C'est l'enthousiasme qui devrait nous ouvrir. On ne devrait pas être impatient face au fait qu'un acteur ne s'ouvre pas. Il devrait attendre une fête. Si c'est l'émerveillement, la joie qui permet cette ouverture, tout d'un coup l'acteur oublie le fait d'avoir peur. Il oublie qu'il s'est ouvert à ce moment là. Et par la suite je vais rechercher cette joie et cet enthousiasme et non pas une violence.

Denis Maillefer

Mardi 20 janvier, à 18 heures, au Starbucks café. Durée environ 55 min.

Biographie :

Denis Maillefer est né en 1965 à Pompaples (Vaud). Après des études de lettres, il passe par la section d'art dramatique du Conservatoire de Lausanne avant de monter sa première mise en scène, *Fool for love* de Sam Sheppard.

Il devient ensuite l'assistant de Patrice Chéreau à Paris.

A son retour en Suisse il monte à Lausanne *Pourquoi n'as-tu rien dit*, *Desdémone* de Christine Bruckner, puis il met en scène notamment, *Jacques le Fataliste* de Diderot, *Roberto Zucco* de Koltès, *Léonce et Léna* de Büchner, *La Cerisaie* de Tchekhov, *Laurel et Hardy vont au Paradis* d'après Paul Auster, *La supplication*, de Svetlana Alexievitch, *Flon-Flon et Musette* d'après Elzbieta, *Le voyage en Suisse* et *On liquide* d'Antoine Jaccoud.

Depuis 2006, il met en scène *Tendre et Cruel*, de Martin Crimp, à la comédie de Genève, *Gênes 01*, et *Nature morte dans un fossé*, deux pièces de Fausto Paravidino, et crée *La première fois à L'arsenic*. Ces spectacles tournent notamment en France et même en Inde pour ce dernier.

Actuellement il prépare la mise en scène de *Quand mamie*, un texte de Noëlle Revaz, au théâtre de Vidy à Lausanne et en tournée.

En 2002, il reçoit le prix de la fondation Leenards.

Après avoir enseigné à l'ESAD à Genève, il assure depuis régulièrement des stages à la HETSR en plus d'un rôle de responsable pédagogique

Contexte : Il est notre responsable pédagogique pour les trois années de formation. Il encadre notre apprentissage notamment par des entretiens réguliers et des retours sur notre parcours et notre évolution. Il donne également un stage en septembre 2007 et mars 2008.

I.

Je suis obligé d'avouer que je n'ai jamais été un très grand lecteur des théoriciens. J'avais lu bien évidemment Stanislavski, quand j'étais encore étudiant. J'étais assez fasciné par ce qu'il proposait, par une certaine vérité, une certaine observation de la vérité. Il me paraissait intéressant mais petit à petit, je m'en suis vraiment "détourné". Au début je croyais beaucoup, à ce qu'on appelle l'incarnation. Puis, je me suis rendu compte que c'était d'autres choses qui m'intéressaient. Je préférais partir des acteurs que d'un style. Si j'avais une théorie ce serait de comprendre les acteurs eux-mêmes.

J'aimais Artaud pour l'énergie qui se dégageait. Si j'ai été touché ou influencé par Artaud c'est pour cette idée du son. Indirectement ou directement, j'ai puisé, j'ai été touché par toutes ces questions sur le son, sur l'énergie qu'on peut mettre dans le texte. C'est une énergie qui n'est précisément pas réaliste mais plutôt anti-stanislavskienne, même s'il ne propose pas de théorie du jeu. J'aimais bien cette manière un peu totale de s'emparer des mots. Et même si je ne dirige pas de cette manière là, ce sont des choses qui m'ont influencées.

J'ai toujours été plus influencé par des théories développées indirectement dans les romans plus que dans les textes de théâtre. J'ai souvent du mal à lire les théories autour du théâtre ; je pense que j'ai envie de chercher et de trouver une manière de faire seul. J'y fais peu référence dans mon travail car j'ai du mal à tisser des liens directs.

Qu'entends-tu par les théories dans les romans?

Je veux parler des courants romanesques, des manières de construire le récit, des manières d'écrire. Ils me semblent être des pistes pour le jeu. Je pense notamment à des manières "logorrhéiques", ou bien des manières extrêmement fluides, ou encore libres d'écrire, mais aussi à des textes qui me donnent envie de les dire pour leur énergie. Et puis j'aime les textes dont je pourrais retrouver les sentiments développés par les personnages, ainsi que leurs excès, directement ou indirectement sur scène. J'ai toujours été un lecteur de romans. Je pense que l'imaginaire que j'ai développé est plutôt lié à ça.

J'essaie de développer une pratique, sans doute indirectement influencée par plein de théoriciens ou par des idées développées du théâtre que je connais pas. Après, sans aucune prétention, je pense que chacun finit par développer ses propres théories formulées ou informulées. J'essaie toujours de clarifier ce que j'essaie de faire, de chercher.

Il y a peu de choses théoriques qui m'ont directement influencées, hormis des personnes que j'ai rencontrées, des collègues qui ne sont pas forcément de grands écrivains ou de grands théoriciens, et bien sûr, des spectacles vus.

Et par rapport à ton rôle de pédagogue ?

L'enseignement apporte une redéfinition permanente de ce que l'on a envie de voir sur le plateau, du point de vue des acteurs, dans le cadre de l'école, mais également dans le cadre de mon travail de metteur en scène. Mais je fais moyennement de différence entre les deux. Mon rôle à l'école est précisément de se poser des questions sur le jeu. Les principales questions que je peux me poser dans mon travail sont : comment mieux « utiliser » les acteurs. Je pense profondément que les acteurs sont des créateurs. Je ne repose pas sur eux par paresse mais par confiance, bien sûr après avoir apporté de la clarté et un sens aux propositions que je fais. Après, j'attends passablement des acteurs parce que je considère- c'est une lapalissade- que c'est par eux que passe le théâtre. Ils ont une spécificité absolue. A l'école j'essaie de penser à ces

questions là. De quoi un acteur a-t'il besoin pour travailler ? Qu'est ce qu'un metteur en scène a besoin de voir chez un acteur ?

2.

Il y a plusieurs choses, plusieurs couches. Il n'y a pas d'acteur sans une relative technique dans tous les sens du terme, physique, musicale, une relative connaissance de certaines théories de jeu, mais aussi une connaissance de la machine du théâtre. C'est-à-dire que j'aime bien les acteurs qui s'intéressent à la lumière, au son, à la vidéo, que l'acteur même s'il est important soit la partie d'une proposition d'un spectacle.

Cet acteur idéal aurait une manière violente, généreuse et précise de pouvoir entrer dans les propositions, de manière plus ou moins maîtrisée, avec la volonté d'essayer. Aussi, il n'aurait pas peur de mettre fortement ces spécificités en avant. Ça ne m'intéresse pas trop de plonger les acteurs dans un cadre. Je préfère qu'ils m'en proposent un. Celui-ci sera sûrement plus intéressant que ce que je pourrais proposer.

Mes propositions sont toujours mélangées entre personne et personnage, sans aucune perversion. La manière dont je travaille se trouve plus du côté du récit que de l'incarnation, de créer un personnage. J'ai donc besoin de trouver des acteurs qui sont d'accord pour se raconter un peu eux-mêmes. Il est important que les acteurs aient un grand éventail d'énergie possible. C'est-à-dire qu'ils soient capables de jouer assez finement sur la visualisation du langage, mais aussi sur les réglages de volume et d'intensité.

Enfin, l'acteur doit avoir un fort sens du collectif, et aimer travailler dans une forme d'harmonie. Je ne suis pas un metteur en scène de conflit et n'aime pas les acteurs de conflit.

3.

L'intelligence, la culture et la curiosité.

Un acteur bête n'existe pas. On peut parler de l'intelligence du plateau ou de l'instinct du plateau. Pour moi, c'est une question d'intelligence, l'instinct du plateau. L'intelligence c'est sentir ce qu'on peut faire, être à l'écoute et comprendre ce que l'on veut très vite.

La culture, c'est tout ce dont on est rempli, un amalgame d'émotions qu'on a pu connaître à travers la vie. C'est une culture de références qu'on possède, non pas pour l'étaler, mais dont on est constitué. Cette culture est plus riche. Il y a des collisions

fortes et intimes lorsque dans une œuvre, on reconnaît des choses qu'on a vécues, ou lorsque l'on correspond à l'œuvre d'une manière ou d'une autre. Et selon les moments de la vie cette œuvre nous paraît très différemment. Cette expérience alors nous enrichit.

Après, connaître l'histoire de la littérature russe pour travailler sur Tchekhov donne des compréhensions et des pistes, comme celles de connaître le contexte dans lequel Shakespeare a écrit ces pièces, par exemple que les rôles de femmes étaient joués par des hommes. Ce sont des choses simples qui aident à comprendre et indirectement à jouer.

Tu parles donc d'une culture et d'un savoir reliés à (la) sensibilité (de l'acteur) ?

Je pense que c'est important sinon la culture pour un acteur ne sert à rien. Si la culture n'ouvre pas à des choses nouvelles, ou si elle ne fait pas profondément échos à des choses connues sur lesquelles on n'aurait pas mis de mots, pour les révéler plus fortement, alors elle ne sert à rien. La culture doit toujours être liée à ce qu'on pourrait appeler l'intimité (mot dont j'abuse beaucoup) dans le sens de : ce qu'on a en soi. Puis il faut savoir en jouer en tant qu'acteur. Le paradoxe est qu'il faut être extrêmement lucide et solide, et en même temps savoir être fragile. Et cela dépend pas mal de la culture.

4.

Les barrières souvent psychologiques, le regard qu'on porte sur soi, que ce soit le sur-narcissisme ou l'incapacité d'être connectés aux autres, le volontarisme sont des choses qui freinent, car elles ne sont pas dans l'ouverture.

Il faut avoir une culture de l'émotion, mais aussi savoir comment aborder les choses et comprendre une scène. La culture de la dramaturgie est importante car avec un acteur toujours désespéré c'est long de toujours lui expliquer. Il faut trouver un équilibre savant entre cette culture et celle de l'abandon, de l'oubli. Il y a beaucoup d'instinct chez un acteur mais pour regrouper cet instinct, il faut beaucoup de travail qui est de l'ordre du non-instinct. Il faut beaucoup de liberté, mais elle n'est possible qu'à condition d'avoir des bases techniques, théoriques, de savoir aborder les choses, mais aussi de savoir ce qu'on aime et ce vers quoi on veut aller.

Enfin, je trouve cela bien lorsque l'acteur se trouve dans une sorte d'insécurité sur le plateau, sinon on refait. Je n'aime pas le théâtre qui doit se répéter, dans le sens

qu'on doit refaire la même chose, même si on refait toujours un peu. J'aime trouver comment on ne répète pas.

5.

La question du désir, comme celle de l'amour, se trouvent au sein d'un texte sur deux du théâtre, en Europe en tout cas. Par conséquent, je pense que s'il fallait lire quelque chose, je dirai Belle du seigneur de Bernard Cohen et La cerisaie de Tchekhov, car c'est une pièce sur l'amour et la mort grandiose.

C'est peut être stupide de dire ça, mais je dirai aussi de vivre ce qu'on a envie de vivre et ne pas se mettre de barrières. Il y a tellement de cases dans la vie que si l'acteur n'en a pas trop c'est bien. Connaître beaucoup de choses sans se figer.

Et puis, je suis assez d'accord avec Philippe Forest quand il dit que les deux principales choses que l'on peut examiner dans la vie c'est le désir et la mort. J'hésite à le dire, de peur de passer pour metteur en scène pervers avec les jeunes (!!). C'est assez délicat. Mais la question de l'abandon, l'exploration physique de soi même, de son corps est primordiale. J'ai du mal à voir un acteur qui n'a pas de rapport charnel avec son corps. Le théâtre est charnel, électrique, sexué même si l'on fait un spectacle tout a fait honorable. On a besoin de voir chez l'acteur une énergie de cet ordre là. Je n'imagine pas comment l'on peut acquérir cette dimension sensuelle sans avoir une vie amoureuse et érotique. C'est hasardeux de dire ça, mais en tout cas je trouve qu'une énergie sensuelle est importante.

6. As-tu rédigé des écrits sur le jeu ou sur ton métier en général ? Es tu tenté par une démarche de cet ordre ?

J'ai écrit pour les dossiers de mes spectacles.

Au sujet de Roland Vouilloz, j'ai réfléchi à dire pourquoi c'était un bon acteur. Mais ça ne va pas très loin. Mais en même temps, jamais personne ne sait ce que c'est qu'un bon acteur. On peut demander à dix metteurs en scène, ils auront du mal à se mettre d'accord. En même temps, faire de la mise en scène et travailler avec de jeunes acteurs est une perpétuelle tentative de définition de l'acteur. Roland Vouilloz est un grand acteur car il sait conjuguer ce dont nous parlions plus tôt, à savoir ce mélange d'instinct et cette culture, cette intelligence des situations, du langage, en plus d'une grande technique.

Néanmoins, est-ce une démarche qui t'intéresse?

Oui mais pas tout de suite. Je voudrais encore clarifier des choses. Il faut systématiquement clarifier. Il est vrai que je m'intéresse moins à définir le personnage, même dans les pièces où il y a des personnages, je trouve qu'il faut essayer de partir de l'acteur. On peut composer des combines et se demander comment « il marche », se demander quelle silhouette il a. Mais la métamorphose ne m'intéresse pas, ou en tout cas moins qu'avant. Les acteurs amènent la puissance qu'ils ont. Ils orientent ce qu'ils ont au fond d'eux, en fonction des rôles. Les journalistes adorent lorsque l'acteur raconte qu'il n'a pas parlé pendant 3 mois avant le tournage parce que le personnage était peu bavard, comme on le voit beaucoup chez les américains. Ça devient un peu mystique ou un peu stupide. Les médias sont amoureux des acteurs qui se métamorphosent, qui sont obsédés par cela. Mais il n'y a pas forcément besoin de ça pour faire un bon travail. C'est une vision très romantique de l'acteur. Le problème est que le travail de l'acteur n'est pas souvent considéré comme tel, comme un travail sérieux. On pense encore beaucoup que l'acteur est uniquement instinctif, et nombre d'acteurs, par snobisme ou romantisme, aiment cultiver cette image. Mais c'est évidemment faux. La plupart des grands acteurs, de cinéma ou de théâtre, travaillent, je veux dire, travaillent personnellement, au quotidien. Ils s'intéressent aux techniques de jeu, ils développent des méthodes qui leur conviennent. Mais peu de personnes ont envie de savoir cela, et au fond pourquoi pas. On n'a pas besoin d'aller dans les cuisines des grandes tables pour apprécier... Mais de la part des médias spécialisés, c'est tout de même des lacunes importantes et inquiétantes...

Andréa Novicov

Samedi 31 janvier 2009, à 19 heures 30, à l'Arsenic, son spectacle Wozzeck se jouant à 20h30 ce même soir. Durée environ 50 min.

Biographie :

Né le 26 juin 1958, d'un père, d'origine russe et d'une mère d'origine italienne, s'étant connus en Argentine, Andrea Novicov grandit, au gré des périples de ses parents, entre l'Argentine, le Canada, l'Italie et finalement la Suisse italienne. Il se forme aux techniques du théâtre, de la commedia dell'arte, du clown et du cirque à l'Ecole Dimitri à Verscio dans le Tessin.

Durant les années 80, tout en pratiquant le métier de comédien, il poursuit sa recherche sur les méthodologies de la formation de l'acteur d'abord à Lisbonne et ensuite en Italie, où il joue au théâtre mais aussi pour le cinéma et la télévision. En Italie, il signe également ses premières mises en scène et travaille comme scénariste pour le cinéma. A partir des années 90, il se consacre à l'enseignement, en particulier à l'Accademia d'Arte Drammatica Paolo Grassi de Milan, et dans les conservatoires d'Art Dramatique de Suisse romande.

Depuis 1994, Andrea Novicov commence à créer de plus en plus régulièrement ses propres spectacles en Suisse romande où il fonde la Compagnie Angledange, avec laquelle il a mis en scène une quinzaine de spectacles, notamment à partir des textes de Shakespeare, Turrini, Lorca, de Ghelderode, Strindberg, Copi ou DeLillo.

Dernièrement, il met notamment en scène, *Le grand cahier de Agota Kristof* au théâtre de l'Usine à Genève en 2004, *Nature morte avec œuf* de Camille Rebetz à Maison des Arts à Thonon, *Doux oiseau de jeunesse* de Tennessee Williams à La Comédie de Genève et *Woyzeck* de Georg Büchner en tournée en suisse romande et à Thonon.

Il continue parallèlement à former des acteurs dans les écoles de théâtre et de cinéma de Suisse romande et depuis 2008 à la HETSR.

1. Y'a-t-il des concepts, des idées artistiques qui vous ont marqués ? Je pense par exemple à Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht ou encore Antonin Artaud ?

Si non pourquoi ?

Si oui dans quelle mesure ? Quel en a été l'impact sur votre travail en tant qu'acteur mais aussi en tant que metteur en scène et pédagogue ?

Je ne crois pas que l'on peut faire un parcours sans figures de référence. Oui j'en ai eu. Puis les années passent, et on en a de moins en moins besoin car les expériences qu'on a réalisées deviennent notre référence mais pas dans le sens égocentrique du terme. On se détache de ce qui a été dit, car on devient plus pratique que théorique. Mais au début on a besoin de théories, de théorisations, ou de vérités possibles comme des carottes sur son chemin.

Elles dépendent aussi de l'époque où l'on appréhende le théâtre.

Dans mon cas, je me suis formé à la fin des années soixante-dix. Déjà à cette époque, on pouvait choisir d'aimer le théâtre de répertoire, plus classique, ou le théâtre de recherche. Cela dépend : des tempéraments, des goûts, de ce que l'on cherche dans sa vie, de sa propre inquiétude ou de son questionnement. C'est une quête qui va au-delà

du théâtre. Elle porte sur le désir d'avoir un monde meilleur, ou pas, d'intervenir sur le comportement des êtres humains entre eux ou encore sur un questionnement à propos de la société et de son fonctionnement. Il faut dire qu'à cette époque quatre vingt quinze pour cent des gens qui faisaient du théâtre étaient des gens de gauche, et plusieurs d'entre eux avaient un intérêt pour le théâtre qui questionnait la forme ou le contenu.

J'ai commencé très tôt à faire du théâtre et sans aucunes références. Mes premières expériences, celles qui m'ont touché, datent de mes 17ans. C'était ma première année à l'école de théâtre. Je venais de ma petite ville de province. J'ai vu L'âge d'or d'Ariane Mnouchkine sous chapiteau. C'était le théâtre du collectif, de la narration chorale et du théâtre d'engagement politique. La même année, j'ai vu Peter Brook, avec The iKs à la biennale de Venise, j'y étais allé avec mon sac de couchage. C'était l'histoire d'une tribu africaine qui se laissait mourir pour des raisons géopolitiques, à cause d'une frontière bloquée. Là j'ai été de nouveau frappé au cœur par ce théâtre de la simplicité, par sa capacité d'évocation avec une forme extrêmement légère. On y sentait aussi de l'énergie d'ensemble, du training, et non pas un théâtre cabotin et égocentrique. Un théâtre qui avait envie de raconter une histoire avec des gens, pour des gens. Le côté métissé m'a touché chez Brook. Il y avait déjà des comédiens de toutes nationalités. Je me suis dit qu'un théâtre qui n'est pas lié à une parole soignée et littéraire pouvait exister. Étant nomade de famille et d'origine, cela me correspondait bien. Le troisième spectacle marquant c'était, dans ce même festival, Apocalypsis cum figuris de Grotowski qui était alors une grande référence pour le training, la préparation et la réflexion sur le métier de comédien. C'était un spectacle impressionnant. Il fallait prendre le bateau pour cinquante personnes jusqu'à une île, déserte. C'était un théâtre intime proche de la vocation, du sacré, d'une quête extrême. Je m'étais alors dit qu'on pouvait faire une quête sur soi-même, sur le monde, sur la forme, sur la voix et sur le corps, une quête scientifique et poétique. Ça m'avait touché même si je n'avais rien compris. Mais je n'étais pas là pour comprendre. C'était un théâtre qui n'était pas explicatif mais sensoriel, émotionnel, qui est couleur, son, odeur.

Ce sont mes références du début : un théâtre du collectif, du groupe, qui raconte et qui travaille sur le corps et la voix. Plus tard se sont ajoutées d'autres esthétiques, comme Bob Wilson et l'école nord américaine qui travaillaient plus sur l'image, la géométrie, la lumière, l'abstraction, l'architecture. Puis il y a eu aussi Kantor...

On évolue par couche. Cela dépend des périodes de notre vie. C'est la formation à un univers théâtral. Fin des années soixante-dix et jusqu'en 1988, 1990, j'avais entre

17 et 30 ans c'est la période où on se forme et où l'on cherche son esthétique. Puis elle se développe et elle change. Mais ses grands amours restent. Et là dedans il y a Brook, Grotowski, Kantor, Wilson, Pina Bausch, Mnouchkine.

Les écrits théoriques ?

Tous les théoriciens qui se lisaient à l'époque, je les ai lus. Mais mon rapport à la scène est plus intuitif que théorique. Je ne viens pas d'une famille cultivée. Je n'ai pas été à l'université et eu une formation de culture élevée. J'ai une culture moyenne. Ces écrits là me semblent aujourd'hui ne pas avoir été utiles. Mais ce n'est pas vrai. Je suis sûr qu'à l'époque en les lisant, j'entrevois des pistes que je poursuivais dans mon entraînement, sous forme de trainings qu'on inventait. J'ai lu, Stanislavski, Grotowski, Barba. Pour aimer Brecht, je suis arrivé un peu tard. Et je me méfiais déjà de la politique au théâtre. Je voyais déjà trop un décalage entre la théorie et la pratique. Ma génération commençait à remettre en cause, ce que la gauche était socialement, de grandes paroles sur un monde meilleur avec en réalité une pratique qui était identique voire pire que la vision bourgeoise. J'ai vu ça en tant que jeune personne et je me suis méfié, avec a priori : la théorie, on y croit relativement mais passons à la pratique, voyons si ça marche.

Les écrits théoriques sont comme une espèce de guide du routard de la scène. On lit quarante pages mais on reste accroché sur une phrase qui nous parle pendant peut être cinq ou six ans. En cela la théorie existe et elle forme, elle conduit chacun dans sa quête. Mais cela dépend de ce que veut dire la théorie pour chacun de nous. Pour l'un c'est l'analyse, et pour un autre c'est juste une phrase que j'ai lu à la page quarante sept d'un bouquin. Cela dépend de la formation que l'on a ou du type de personne que l'on est. Aujourd'hui je ne pourrais pas dire ce qu'il m'en reste mais cela m'alimenté.

Lorsqu'on enseigne, on est obligé de reformuler de façon cohérente ce que, peut être on sait. Donc je suis revenu sur les théories. Mais là aussi, je reste surtout un praticien. Alors j'ai surtout cherché des livres contenant beaucoup d'exercices. Et dans la pratique d'un exercice avec un comédien, je pouvais retrouver la théorie qu'il y avait derrière. Comme j'ai peu de mémoire, n'ayant pas les fondements de quelqu'un qui a fait des études, les théories, les analyses, les hypothèses de théorie que je formule viennent de l'exercice que je suis en train de pratiquer, et ce souvent quand je donne des cours. Je commence par l'exercice après je passe à la théorie. Par exemple, j'observe

qu'il y a un bon exemple pour travailler sur l'écoute. Alors deux ou trois heures on travaille sur cela parce qu'on a pris ce chemin là ce jour là. C'est apparemment très aléatoire. Mais je suis sûr que toutes les choses lues influencent. J'aurai de la peine à les formuler, mais je suis sûr qu'elles existent.

Avant d'enseigner, j'avais suivi des formations très différentes avec beaucoup de plaisir et d'intérêt. J'ai fait du mime, du clown, de l'acrobatie, du masque. Après j'ai fait plus du théâtre d'expression corporelle comme on en faisait à la fin des années soixante-dix. C'était grotowskien, brookien. Après je suis passé par les formations stanislavskiennes, nord américaine, puis la formation sur la parole plus classique. Je me suis intéressé à tout. Derrière chacun de ces voyages il y avait des théories. Et j'ai lu les livres qui correspondaient mais je me rappelle de ce que j'ai vécu sur mon corps. La théorie est un guide qui donne des pistes. Mais le voyage c'est le reste et pas dans le guide.

2. 3. 4. . *Qu'est ce qui fait un bon acteur selon vous ?*

Décrire le rôle et l'importance pour le comédien des aspects cités ci-dessous. Ou d'autres

- *L'instinct*
- *La réflexion, la pensée*
- *L'intelligence*
- *La culture*
- *La curiosité*
- *L'éthique.*

Etre transparent, apparemment sans aucune personnalité. C'est très difficile, c'est une grande quête.

C'est apparemment être capable de s'adapter à tous les contextes, les milieux, les demandes. Ne pas opposer résistance. Ceux qui n'opposent pas résistance ne sont paradoxalement pas les plus passifs, ceux dont on peut abuser. Ils sont transparents et sans résistance sur le plateau, mais si le metteur en scène abuse de son pouvoir ce sont eux qui vont probablement dire: « stop, on arrête de travailler dans ces conditions ». Souvent ceux qui résistent sur le plateau sont ceux qui subissent le plus. Et ils acceptent jusqu'à la fin d'être victimes. L'absence de résistance n'est pas un signe de passivité ou de mollesse. C'est la caractéristique qui me marque quand je rencontre un bon comédien. C'est comme lors d'un voyage avec quelqu'un. Il y a celui qui dit « ouais plus tard, il faudrait voir », lorsqu'on propose d'aller quelque part . Et avec un autre tout fonctionne, tout vient organiquement. Il s'agit de personnes capables de s'adapter à

tous les milieux. C'est le don de dire oui plutôt que non. A partir de là on peut travailler sur tout. Le reste c'est juste du travail.

Il y a bien sûr aussi la capacité technique de maîtrise de la voix et du corps.

Pour résumer, je dirais que l'acteur idéal doit avoir une transparence et une non résistance avec une maîtrise de la voix et du corps.

A quoi est dû cette transparence ?

Cela peut être un talent naturel. Il y a des gens comme cela. Dans toutes les familles, il y a le cousin sympathique qui s'adapte à tout. C'est magnifique de le rencontrer car il est ouvert à toutes propositions. Il est curieux et gourmand par nature. Mais cela peut être une quête personnelle. « Je ne suis pas comme ça mais ça m'intéresse de chercher dans cette direction, de chercher dans la transparence. » Aller le chercher c'est presque plus intéressant que de l'avoir. Si on doit lutter pour quelque chose on connaît mieux cette chose. Mais cela dépend aussi de la formation. Si l'acteur entre dans un conservatoire qui cherche à pousser l'ego et qui considère qu'un comédien c'est une grande et forte personnalité, il ne va pas chercher dans la non résistance.

Je ne suis pas un fanatique de l'instinct. L'énergie m'intéresse davantage.

La réflexion et la pensée concernent plusieurs territoires. Il y a une pensée qui tue et une pensée qui crée. Il y a une réflexion qui bloque l'énergie et une qui la relance. Une personne qui réfléchit c'est bien. Mais je ne pense pas que sa réflexion soit fondamentale. C'est intéressant dans notre époque parce que l'acteur est un « créacteur ». Il crée son propre territoire. Mais ce n'est pas l'artiste-acteur qui doit réfléchir, c'est l'artiste-producteur qui crée son propre milieu théâtral avant de monter sur le plateau. Là oui, il réfléchit. Mais s'il le fait sur le plateau, je ne suis pas sûr que ce soit une bonne idée. En revanche, pour l'être humain qui prépare son arrivée sur le plateau, oui.

Il y a plusieurs types d'intelligences. Il y a la capacité analytique, mais il y a des intelligences intuitives comme la capacité des décodifier un milieu ambiant, la capacité de s'adapter, de lire les être humains, les rapports qui se jouent entre les personnes. C'est une intelligence plus animal, pré-rationnelle. C'est sentir où il fait chaud, où il fait

froid, qui sont les ennemis et les amis. Cette intelligence là est fondamentale pour un comédien. Souvent lorsqu'on parle d'intelligence, on pense plus au côté analytique. Pour créer une structure, pour élaborer des stratégies pour concevoir comment se défendre dans un milieu, une intelligence rationnelle est utile, mais pour jouer cela demande en revanche de passer à l'autre hémisphère du cerveau. Le gauche sert pour monter une compagnie et organiser son agenda. Mais pour jouer on doit éteindre son système rationnel. En tant que metteur en scène je passe ma matinée avec mon système rationnel, pour organiser l'emploi du temps, trouver de l'argent. Mais dès que j'entre dans la salle de répétition je dois basculer dans un autre registre.

La culture c'est extraordinaire si elle ne bloque pas. Elle permet d'éviter de répéter des choses qui ont déjà été faites. Elle permet d'aller plus loin dans sa quête en la mettant en lien avec des références précédentes. Mais elle n'est pas fondamentale. Je connais d'excellents artistes qui n'ont pas énormément de culture. Normalement dans le théâtre il y a de bons dramaturges pour cela. On peut être un artiste par intuition, par intelligence pré-rationnelle et avoir à côté un collaborateur pour cadrer la créativité. Être pré-rationnel avec une bonne culture, c'est l'idéal.

J'estime les gens qui ont une éthique. Mais est-ce que pour bien jouer c'est important ? Non pas forcément. On peut être un excellent comédien et être « un fils de pute ». Évidemment il ne pourra pas trop travailler dans des équipes ou dans un théâtre qui cherche sa raison d'être au niveau du travail collectif. Pour être un bon comédien, l'éthique n'est pas nécessaire, pour être une belle personne dans le théâtre, oui. S'il y a une éthique fondamentale c'est : ne pas rater un spectacle. On oublie que cette chose est extraordinaire. C'est très, très rare qu'un acteur n'arrive pas au travail malgré les quantités de bouchons, de problèmes de trafic, de maladies. C'est quelque chose d'ancestral comme la survie de l'espèce, on ne peut pas rater un spectacle. Par exemple j'ai dû 52 heures avant la représentation, remplacer une comédienne, sur La maison de Bernarda Alba (un spectacle qui a une structure assez complexe et millimétrique). Il y a une sorte d'alarme générale de la tribu qui s'est mise en jeu. Et en 52 heures on trouve un comédien qui dit : d'accord j'y vais. Et il n'y va pas seulement pour lui. S'il y a une éthique c'est : le plateau il faut le tenir. Il faut respecter son public et être là à l'heure, et forcer ses propres sentiment au moment de monter sur scène

On a oublié l'énergie, qui est fondamentale. C'est un terme très vaste, très complexe et qui implique beaucoup de choses. Les productions théâtrales sont difficiles à concrétiser car c'est un milieu très compétitif. Alors cela demande une énorme énergie vitale. La capacité de rebondir est très importante. Si j'en suis là aujourd'hui ce n'est pas par culture ou par une autre qualité, c'est plus par ma capacité de rebondir. Il faut accepter ces erreurs et rebondir.

La curiosité est aussi importante, mais elle fait partie de l'énergie vitale. Si l'on perd cette énergie vitale, on perd la curiosité.

Il manque l'imaginaire. Tout art demande la capacité d'imaginer quelque chose qui n'est pas présent. C'est la capacité d'avoir une vision, l'instrument c'est l'imaginaire. Je le trouve plus essentiel pour le comédien que l'éthique. L'éthique est importante pour la personne et son environnement. Sans une vision on ne peut pas être un leader ou un artiste. De même, si la culture était suffisante tous les professeurs de littérature seraient des artistes. Ce n'est pas le cas.

L'imaginaire permet de rêver. Rebondir permet de survivre et l'énergie vitale permet d'être curieux, de chercher, de voir, de créer des lieux, de voyager.

5. Quelles seraient les trois connaissances (je pourrais dire aussi les trois auteurs, les trois livres) que vous jugez indispensables d'acquérir pour un acteur aujourd'hui ? Où plus directement que me diriez vous de faire dans les six mois à venir ?

L'école c'est la période pour être en action. Après on aura davantage de temps pour la réflexion. Même après en tournée, on a le temps de lire. Il faut goûter pleinement cette expérience unique, ses odeurs ses saveurs, ses crises, ses bonheurs, ses tristesses. C'est le point de départ, la première famille théâtrale.

En générale je pense que tout est bien si c'est bien équilibré. Tout nourrit tout forme. Pour moi cela marche par alternance, j'ai besoin de périodes chaotiques puis pacifiques pour comprendre l'autre. Je comprends le monde par oppositions. Donc, théoriser est important seulement si je peux pratiquer. Théoriser sans se confronter avec la pratique c'est dangereux.

Je ne conseillerai rien en général. C'est trop personnel. Il y a des gens qui doivent partir voyager pendant quinze ans et d'autres qui doivent rester là où ils sont et creuser.

Je sais qu'on aimerait bien avoir une recette mais il n'y en a pas.

6. Avez-vous écrit sur votre pratique ?

Non

Envisagez-vous de le faire ?

Non. Mais j'aime bien parler.

Geneviève Pasquier

Samedi 20 décembre, à 13 heures, dans la cafétéria de l'école. Durée environ 35 min.

Biographie :

Geneviève Pasquier est née le 2 mai 1965 à Fribourg, Suisse.

Après une double formation à l'École des Beaux-Arts puis au Conservatoire de Lausanne (Suisse) terminée en 1990, Geneviève Pasquier travaille régulièrement comme comédienne et metteur en scène.

De 1995 à 1998, elle a joué dans deux spectacles mis en scène par Benno Besson présentés en Suisse et en France : *Le Tartuffe* de Molière dans le rôle de Mariane et *Le roi Cerf*, dans le rôle de Clarisse. Elle joue également sous la direction de Gisèle Sallin, Anne Vouilloz, Jacques de Torrenté, Simone Audemars, Benjamin Knobil.

En 2005, elle joue au Théâtre de Poche à Genève dans *Les Serpents* de Marie N'Diaye, mise en scène de Georges Guerreiro.

Au Théâtre de l'Arsenic à Lausanne dans *Je vais te manger le cœur avec mes petites dents*, une création de Sandra Gaudin et Hélène Cattin. En 2006, elle joue dans *Cinq filles couleur pêche* de Alan Ball sous la direction de François Marin.

Au cinéma et à la télévision, on la retrouve notamment dans le film de Francis Reusser *Jacques et Françoise* où elle interprète le rôle de Françoise. Elle tourne avec le réalisateur québécois Gilles Carle dans *Miss Moscou* le rôle de Vika, avec Anne-Marie Miéville dans *Lou n'a pas dit non* rôle de Suzanne, avec Jean-Luc Godard *J.L.G- J.L.G* rôle de la monteuse de cinéma aveugle, avec Marcel Schüpbach *Les agneaux* rôle de la prof de français, avec Philippe Setbon *Ricky* rôle de Monique, avec Raymond Vouillamoz *L'éclipse*, avec Jacques Akchoti *Macho Blues* rôle de Laure et sous la direction de Lorenzo Gabriele dans *parlez-moi d'amour* où elle interprète le rôle d'une bénévole.

Geneviève Pasquier a enseigné et animé des stages au Théâtre national Dijon-Bourgogne, au Conservatoire de Lausanne, à l'École du Théâtre des Teintureries à Lausanne et à la Fondation du Levant à Couvet., et depuis 2007 à la HETSR.

1.

Alors oui, mais ce ne sont pas pas des théoriciens qui n'ont influencé. Benno Besson, que j'estime infiniment, et avec qui j'ai eu la chance de travailler, a vraiment orienté mon travail. C'est par sa pratique (je ne sais pas s'il y a des théories de lui) que j'ai vraiment compris sa manière de construire, notamment par rapport au personnage : d'où on part et quelle était recette pour en tirer le maximum. Il avait une idée générale sur le sens de la pièce, mais il l'exposait rarement. Avec lui, j'ai fait le *Tartuffe* et *Le roi Cerf* de Carlo Gozzi. Et c'est finalement par le détail, ou bien des choses extrêmement

pratiques qu'il arrivait à insuffler le sens au comédien, comme un ton de voix, une tonalité de voix, une démarche ou un zézaiement. Finalement la construction se faisait, et lui, il arrivait à trouver le sens du tout.

Par rapport à d'autres écrits, moi je ne suis pas vraiment versée dans les théories. On a dû faire des lectures au conservatoire, mais ce n'est pas ce qui m'est resté. Je suis extrêmement pratique et tant que je n'ai pas éprouvé quelque chose, je n'arrive pas vraiment à l'emmagasiner. C'est comme tant que je ne suis pas allée dans un pays, je ne sais pas où il se trouve sur la carte, c'est la même chose. C'est une approche.

Est-ce que c'est la même approche pratique lorsque vous passez à la mise en scène ou que lorsque vous enseignez ?

Oui mais doublée d'une envie de découvrir les textes. C'est vrai que là ça se situe ailleurs. Si je choisis un texte à mettre en scène, ou un texte pour un stage pour des étudiants, dessous il y a au préalable un travail sur le sens : qu'est ce qu'on va sortir de ça ? C'est différent. Mais au final, je crois que ma grammaire je l'ai apprise. J'ai appris à construire mes phrases. Et c'est vrai que c'est une chose sur laquelle je me rassois assez fréquemment.

2.

Il y a plusieurs contextes. Un bon acteur peut être bon sur une partition et très mauvais sur une autre.

Il doit être convaincant. C'est quelqu'un qui arrive à s'approprier sa partition, quel que soit le contexte. Il arrive à être convaincant avec les pages d'un bottin de téléphone parce qu'il est convaincu que c'est essentiel. C'est plutôt l'urgence de dire quelque chose. Il a intégré les choses et ne les rend pas en surface.

Il doit être généreux pour que les choses parviennent au public. La relation est primordiale. Le comédien doit arriver à atteindre le public. Il ne doit pas rester seul car il ne fait pas les choses pour lui mais en direction du public. C'est primordial.

Qu'utiliser pour s'approprier la partition ?

Sur chaque élément qu'il dit, le comédien doit trouver un sens à lui, un ancrage soit dans un vécu, soit dans un dessin d'un personnage, soit dans un mot. Rien n'est laissé au hasard ou en suspend. Le comédien se construit de l'intérieur, comme une

sorte de sous scénario qui fait que, même si ce n'est pas visible, quoi qu'il dise, il a quelque chose derrière dans la tête, une image. C'est une construction personnelle. Ça garantit une sorte d'essentialité, c'est-à-dire donner quelque chose, même avec un texte qui ne nous correspond pas. Le comédien doit être capable de rendre un texte essentiel quel qu'il soit, même s'il ne lui est pas très proche ou s'il ne le comprend pas nécessairement.

3.

Si on est curieux, on peut très vite comprendre les choses et les faire siennes même si c'est très loin de nous. Aller chercher, inventer. Pour moi la curiosité va avec l'inventivité. C'est la première chose essentielle pour l'acteur.

Pour pouvoir mettre les choses ensemble et faire sienne une démarche, il faut quand même prendre le temps de réfléchir, d'avoir une réflexion, et d'aller chercher les choses à droite à gauche. La pensée, c'est aller chercher un peu plus loin, creuser par rapport à un contexte, à un fonctionnement d'un personnage par rapport à un autre.

La culture, le savoir, l'histoire, l'éthique, c'est très bien mais ce n'est pas nécessaire. On peut jouer excellemment bien et n'avoir aucune culture. Cela peut paraître bête dans un contexte d'école mais je pense qu'à l'arrivée, au plateau, on ne fait pas la différence. C'est ce que l'acteur donne à voir qui est important. Je trouve toujours excellent d'avoir une culture, mais ce n'est pas la priorité.

L'instinct, je n'en sais rien. Si par instinct, on entend plonger, y aller sans réfléchir, c'est bien mais seulement dans un premier temps. Je n'en resterais pas là. Ça peut être juste, mais il faut qu'il y ait une construction dessous. Ou alors on est au cinéma et l'on prend la première prise, instinctive et excellente. Mais au théâtre, il faut garder une construction, une réflexion, une pensée pour comprendre comment répéter les choses. Une compréhension de son propre instinct. Les choses peuvent être données instinctivement mais elles doivent ensuite être décortiquées pour pouvoir les reproduire. Mais c'est aussi le travail du metteur en scène.

4. Il y a-t-il des choses inadaptées ?

Non je ne crois pas. Mais il ne faut pas s'en faire un frein ou une barrière. C'est ça qui peut être handicapant.

Un comédien qui a une curiosité, (la culture vient aussi de la curiosité), qui a beaucoup de références et une vision d'ensemble de l'histoire, c'est un plus. Mais ce

n'est pas une nécessité absolue car le metteur en scène est censé pallier à ça. Il est censé tirer de chacun ce qu'il donne. Et même si le comédien ne connaît pas tout le contexte historique, il peut jouer.

En tant que metteur en scène c'est en revanche nécessaire, que ce soit pour réfléchir à la façon d'aborder un texte selon ce qui a été déjà fait, ou au contexte, selon ce dont on veut se démarquer.

Le comédien, lui, doit avoir une pratique c'est-à-dire la connaissance du texte, de la façon de mener et de conduire une idée, une phrase. Il peut se départir d'un contexte historique et se concentrer sur sa sensibilité, la façon dont il doit lâcher ses émotions et comment il gère l'ensemble. Mais il peut faire le travail préalable. Il va l'influencer certainement mais il ne doit pas être en avant au moment où il est sur le plateau. Il doit alors faire confiance au metteur en scène. Mais je suis toujours pour l'autonomie du comédien. Si en effet, il s'est fait un petit bagage, il est allé chercher, il connaît le contexte, il a c(s?)es idées, c'est très bien. Après il faut qu'il se lâche même si le metteur en scène a une autre idée. Il devrait se laisser aller dans une autre direction et ne pas se bloquer. Il peut échanger mais ce ne doit pas être un frein. Le comédien est quand même « au service » du metteur en scène. C'est un interprète. Il y a un côté mercenaire. Mais c'est beaucoup plus agréable et plus intéressant d'avoir un comédien qui s'est préparé et qui a ses idées. On peut dialoguer. Quelqu'un qui réfléchit est plus intéressant, mais c'est sous conditions.

5.

Les trois choses qui m'ont marquées :

Un virage important ce fut Jean Genet pour son intelligence de la langue. C'est une virtuosité dans une construction où il serait bien d'aller surfer. Sa démarche à lui m'a également touchée.

Ingmar Bergman, *Images*, c'est un livre de pensées sur l'image, sur la création. Ces films, m'ont marquées par rapport au rapport humain.

Ce qui m'attire toujours, c'est quand les rapports humains se complexifient. C'est là que je trouve la substance du théâtre. Comment interpréter les êtres paradoxaux qu'on aime ? Quand un auteur arrive par un livre à rendre ça, j'y trouve du sens.

Les auteurs japonais (rien à voir) Haruki Murakami, *la chronique de l'oiseau à ressort*, *Kafka sur le rivage* car c'est une grande liberté d'inventivité. Une inventivité

sans frontières avec des opposés qui se rejoignent, une sorte de surnaturel et de quotidien en même temps avec la fuite. Des personnages libres et pas libres à la fois.

Et les films de Aki Kurismaki. C'est fondamental par rapport à une tonalité. Il réussit à faire des choses ancrées dans la réalité et complètement dans la distance. C'est encore un paradoxe réussi de directions opposées qui se rejoignent.

Finalement, le comédien c'est des connaissances de possibilité d'expression. Il faut qu'il ait un million de possibilité d'expressions. On peut voir dans un auteur une nouvelle possibilité d'expression. Il y a toujours une façon d'aborder les choses autrement.

Le comédien ne va pas seulement puiser dans les œuvres dramatiques. Une fois qu'on a sa partition, son texte, il faut remplir l'intérieur. Et cet intérieur se trouve souvent de la vie ou dans des choses vues ou entendues. On va puiser dans tous les domaines, même en observant quelqu'un dans un train, ou marcher dans la rue. C'est pour cela que j'ai mis la curiosité en avant, La base de tout c'est de l'ordre de la récolte de morceaux de vie.

Pascal Rambert

Vendredi 19 décembre à 14h15, avant le début du cours nous prenons 20 min pour que je lui pose mes questions, dans la cafétéria. Je prends des notes sur une feuille.

Biographie :

Il est né en 1962 à Nice, Alpes Maritimes.

Il a d'abord été marqué par Pina Bausch et Claude Régy. Après un passage à l'école de Chaillot avec Antoine Vitez, il devient metteur en scène de ses propres pièces. Il écrit ses premiers textes dramatiques à 22 ans : *Désir* et *Les Lits I*, qu'il porte aussi sur scène. Il crée sa compagnie Side one Posthume Théâtre. À partir de ce moment-là, il alterne écriture et mise en scène de ses propres œuvres (*Météorologies*, *Les Parisiens*, *John & Mary*, *Race*) ainsi que celles des auteurs qui lui paraissent essentiels (Shakespeare, Jan Fabre, Jean Audureau, Andy Warhol mêlé à Descartes). Voyageur, il travaille en particulier aux États-Unis et au Japon, d'où il revient convaincu que notre pratique théâtrale hexagonale doit s'enrichir d'expériences étrangères. Avec *L'Épopée de Gilgamesh* (2000), mis en scène à Avignon, il met en pratique ce désir d'associer des acteurs venus de pays différents pour créer un spectacle performance qui s'éloigne des formes traditionnelles de la représentation.

Et dès 2002, il réunit des interprètes engagés, prêts à élaborer de nouvelles méthodes, « le temps réel ». Suivent avec eux des spectacles *Asservissement Sexuel Volontaire* (2001), *le début de l'A* (2002/2005), *Paradis* (2004), *After / Before*, (2005), des films, *Quand nous étions punk*, (2004), *car wash*, (2005), *la baie de Tôkyô* (actuellement en cours de réécriture), l'opéra *Philomela* (2004), *Pan*, d'après Tarkos, (2005), le théâtre pour enfants (*Mon fantôme*, 2005).

Pascal Rambert est artiste associé de la Scène nationale d'Annecy de 2004 à 2006

Nommé directeur du Théâtre de Gennevilliers en juin 2006, il prend la direction du théâtre2gennevilliers, succédant à Bernard Sobel, en janvier 2007. Il crée depuis, *Toute la vie* (2007), *de mes propres mains / solo* (2007), *Libido Sciendi* (2008), une commande pour Montpellier Danse.

Ses textes - publiés chez Actes Sud-Papiers et aux Solitaires Intempestifs - mis en scène par lui-même et par d'autres artistes sont créés en France, en Europe, aux États-Unis et au Japon.

Pascal Rambert a été boursier du Centre national des lettres pour l'écriture du *Réveil*, en 1987 et a obtenu le prix Villa Médicis Hors les murs en 1990 pour *John & Mary*.

1.

Je me suis toujours un peu méfié, surtout des écrits des théoriciens, parce que je crois qu'il y a une grande différence entre la pratique et la théorie. J'ai commencé par une formation de philosophie et au sortir de mes études j'ai dû choisir entre la philosophie ou le théâtre. Puis, je me suis très vite mis à écrire et je me suis inscrit tout de suite dans la pratique. Jusqu'à aujourd'hui ma théorie est dans mes actes, dans mes travaux avec mes acteurs ou dans une école de théâtre. Ma recherche est concrète et pratique. Il n'y a pas d'un côté la pratique et de l'autre la théorie, tout se résume dans mes actes.

Quand j'étais élève de Vitez, je voyais une pensée en acte. Il n'était sûr de rien. C'était un théoricien capable de dire « je ne sais pas ». Cette capacité de dire « je ne sais pas » alors qu'il savait beaucoup, m'a vraiment marqué. Mais en voyant ses disciples, ceux qui se réclament de lui, je regrette de ne pas voir cette pensée en marche.

J'ai lu Brook dans l'avion entre Paris et New York, j'ai été très impressionné, mais quand je l'ai vu, je l'étais moins.

Stanislavski je l'ai lu à 17, 18 ans. Ça ne m'intéressait pas tant que ça, la question du personnage, ce n'est pas à cet endroit que ce situait mon intérêt. Et puis, j'écrivais déjà. Pour moi Peter Handke avait déjà remis en question le statut du personnage. Dans ses textes, il cherche de la présence. Son questionnement n'est plus autour du personnage et des interrogations de Stanislavski. De plus le rapport au collectif amené par Julian Beck et Judith Malina, a changé les rapports. Une nouvelle conception de l'histoire de l'individu, avec le communisme, a amené des rapports plus larges.

La théorie ? Depuis que je suis à Gennevilliers, tous les matins, je me lie avec ce qu'on fait, avec la gestion des artistes surtout, et je cherche à créer une utopie. Je crée de l'utopie très concrète, pas dans ma chambre en écrivant de la philosophie. Diriger un théâtre c'est avoir les mains à l'intérieur d'une pratique. Je mets en place de l'utopie.

J'ai très vite voulu créer une compagnie. J'ai beaucoup appris en regardant les autres travailler, notamment Pina Bausch et Claude Régy. J'ai construit mon groupe. Je pense qu'il y a un mauvais apprentissage, il faut déplacer les choses, les désapprendre.

2. Qu'est ce qui est indispensable pour un acteur ?

La présence, être capable d'être connecté avec le réel.

Les gens avec qui je travaille ont une présence immédiate, un peu comme au cinéma. C'est arriver dans un état "d'être là". Et réussir à aller plus loin que Régy.

La curiosité, une ouverture, être capable de lâcher son esprit. C'est être dans un rapport de nouveauté à chaque instant, être capable de remettre tout en question. Le travail ce n'est pas la répétition, mais c'est "être nouveau" face à la pièce, face au partenaire.

C'est aussi être dans un rapport d'écoute et de vivacité, être à vif. L'artiste est dans un rapport d'émerveillement à la vie et dans la joie de ces rapports.

5. *Que conseillerais-tu de lire pour un jeune acteur?*

Rainer Maria Rilke, *Lettre à un jeune poète*. Il cite

" Plongez en vous-même, recherchez la raison qui vous enjoint d'écrire ; examinez si cette raison étend ses racines jusqu'aux plus extrêmes profondeurs de votre cœur ; répondez franchement à la question de savoir si vous seriez condamné à mourir au cas où il vous serait refusé d'écrire. Avant toute chose, demandez-vous, à l'heure la plus tranquille de votre nuit : est-il nécessaire que j'écrive? Creusez en vous-même en quête d'une réponse profonde. Et si elle devait être positive, si vous étiez fondé à répondre à cette question grave par un puissant et simple "Je ne peux pas faire autrement", construisez alors votre existence en fonction de cette nécessité ; jusque dans les moindres instants les plus insignifiants, votre vie doit être le signe et le témoin de cette impulsion."

Depuis 30 ans je ne fais que développer cela. C'est de l'ordre de la passion absolue pour moi. Si je ne fais pas du théâtre je meurs. Je suis un extrémiste.

Nicolas Rossier

Vendredi 30 janvier, en soirée, dans son bureau. Durée environ une heure.

Biographie :

Il est né à Fribourg le 4 avril 1965. Il suit deux années de cours à l'Université de Fribourg (histoire-géographie), après avoir obtenu son baccalauréat (latin-langues) en 1984.

Il est reçu en 1986 à l'École Nationale Supérieure d'Art Dramatique du Théâtre National de Strasbourg (TNS) d'où il sort diplômé en 1989 (direction Jacques Lassalle-Alain Knapp).

Dès lors, il exerce son métier d'acteur aussi bien en France sous la direction de Jacques Lassalle *Léonce et Léna* de Buchner, Bernard Sobel *Le Roi Lear* de Shakespeare, Jean Dautremay *Idées sur le geste et l'action théâtrale* de Engel, Patrick Le Mauff *Pilate* de Picq, qu'en Belgique sous la direction de Philippe Sireuil, *La Mouette* de Tchekhov, *Commerce Gourmand* de Piemme, *Les Guerriers* de Mínyana, Isabelle Pousseur *Quai Ouest* de Koltès et Marc Liebens *Hilda* de Ndyaye, qu'en Suisse sous la direction de Michel Voïta *Un Sémite* de Guénoun, Gianni Schneider *Visage de Feu* de Mayenburg, Jean-Louis Hourdin *Casimir et Caroline* de Horvath, Roman Kozak *Cinzano* de Petrouchevskaïa, François Rochaix *les Quiproquo* de Toepffer, Manfred Karge *Petersbourg* de Gogol-Karge, Martine Paschoud *La Cruche Cassée* de Kleist et de Denis Maillefer *Tendre et Cruel*.

Dès 1994, il est engagé régulièrement par Dominique Pitoiset au Théâtre National Dijon Bourgogne : *Oblomov* de Gontcharov, *Le Procès* de Kafka, *Les Brigands* de Schiller et surtout dernièrement pour jouer le *Tartuffe* de Molière.

A l'écran, on a pu le voir dans *Samson l'innocent* (réalisé par Christian Karcher), épisode de la série *L'Instit* où il interprète le rôle de Samson. Il joue le rôle principal masculin dans *La mémoire des autres*, long-métrage de Pilar Anguita-Mackay aux côtés de Julie Depardieu et Marie-Josée Croze (2006). Il devient Monsieur Tous Ego dans la rubrique du même nom insérée dans l'émission *Scènes de Ménage* de Martina Chyba et ce, depuis l'automne 2004. En 2006-2007, il joue dans *Sauterelles*, dernière pièce de Biljana Srbljanovic mis en scène par Dominique Pitoiset en tournée dans toute la France.

Dès 2002, il s'investit beaucoup à l'école des Teintureries à Lausanne où il dirige fréquemment des ateliers avec les élèves. Il a travaillé de temps à autre aux ateliers de formation du Théâtre National Dijon-Bourgogne lorsque Dominique Pitoiset était directeur de ce théâtre. En 2008, il donne un stage avec Geneviève Pasquier à la HETSR.

1.

Je dois dire que j'ai de la peine à comprendre le théâtre quand il est théorisé. Pour ma part je le considère comme un art plus intuitif que théorique. Mais il est vrai que j'aime bien de temps en temps, me plonger dans les livres de grands spécialistes qui parlent du théâtre. Mais il m'arrive de ne pas toujours les comprendre, alors que je suis

censé être aux premières loges pour bien comprendre de quoi ça parle. Mais quant aux grands dramaturges qui ont marqué le théâtre, s'il y en a un que j'ai l'impression de mieux comprendre, dans l'histoire et pas forcément dans le jeu que je fais, c'est Stanislavski. Je vois bien la rupture entre l'avant et l'après. Au niveau du jeu, tout a changé à partir de là. Mais là aussi, dans certains de ses livres, je dois relire plusieurs fois pour bien comprendre. Il m'est difficile de parler théoriquement du théâtre. Et j'ai le même problème quand je dois diriger des acteurs. J'arrive plus à le faire par l'intuition, en parlant d'un mouvement ou d'un sentiment que par une théorie ou en disant pourquoi je préfère ça ou ça. J'ai plus une approche instinctive. Au niveau théorique, le seul que je comprends, mais c'est peut-être pour avoir travaillé avec lui, c'est Lassalle. On sent une grande dimension intellectuelle. En revanche Dort, avec j'ai eu également la chance de travailler, je ne pige pas ses livres, du moins pas entièrement. Je trouve que pour quelqu'un qui n'est pas du métier, c'est du chinois, et pour quelqu'un qui en fait parti, ce n'est pas forcément évident non plus. C'est davantage réservé à une frange d'érudits qui écrivent sur le théâtre que pour ceux qui le pratiquent. Maintenant c'est peut être bien d'avoir eu ces livres entre les mains.

Parmi ces livres que tu as eu entre les mains, quels sont ceux que penses-tu avoir bien fait de lire ?

J'ai eu du plaisir en tout cas à lire certains livres de Vitez. Peu-être parce que j'ai eu l'occasion de voir ces spectacles. Mais j'avais l'impression d'être en connaissance de cause. Mais est-ce qu'ils m'ont été utiles, est-ce que je les ai forcément appliqués ? Je n'en sais rien. Mais je n'ai pas l'impression d'avoir perdu mon temps. D'autres livres me tombent des mains. Quand j'ai travaillé sur Mwouad, et la Grèce, j'ai lu des livres sur la mythologie. Mais dès qu'on arrive sur une dimension plus théorique, je n'ai plus les références pour. Nous faisons un métier à la frange entre l'instinct et l'intellect. Et c'est bien d'avoir de bonnes bases dramaturgiques pour pouvoir expliciter si besoin est. Mais logiquement, sur ce qu'on voit, un spectacle est réussi quand il peut être compris par quelqu'un qui a des références mais également par quelqu'un qui ne les a pas. Certes il ne comprendra pas la même chose. Le danger de trop de théorie, c'est que le théâtre devient compliqué. C'est un art qui devrait être compréhensible par tous, à différents niveaux de lecture. Il ne s'agit pas de faire un nivellement par le bas,

basique et stupide pour être ouvert à tout le monde. Certains parviennent à rendre le théâtre compréhensible, Besson par exemple. Il réussit à faire un spectacle lisible et passionnant tant pour ma concierge que pour un pur brechtien. Rien n'est fermé et ma concierge ne s'ennuiera pas. C'est pour moi l'exemple d'une théorie appliquée, dans le bon sens.

As-tu alors eu des maîtres ?

Ce sont pour moi des complices. On se sent subitement en connaissance de cause avec un metteur en scène. On a l'impression de comprendre son langage. On se fond dans son moule pour ensuite avancer avec lui. Je ne sais pas si j'ai rencontré des « maîtres », il y a des gens qui m'ont marqués. J'ai toujours été plus sensible à des directeurs d'acteur qu'à des metteurs en scène. Et donc dans ma méthode de mettre en scène j'agis plus comme directeur d'acteur que comme metteur en scène. Par exemple, j'aime beaucoup le théâtre russe et la façon dont les russes pratiquent le théâtre. Quand j'ai travaillé avec un metteur en scène russe, j'avais l'impression de le comprendre, même s'il ne parlait pas ma langue. Mais quant à un héritage de maître, à l'école on prend, on jette. On trace un chemin, et c'est aussi plus tard que l'on comprend qui nous a vraiment marqué. Les metteurs en scène avec lesquels j'ai pris le plus de plaisir étaient de très bons directeurs d'acteurs. Les expériences que j'ai eues avec Lassalle m'ont beaucoup marquées. Ensuite, je travaille souvent avec Pitoiset et j'ai l'impression d'être en connaissance de cause. Il n'y a plus besoin de beaucoup d'indications, je vois vite où il veut aller. Je suis toujours très en accord avec son esthétique ce qui permet sûrement de me laisser aller plus facilement. Marc Liebens, quelqu'un qui pratique un théâtre plus théorique, avec qui j'ai fait un seul spectacle m'a bien plu. J'avais vu un *Amphitryon* monté par lui et c'est un grand souvenir de théâtre. J'ai joué avec lui bien plus tard mais avoir vu ce spectacle a sans doute facilité nos rapports. En général, j'aime bien travailler avec les étrangers, allemands, russes, même s'ils ne parlent pas français. Il y avait parfois une déperdition dans le langage et le dialogue avec l'interprète mais j'avais le sentiment que cela permettait d'aller plus vite à l'essentiel. Ces metteurs en scène n'étaient pas des débutants, ils avaient nombre d'écrits théoriques derrière eux. Mais dans les faits ils étaient très bruts. Par exemple, Manfred Karge, l'indication qu'il me donnait était « Nicolas, na na na na na ... na na na ». Il donnait juste une musique, sans

connaître complètement le sens de la phrase que je disais. Je trouvais cela percutant et clair.

Passer à l'enseignement a-t-il permis de donner un autre regard à ta pratique ?

Dans l'enseignement on a davantage besoin de dire pourquoi on veut les choses. En revanche, en tant que metteur en scène j'engage des gens qui connaissent ma démarche et que je n'ai pas besoin de convaincre en quelque sorte. A l'école, c'est différent. C'est un monde encore fermé, ce n'est pas tout à fait comme après. On arrive face à un groupe, personne ne nous connaît et tout est à regagner. Il est normal que face à un élève on doive plus s'expliquer. Il ne s'agit même pas de théorie. Mais au-delà de la demande, il faut être capable de verbaliser. Sinon je ne parle pas de manière différente à un élève qu'à un acteur. Mais le rapport n'est pas le même. Il faut expliquer, se forcer à mettre des mots sur des intuitions. Il faut être plus didactique, plus professoral. Mais tout va très vite, et il faut également aller à l'essentiel. L'école en théorie permet de prendre plus de temps et offre la possibilité de s'égarer. Mais ce n'est pas tout à fait vrai, car personne n'aime se perdre. Quelqu'un disait que le maître apprenait le doute et le professeur une connaissance. Je trouve cette parole assez juste. Douter a ses vertus mais aussi ses limites. Il ne faut pas toujours se poser mille questions sur ce que l'on produit.

2.

Un acteur doit être capable de transmettre un maximum d'émotions, être capable de toucher le spectateur. Et pour ce faire il doit avoir une très bonne connaissance de l'être humain plus qu'une intelligence faramineuse. C'est au-delà de son propre corps, une façon de transmettre des choses et de toucher les gens. Et ce n'est pas pour autant ceux qui pleurent le plus, qui vont le plus me toucher. Les acteurs auxquels je suis sensible sont des acteurs qui ont non seulement cette connaissance de l'âme humaine mais qui sont aussi capables de manier la langue. Sans être complètement distancés ils ne sont pas dupes de ce qu'ils sont en train de faire. La pleine incarnation me déçoit un peu. J'aime sentir presque le texte qui défile sous mes yeux. L'immersion me laisse

froid. Au théâtre j'aime bien ce mélange d'un très léger formalisme du langage et une pleine capacité d'émotions.

3.

Fondamentalement je pense qu'on fait un métier d'intellectuel. Il est bon, très utile, pour jouer Molière de savoir où il se situe dans l'histoire du théâtre, et le sens que ça avait à l'époque. Après l'acteur en fait son bagage. J'imagine que sans rien connaître on peut instinctivement bien jouer Molière.

Au niveau du bagage culturel, le fait que plus les gens soient curieux et sachent de choses ne peut pas être un mal.

Par rapport à l'histoire du théâtre, savoir pourquoi on fait ce théâtre là aujourd'hui, pourquoi les gens sont plus sensibles à ce théâtre et pourquoi les goûts ont changé, c'est nécessaire.

L'éthique du métier, c'est une notion personnelle. Je vois autour de moi des acteurs qui ont fait des choix, d'autres qui prennent tout ce qui passe. C'est une liberté personnelle. Mais on voit bien les acteurs qui ont un parcours intéressant. Et je ne crois pas que cela soit uniquement dû au hasard des rencontres. On se construit. Je ne dirai pas cela pour un jeune acteur. Dans mon parcours, il y a des expériences qu'il valait mieux ne pas faire, et d'autres qui ont été plus fédératrices, constructrices. Je ne juge pas, mais je remarque que je suis plus sensible aux acteurs qui choisissent.

Sur la réflexion, la pensée, à mon avis quand on le fait, on n'y pense plus. Mais dans le processus créatif c'est très bien de se poser des questions. Et quand le rideau se lève, il ne faut plus avoir de doutes. Une fois le spectacle terminé le libre arbitre peut revenir.

Que penses-tu qu'il est primordial de cultiver ?

Cultiver son éthique ne fait pas de mal. Maintenant comment le faire ? Il est bon d'avoir un avis tranché sur le théâtre qu'on aime et celui qu'on n'aime pas. Et là, je pense qu'il est nécessaire de réussir à le théoriser, au-delà d'un rejet ou un accord instinctif. Théoriser ces envies, désirs ou non envie, vont permettre à un acteur de faire justement ces choix. C'est cela pour moi, un choix éthique, c'est être capable de dire pourquoi tu aimes ou tu n'aimes pas ce théâtre au-delà de l'instinct. Là, il faut parvenir à mettre des mots dessus. Cela donne à un acteur son positionnement politique par rapport au métier, savoir ce qu'il défend. C'est important, même si pour des raisons commerciales on est engagé par quelqu'un dont on ne partage pas les idées, de savoir pourquoi on a dit oui, et ce que l'on va défendre là au milieu. Je n'ai jamais été consolé par les projets que j'ai acceptés parce qu'ils étaient bien payés.

Un acteur, au-delà de son bagage culturel, plus il est curieux, mieux c'est. Il ne faut pas avoir d'ornières. On peut s'inspirer d'émotions ressenties dans une galerie d'art, devant un film ou parfois des choses encore plus incongrues. La curiosité englobe aussi la culture.

Savoir se faire confiance. Par exemple, chaque fois qu'il m'arrive de passer une audition, je me dis toujours que je vais passer une audition mais aussi que je vais la faire passer à celui qui m'auditionne. C'est-à-dire que je me réserve le droit, admettant que ça marche et que moi je n'ai pas senti le truc, de dire non. Le rapport que l'on va avoir avec la personne change tout de suite. Je me place plus sur un terme d'échanges que sur un terme de marché. Donc pour moi cela participe au fait, qu'il faut parfois faire confiance à son instinct. Et souvent les impressions premières sont les bonnes. Il faut aussi parfois se protéger car c'est un métier qui joue avec notre intime. Et il peut arriver que l'on tombe sur des gens pas forcément bien intentionnés. Il faut savoir en apparence en tout cas se protéger.

4.

L'esprit d'ouverture, c'est de se dire qu'on n'a pas forcément raison. C'est-à-dire que je me suis aperçu, tout en ayant souvent des convictions un peu tranchées, qu'au-delà de la première réaction : "moi je sais, pas lui", j'ai finalement bien fait de ne pas

résister. Se dire : “Et si lui avait raison ?”. Je crois qu’il faut être souple au niveau de l’esprit. Donner toutes les chances, pour voir si finalement ce n’est pas l’autre qui a raison. Et après peut-être en revenir. C’est là que je dis que les acteurs qui m’agacent parfois, ce sont ceux qui causent sans vouloir essayer, sans vouloir se mouiller, parce que immédiatement en expérimentant, on voit tout de suite, si les gens restent de bonne foi, qui a raison ou qui a tort. C’est pour cela que j’aime les répétitions où ça cause peu et où ça bosse beaucoup. Avec Geneviève Pasquier nous faisons énormément de temps de travail sur le plateau. Mais ça discute très peu. Et nous pourrions prolonger la répétition en discussions, mais je trouve qu’on se dilue très vite. C’est un gain de temps et d’énergie. Parfois on peut être surpris en se laissant faire, et se rendre compte qu’on est allé beaucoup plus loin qu’on ne l’aurait imaginé.

Tous les langages des metteurs en scène sont différents. Il m’est arrivé de travailler avec des metteurs en scène assez compliqués au niveau de la parole, mais j’avais le sentiment de les comprendre. Et à côté de moi il y avait une actrice qui surnageait. Alors au bout d’un moment, je lui ai traduit, je lui ai dit : “moi, je comprends ça”. Ça lui a permis d’avancer mais ce n’était qu’une question de langage. Ça ne se captait pas au bon endroit. Parfois on évolue au beau milieu du brouillard en se disant ça doit être par là, mais sans avoir son GPS. Non on suit quelqu’un comme on suivrait quelqu’un dans la nuit, comme une lanterne. Je pense qu’il vaut la peine de se laisser faire. Mais attention je veux dire au niveau artistique, en ayant son avis.

5.

Au niveau de la connaissance de l’âme humaine, il faut avoir lu Dostoïevski. Je trouve en tant que lecteur qu’il y a un avant et un après. Et au niveau théâtral, pour notre métier il y a beaucoup de choses à prendre, au-delà du plaisir de la lecture.

La connaissance, en tous les cas l’ivresse de Shakespeare me semble indispensable. S’il y a un dramaturge qu’il faut rencontrer, retrouver souvent, c’est lui.. Par exemple avec la nuit des rois, c’était la troisième fois que je retrouvais la pièce, et nombre de choses se sont éclairées enfin. Il m’a fallu du temps.

Et puis ça peut paraître surprenant, mais pour moi l'histoire du théâtre et du jeu de l'acteur aujourd'hui sont indissociables des progrès de la psychanalyse du XIXième jusqu'à aujourd'hui. Cette connaissance me paraît indispensable.

6.

Non jamais. Je ne m'en sens pas capable. Déjà là de devoir en parler ça ne m'est pas forcément facile. Je pense que je n'y arriverai pas.

Jean-Yves Ruf

Lundi 2 février 2009, à 10 heures 30, dans son bureau à la Hetsr. Durée environ une heure.

Biographie :

Après une formation littéraire et musicale, Jean-Yves Ruf il intègre l'Ecole nationale supérieure du Théâtre National de Strasbourg de 1993 à 1996 puis l'Unité nomade de formation à la mise en scène en 2000. Il travaille notamment avec Krystian Lupa à Cracovie et avec Claude Régy.

Ses mises en scène les plus récentes sont *Passion* selon Jean d'Antonio Tarantino (2008), *Così fan tutte* de Mozart avec les jeunes chanteurs de l'Atelier Lyrique de l'Opéra national de Paris (à la MC93 en 2007), *L'apprentie, le cuisinier, les odeurs et le piano* (2007), *Silures* (à la MC93 en 2006), *Unplusun* (2004), *Comme il vous plaira* de William Shakespeare (à la MC93 en 2002). Toujours avec sa Compagnie Chat Borgne, créée en 1998, il a signé plusieurs créations : en 2001 *Erwan et les Oiseaux*, en 2000 *Chaux Vive*, en 1999 *Savent-ils souffrir ?*

Cette année, il met en scène *Mesure pour mesure* de William Shakespeare (à la MC93 et à Vidy et en tournée dans toute la France)

Comme comédien, il a joué dans les mises en scène de Jean-Claude Berutti *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov, *Beaucoup de bruit pour rien* de William Shakespeare ; de Jean-Louis Martinelli *Platonov* d'Anton Tchekhov, *Catégorie 3.1* de Lars Noren, *Germania 3* d'Heiner Müller ; d'Éric Vigner *Marion de Lome* de Victor Hugo.

En 2005, il enseigne à l'Ecole du Théâtre National de Strasbourg et dirige depuis janvier 2007 *La Manufacture - Haute Ecole de Théâtre de Suisse romande* à Lausanne.

Contexte :

Il donne un stage en septembre 2008. Avec la collaboration de Camille Rebetez, il nous met en scène dans *Comment j'en suis arrivé là* qui se jouera à Porrentruy et Le Noirmont (Jura). Il mettra en scène notre spectacle de sortie *Meurtre de la princesse juive*, Armando Llamas en juin 2009.

1.

Premièrement, il n'y a pas une théorie dont je puisse dire que j'y crois ou que c'est la solution. En Russie, à l'école de Milan où les élèves alternent trois mois de Stanislavski avec trois mois de Meyerhold on remarque que pour la formation il n'y a pas une seule théorie. Les comédiens les connaissent très peu ou alors mal. Par exemple pour Stanislavski, le plus connu notamment grâce à l'acteur studio, on le résume souvent à ce qu'on veut en tirer, c'est-à-dire une chose simpliste : « je joue ce que je suis », ce qui n'a rien à voir avec Stanislavski.

Personnellement, il n'y a pas eu une théorie qui a inspiré mon travail.

Très souvent les théories, sont liées à un agencement politique, artistique et ne peuvent être appliquées tel qu'elles. Stanislavski est relié à une certaine époque en Russie. C'était une vision en réaction. Et à la fin de sa vie il remettait déjà en cause la méthode qu'il avait élaboré. De même, nous avons une vision de Brecht très française, avec ce qu'en ont fait les années soixante-dix.

Je pense que ça se passe dans un autre sens. Ce n'est pas : je lis Meyerhold si je ne sais pas faire de mise en scène. Mais plutôt j'ai une intuition, qui peut être étayée par une théorie ou une autre, par une vision ou une autre, que je vais ensuite voir. Et s'il y a des

déclencheurs, ce sont très souvent des artistes ou des spectacles plus que des théories, même si c'est lié car les artistes ont une filiation.

Je serais plus du côté de Meyerhold que j'ai découvert plus tard, que de Stanislavski, par exemple. Peut être parce qu'il a une sensibilité à la forme, à la rythmicité plus que Stanislavski.

Comme tous les metteurs en scène français, j'ai trouvé un chemin à travers ces écrits là. Mais c'est vrai que l'on ne produit plus de théories. Je crois que c'est dû à la fin des croyances en un système. L'excès inverse serait d'être dans un pragmatisme total, sans théorie et systèmes de jeu où l'on prendrait ce qui vient pour l'agencer comme on veut. Je trouve cela pauvre. Peut être que nous sommes dans une période creuse, où l'on est tous en appel de pensées. Lupa m'a intéressé pour ces raisons. Il ne développe pas une théorie sur le jeu. Mais il a une vision sur l'acteur, et une façon d'aborder le théâtre particulière. Cela passe par une théorie que j'ai découverte à Cracovie. Il faisait faire des exercices proches de ceux de Stanislavski. (C'est là aussi que j'ai découvert que Stanislavski n'avait rien à voir avec ce que je pensais. C'est une méthode qui doit être appliquée avec rigueur, travaillé durant des mois. Ce n'est pas juste pensé à ce que le personnage fait le matin.) Il y a deux pans dans son travail, les exercices puis on monte une pièce. Lui-même n'a pas de méthode. Mais il croit en des fondamentaux, des étapes.

Au-delà d'une méthode, je crois qu'il faut avoir une vision. Il faut se pose une question aussi simple que : qu'est-ce qu'un acteur ? C'est une question dense. Mais lorsqu'on est en face d'un acteur, il faut lui donner une certaine place dans son travail. Régy est aussi quelqu'un qui a une vision sur l'acteur. Je ne pense pas que l'on peut faire ce métier sans développer une vraie réflexion sur ce qu'on demande à un acteur et comment on y parvient. Il est vrai que on a désormais une certaine méfiance, une pudeur de quelque chose de trop théorisé. Là où je me pense proche de Régy, tout comme Lupa, c'est parce qu'ils parlent d'un acteur comme étant un créateur. Ce n'est pas un exécutant qui sert à ajouter de la couleur sur le plateau. Régy part de l'acteur. Pareillement j'ai toujours besoin de l'acteur. Ce n'est donc pas un hasard si je me suis intéressé à la direction d'une école. Et bizarrement, c'est une vision dure à tenir, politiquement, comme si elle était dangereuse.

Production, politique et art.

Le théâtre est magnifique car on entre dans des frottements politiques, économiques et artistiques. Si par exemple, on écoute complètement la voie de la production, il faut avoir un espace défini tout de suite, depuis longtemps, et cela pour des raisons d'occupation des ateliers, de maîtrise des enveloppes... Et si l'on suit complètement ce mouvement, on ne peut pas partir du comédien. L'espace arrivé donne déjà des lignes de forces, et le comédien doit le faire vivre. Idéalement je fais un spectacle sur quatre mois, avec aucun décor au départ, ce qui devient très difficile à obtenir. Quand je peux, comme sur *Così Van Tutte*, je crée un principe de décors qui me permet de me sentir très souple. Hors l'imaginaire d'un comédien est un décor. Les comédiens, leurs corps, l'agencement des uns avec les autres, le texte là, vont me dire comment fonctionne le plateau. Avec d'autres ce serait sans doute un peu différent. C'est ma vision, je ne dis pas que c'est la meilleure. Il y a de très bons metteurs en scène qui trouvent, à partir du moment où ils ont trouvé un espace de manière abstraite. Après les comédiens jouent avec l'espace. J'apprends à faire ce travail abstrait à l'opéra, qui est une école, pour moi. N'ayant pas le temps, devant rendre le décor en amont, on a intérêt à faire cet effort d'abstraction. Et ça me sert pour faire les autres spectacles. Mais ce n'est pas tout à fait mon plaisir. Mon plaisir c'est partir du comédien, comprendre comment chacun fonctionne, laisser mariner les choses, longtemps, pour que chacun trouve une nourriture organique. Et puis partir des hasards du plateau et des choses qui se font en répétitions.

Politiquement, avec la crise, ce sont les comédiens qui prennent et pas les décors, car les décors c'est l'habillage. C'est des vitrines, le spectateur en veut pour son argent. En revanche les comédiens c'est une matière dont on a peur. J'exagère un peu mais l'on sent une angoisse. Les comédiens étant peu organisés c'est aussi plus facile.

Se sont des intuitions qui t'ont amené vers quelqu'un. Peux-tu me donner un exemple marquant.

Il est très clair, que le théâtre que j'ai fait au début, a été rendu possible mentalement, parce que j'ai vu quand j'étais étudiant au TNS, Tanguy et Marthe Aller. Tanguy a un rapport au verbe chez qui n'est pas tout à fait usuel au théâtre. Il y a très peu de parole. C'est sur le mouvement, les vitesses qui s'échangent, les objets. Je n'entendais rien au début. Puis je me suis laissé impressionner comme par un tableau vivant. J'étais très ému sans pouvoir dire ce que m'a raconté si ou ça. C'est des sensations. Je me suis dit : là, il y a quelque chose qui m'intéresse car en tant que musicien on ne passe pas par une

narration explicite, mais par des flux des intensités. Et c'est lui et Marthe Aller, différemment qui m'on appris à penser le plateau. Ce sont deux artistes qui m'ont débridé. Ils m'ont enlevé cette vision d'un carcan sur ce qu'on pouvait faire sur un plateau. A ces spectacles je me suis pris une claque, ça m'a remué, ça m'a rendu plus « intelligent », ça m'a ouvert des champs de curiosité. Et quand j'ai commencé à faire de la mise en scène, sans que ce soit explicitement, je les avais en mémoire. Ce sont des spectacles de chevet. Et l'on travaille avec pendant des années. C'est ce qui donne aussi envie de faire de la mise en scène, on se dit : si on peut faire la même chose pour quelqu'un, pas en terme de nombre de spectateurs, mais en qualité. C'est aussi un point de vue politique.

Par rapport à ton rôle de directeur, est ce que ça t'a permis de remettre en cause ?

C'est plutôt une continuité de mon travail de pédagogue. J'ai beaucoup enseigné. J'ai eu besoin de le faire très tôt, pour faire de la mise en scène et inversement. Ce sont des mouvements liés. D'ailleurs ce que je préfère les ateliers où l'on présente à peine et on l'on a le temps d'expérimenter. C'est un temps que l'on peut prendre pour se pencher sur cette alchimie du comédien contrairement aux conditions de la production où il arrive un moment où l'on doit tout faire en même temps et c'est parfois le moment où il faudrait plus accompagner davantage les comédiens. Alors on fait confiance à des comédiens qui ont du métier ou sont autonomes. Le plaisir de l'école c'est de voir les gens éclore. Pour certaines personnes c'est moins évident. Il y a un parcours, des rencontres, des petites étincelles qui font qu'à un moment, ça s'ouvre. Ça se passe à l'intérieur de l'école mais parfois c'est après. C'est un plaisir immense, un plaisir de pédagogue. Et ils ne sont pas nombreux. Ce sont des metteurs en scène dont le travail passe par le comédien. Il y a plusieurs manières de faire ce métier mais pour beaucoup, leurs émotions, leurs désirs passent d'abord par le vivant. Mais ce vivant comment l'obtenir ? Le pari c'est ça.

2.

Je ne sais pas. Mais à propos des théories justement les questions sur le son, le souffle m'intriguent. J'ai remarqué en atelier, que cela peut complètement changer un comédien. Parfois l'acteur n'y pense pas mais ça le retient. Travailler sur des vitesses d'air, des tuyaux. En travaillant sur les trois sœurs, j'ai été étonné de voir que

l'émotion sortait de ce travail plus qu'en se racontant des histoires. En laissant passer le souffle on laisse apparaître des émotions sans doute plus fortes en passant par le corps au lieu du cerveau. On est toujours des corps-cerveau, mais l'on est passé par la machinerie. Avant je racontais beaucoup d'histoires, et j'en raconte encore, mais je passe plus par des contraintes physiques, des questions de souffle(c'est la voie Meyerhold). Chaque comédien a une voie qui l'aide : raconter des histoire pour nourrir leur imaginaire, l'assise, le souffle, la confiance. C'est comme les kinésithérapeutes, quelque chose va bien aller pour l'un mais pas pour l'autre. C'est ce qui est passionnant. Chaque comédien a une vitesse différente, et une porte d'entrée différente.

En ce moment je m'intéresse à Vassiliev. Il travail beaucoup sur la voix et le souffle. Je ne vais pas faire du vassiliev. Je ne pas partie en me disant je vais lire toutes le méthode. C'est d'abord une intuition, que je remarque sur le plateau et que je vais ensuite nourrir en allant voir les gens qui se sont penché dessus.

3.

Ça dépend ce que l'on attend d'un comédien. Pour moi, il ne répond pas à ce que je demande. Il accompagne le travail. La posture de metteur en scène qui à tout lu, tout compris qui donne, et le comédien ne connaissant qu'une petite partie, ne m'intéresse pas. Ça à voir avec des questions de pouvoir. Les places sont poreuses, mais en final chacun à sa place

Un acteur qui pense avec ses jambes. C'est à dire il sait d'où ça vient, où ça part. Il a une sensation sur le tout, il s'intéresse à comment ça s'éclaire. C'est un animal dramaturge. C'est-à-dire il a lu une pièce, il s'est documenté. Mais il ne saura pas faire un discours de trois heures pour l'expliquer. Il cherche avec le corps pas pour qu'on le voit mais pour être le mieux possible par rapport aux autres partenaires, pour que la scène qu'il est en train de jouer soit bien. Il cherche à ce que chaque chose qu'il produit serve le tout. Il cherche physiquement à comprendre comment fonctionne le plateau. Quand l'acteur bute sur quelque chose je suis à peu près sur que c'est faux en mise en scène, ou il y a quelque chose dans le texte qu'on a pas encore compris.

En début de parcours ce n'est pas toujours évidant. Le jeune comédien doit gérer beaucoup de choses, puis l'expérience rassure. Ensuite le plaisir du comédien se situe ailleurs. L'angoisse c'est de participer à quelque chose qui a un sens, dont je sois fière, qui s'inscrive dans une pensée. Ce comédien est pour moi idéal. Il est impertinent sans

être systématiquement contre. Et s'il fait chier ce n'est jamais pour rien et ne le fait jamais en discutant quatre heures. Bien sûr c'est utile d'explicitier de mettre les bons mots. Là où ça sert le plus le travail, c'est d'éprouver tous ensemble. Ces comédiens là sont des cadeaux.

3.

L'éthique.

Il y a l'éthique sommaire qui est importante. Le comédien s'engage. Il ne part pas trois jours pour un casting, il est présent. Ce n'est parfois pas évident pour les jeunes comédiens. Il s'agit d'en parler. D'autre vont en revanche jusqu'à engueuler l'agent qui les rappelle alors qu'il travaille déjà. On arrive à l'heure, un peu chaud. C'est aussi une question de formation. Par exemple les polonais ont une grande rigueur là-dessus. Par exemple j'ai rencontré un comédien qui n'était jamais fatigué. Il avait trois jours, il rentrait en Pologne voir sa femme, ses enfants. Il rentrait, il avait roulé toute la nuit, il était le plus présent. Il alignait tous les petits jeunes. Mais en fin de répétition il s'écroulait. Il se permettait d'être fatigué une fois que le metteur en scène avait annoncé la fin. C'est ça aussi l'éthique. Chacun a des histoires personnelles, mais on est dans un espace de travail. (Si on ne contrôle plus c'est autre chose.)

Mais au-delà de ça, l'éthique c'est cette quête du vivant. Dans ce métier il y a des « purs ». C'est des gens qui chercheront toujours une sincérité de rapport. Ils savent toujours pourquoi ils font les choses. Ils défendent quelque chose ils n'arrivent jamais au bout de ça. Ces gens parfois ne travaillent pas trop, ils refusent des projets. Ils ont ce luxe. Mais une fois qu'ils ont dit oui, ils sont exigeants. Et en face il faut être au niveau, car ils te le demandent. Sinon on a vite fait d'arranger la vitrine. Mais certains comédiens ont tellement l'habitude qu'ils deviennent cyniques par routine, comme certains musiciens. Le théâtre, c'est une population où il y a pas mal d'utopistes. Ce n'est pas trop syndiqué, même s'il devrait plus l'être parfois. Il cite le parcours de Roland Saint Cyre pour son parcours original et étonnant Il l'admire en tant qu'homme dans ce métier.

La curiosité.

Ça à voir avec ce que j'appelle des animaux dramaturge. On ne peut pas faire ce métier sans être curieux, avoir envie de comprendre ce qui se passe. On n'a pas besoin d'expliquer le texte au comédien. Il la lu. Il est allé voir dans le dictionnaire, il pose des

questions par mail en amont. Il n'arrive pas vierge. Il a déjà fait un travail. Ce n'est pas avoir une culture générale énorme. C'est apporter une image, mettre un film en lien avec le travail, comme un dramaturge. C'est vrai aussi pour un éclairagiste, pour le sondeur, ou pour chaque poste. Même si on a une place très précise avec une technique particulière il ne faut être d'emblée dans ces cases. Il faut que ça circule avec le plateau notamment. Deleuze dit qu'il n'est pas quelqu'un de cultiver. Il n'entend pas là qu'il ne sait que sur ce qu'il est en train de chercher. Ce ne sont pas des sources qui servent à répondre au trivial poursuite.

4.

Dire qu'il faut être une bête pour jouer, je l'entends d'une certaine manière. Le comédien est relié à son animalité. Je ne suis pas d'accord si cela signifie ne rien savoir et se laisser aller par le metteur en scène. Un bon comédien fait autant de rechercher dramaturgique que le metteur en scène mais il les fait à sa façon. Il n'arrive pas la bouche en cœur en faisant confiance à son intuition. Si le comédien est à la fois un animal intuitif sur le plateau, touchant du doigt ce qu'on lui propose et un grand dramaturge il a tout. Je schématise. C'est aussi ce qu'on apprend à l'école. Il faut être capables de retrouver, de faire évoluer en sachant comment on a fait, sinon il vaut mieux faire du cinéma. Si le comédien arrive à avoir conscience de ce qu'il a construit sans perdre ce lien avec l'intuition, alors c'est un cadeau. Bien souvent on a l'un ou l'autre, au début. Il faut agrandir le territoire qu'on n'a pas, sans prêter l'autre.

On a souvent une vision de la dramaturgie fautive. J'ai travaillé à l'université, en DESS à Nanterre. Le dramaturge à un corps, un rythme de répétition. Les étudiants mettaient des titres sur ce qu'on était en train de chercher, par exemple la solitude du couple. Ils fermaient les possibilités, le sens. C'est souvent beaucoup plus large et mettre ce titre ne servait à rien. Le dramaturge doit ouvrir le sens, proposer. Et il ne le fait pas juste à la pause lorsqu'on n'a pas envie de réfléchir. Mais il trouve le moment pour le faire. Il joue avec la culture d'un comédien. Il donne une page, doucement. C'est passionnant le travail du dramaturge de plateau.

La posture d'un comédien c'est aussi un rapport d'impertinence. Je l'ai dit aux comédiens que j'ai rencontrés au JTN. Ils étaient dans une angoisse de travailler, ce que je peux comprendre. Mais finalement moins l'on cherche à travailler plus on travaille. Ils essayaient de plaire, dans un rapport de séduction. J'avais en face de moi des personnes éponges qui cherchaient à adhérer à mon propos. ça ne me sert à rien. J'ai

besoin de quelqu'un de charpentier. Il écoute mais il est aussi capable de mettre en perspective, voir de me contredire et pose des questions. C'est des énergies qui se frottent. Ce n'est pas quelqu'un capable de jouer deux ou trois couleurs, mais il a une planète, un univers. Et tout d'un coup c'est lui que je prend, qu'il soit JTN ou pas, et s'il ne la pas je le prends Parce qu'il est JTN. Il ne faut pas juste être sympathique. Devenir indispensable c'est quelque chose. On le devient parce qu'on est en proposition, parce qu'on est là. Le metteur en scène voit que le comédien est capable de donner de l'énergie au collectif même si sur deux mois, la personne motrice voyage. Mais il y a des comédiens, comme Jacques Hadjaje qui ont un rapport aux autres solaire. Il était là. Il est dans un mouvement d'accompagnement.

5.

C'est très intime. Selon chaque comédien c'est une chose différente qui va le déclancher. On est en train de faire une liste des indispensables pour l'école. Pour ma part les choses qui m'ont construites n'ont rien à voir avec des lectures théâtre, c'est des poèmes, des romans, de la philosophie. La poésie m'a déclanché plus de choses par exemple. Il n'y a pas de livres indispensables, il y a une curiosité indispensable. On aime un auteur qui amène à un autre. Il y a des familles d'esprit et de sensibilité. C'est dans un mouvement de travail intérieur que l'on rencontre des pensées.

Lire, oui. Mais ça peut avoir un sens très large. Personnellement j'ai une culture livresque de par mon histoire, et j'aime beaucoup ça. Je pense que c'est nécessaire. Mais il n'y a pas que ça. La lecture c'est aussi lire les corps dans les rues. Des hasards de la vie on extrait des débuts de processus d'écriture pour ensuite les partager. Je pense qu'un comédien qui ne se pose pas la question de l'écriture au sens large du terme, ne fait pas son métier. On est des êtres de langage, on est structuré par ça. Même si on fait un théâtre pas essentiellement verbal, cela ne signifie pas qu'il n'est pas nourrir d'une culture verbale. Le processus d'écriture c'est aussi le corps sur un plateau, et pas juste sur ce que je dis. Il faut avoir la sensation que l'on créer. Le metteur en scène peut indiquer. Là le dramaturge de plateau est indispensable car leur intuition est de l'intérieure. C'est l'intuition du tout. En tant que metteur en scène j'ai souvent besoin de me mettre à la place du comédien, pour voir où il est ce qu'il voit. Comprendre que jouer ce n'est pas c'est pas jouer ce qui a été écrit pas simple monstration, c'est écrire. C'est se laisser contaminer par une écriture et en produire une autre. Un comédien qui se pose la question de l'écriture sera plus à l'écoute de ce que ça induit, il va ne jamais

s'ennuyer. Au lieu de mettre les même trois couleurs pour n'importe quelle écriture, il va être étonner par quelque chose qu'il n'a jamais fait. La langue l'amène ailleurs. C'est vital.

6. Je prends des notes pour moi. Lorsque je fais une mise en scène, j'ai besoin de prendre des notes tous les jours. Sur Syllure par exemple il fallait tirer les fils entre ce que j'avais vu et ce que je voulais en faire. Cela passe par l'écriture. J'ai eu du plaisir à lire des livres, pas forcément théorisant, comme Régy. J'ai accumulé un certains nombres d'intuition que j'aurais envie de partager. Peut être un jour je ferais quelque chose.

Conseils de lectures recueillis lors des entretiens (par ordre alphabétique)

Auteurs en général

Fédor Dostoïevski, œuvres complètes romanesques, traduction André Markowicz, Actes-Sud (Babel), Arles.

Jean Genet, Œuvres dramatiques complètes.

William Shakespeare, Œuvres dramatiques complètes.

Œuvres

Ingmar Bergman, *Images*, traduction du suédois par C.G. Bjurström et Lucie Albertini, Gallimard, Paris, 1992

Albert Cohen, *Belle du seigneur*, Gallimard (blanche), Paris, 1968. (Ou Folio, 1998)

Haruki Murakami, *Kafka sur le rivage*, traduction du japonais par Corinne Atlan, Belfond Etranger, Paris, 2006.

Haruki Murakami, *Chroniques de l'oiseau à ressort*, traduction du japonais par Corinne Atlan avec Karine Chesneau, Seuil, Paris, 2001.

Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, suivi de *Le poète* et de *Le jeune poète*, traduction de l'allemand par Marc de Launay. Présentation de Marc B. de Launay. Édition bilingue, Gallimard (Poésie/Gallimard), Paris, 1993.

Anton Tchekhov, *La cerisaie*, traduction du russe par André Markowicz et Françoise Morvan, Actes-sud (Babel), Arles, 2002

Autres

Aki Kaurismaki, filmographie complète.

La psychanalyse du XXème siècle

V bibliographie

Odette Aslan, *L'acteur au XXe siècle, éthique et technique*, L'Entretemps, (Les Voies de l'acteur), Saussan, 2005.

Georges Banu, Denis Guénoun [et al.], *Avec Brecht*, Actes Sud-Papiers (Apprendre ; 11) Actes sud – Papiers, Arles, 1999.

Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur. Tome 1 : L'espace du texte*, co-édition : Lansman, Carnières-Morlanwelz (Wallonie-Belgique) et Jeu, Montréal, 2001.

Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur. Tome 2 : Le corps en scène*, co-édition : Lansman, Carnières-Morlanwelz (Wallonie-Belgique), Jeu, Montréal, 2001.

Josette Féral (dir.), *L'école du jeu. Former ou transmettre... Les chemins de l'enseignement théâtral*, L'Entretemps, (Les voies de l'acteur), Saussan, 2003.

Jacques Lassalle et Jean-Loup Rivière *Conversations sur la formation de l'acteur* ; suivi de *Après* (pièce de théâtre) de Jacques Lassalle, Actes Sud-Papiers/ Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, (Apprendre ; 20), Arles, 2004.

Krystian Lupa, *Krystian Lupa*. Entretiens avec Jean Pierre Thibaudat, avec la collaboration de Béatrice Picon-Vallin, Ewa Pawlikowska et Michel Lisowski, Actes Sud-Papiers/ Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, (Mettre en scène), Arles, 2004.

Wolfgang Storch (dir.) avec la collaboration de Josef Mackert et Olivier Ortanli [et al.], *Brecht après la chute*. Confessions, mémoires, analyses, L'Arche, Paris, 1994.

Antoine Vitez, *Ecrits sur le théâtre I. L'école*, édition établie et annotée par Nathalie Léger, Préface de Bernard Dort, Paris, P.O.L., 1994.

Alternatives théâtrales 70-71, Les penseurs de l'enseignement

Ecrits de théoriciens et praticiens de référence au XX^{ème} siècle

Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, suivi de *Le théâtre de Séraphin*, première édition du théâtre et son double en 1938, Gallimard (Métamorphose), Gallimard (folio/essais), Saint-Armand, 1985.

Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, traduction de l'allemand par Jean Tailleur, L'Arche, Paris, 1978.

Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, traduction française de Clause B. Levenson, L'âge d'Homme, Lausanne, 1971.

Constantin Stanislavski, *la construction du personnage*, préface de Bernard Dort, traduction de l'anglais de Charles Antonetti, Pygmalion/G. Watelet, Paris, 1992.

Constantin Stanislavski, *la formation de l'acteur*, première édition Olivier et consorts Perrin pour l'édition française en format poche, 1963, traduction de l'anglais par Élisabeth Janvier, Préface de Jean Vilar, Payot & Rivages, Paris, 2001.