
Rapport de recherche

Titre du projet : Prêter son jeu, est-ce jouer ?

Auteurs : Piera Bellato, Prune Beuchat, Meriel Kenley, Flavia Papadaniel, Jean-Baptiste Roybon

Date : 2019-2021

Institution : La Manufacture – Haute école des arts de la scène

1. Rappel des objectifs fixés dans la demande

Cette recherche se proposait d'étudier le travail de comédien.ne.s que nous avons effectué en qualité d'assistant.e.s d'enseignement et de recherche auprès des étudiant.e.s en Master mise en scène de La Manufacture.

Lors de l'élaboration du programme de cette formation, son responsable et son coordinateur répartissaient notre présence entre différents postes : le concours d'entrée, les ateliers conduits par des intervenant.e.s issu.e.s du milieu professionnel des arts de la scène, et les temps d'expérimentation personnelle des étudiant.e.s de deuxième année. Les futur.e.s diplômé.e.s étaient ainsi amené.e.s à appréhender la direction d'acteur avec des interprètes, nous, ayant une expérience de pratique professionnelle de deux à dix suite à une formation Bachelor en Théâtre (ou un équivalent). Or, ce travail spécifique d'interprète, à mi-chemin entre la création et la pédagogie, soulevait des questions nouvelles sur nos pratiques de comédien.ne.s.

La distance apportée par Meriel Kenley, chercheuse en Arts de la scène et vidéaste, associée à notre équipe, nous a permis d'avoir le recul nécessaire pour analyser l'expérience sensible que nous faisons de ce rôle particulier. Nous avons défini cette expérience singulière que nous vivions comme un « prêt de jeu », entendu comme une pratique de comédien.ne.s qui se situe hors du champ de la représentation. L'objectif de la recherche était de parvenir à étudier ce que ce prêt de jeu a modifié dans nos pratiques, dans notre conception du métier de comédien.ne.s, dans notre rapport au jeu et dans notre rapport à la direction d'acteur.rice.s. La question centrale qui a sous-tendu toute notre recherche était la suivante : prêter son jeu est-ce jouer ?

2. Objectifs atteints

Pour cerner la spécificité du poste que nous occupions, nous avons dû analyser nos pratiques d'acteurs.trices et décrire notre conception du métier.

Nous pensons que le dispositif scénique que nous avons proposé comme aboutissement de l'année et demie de recherche peut avoir une utilité pédagogique. Il pourrait être efficace dans un travail avec les étudiant.e.s en mise en scène, mais aussi avec les étudiant.e.s comédien.ne.s. Il permet également d'observer le jeu, les processus d'un.e comédien.ne au travail, les enjeux de la direction d'acteur.rice.s. Ce dispositif (décrit ci-dessous) se propose à la fois comme une synthèse des situations d'acteur.rice.s particulières que la position que nous avons occupée crée, et comme un générateur de situations de travail à leurs points d'incertitude, de tension. Ce dispositif – qui peut être observé par des spectateurs – montre la pratique du comédien telle qu'elle se déploie hors de la représentation, en studio de répétition ou en atelier. Par son système de « chaise musicale » (changements de place), sont mises en jeu une série de questions sur le cadre à poser pour intervenir auprès d'un.e apprenti.e metteur.e.s en scène, sur les relations à établir par l'acteur.rice professionnelle, avec l'étudiant.e mais aussi avec l'intervenant.e qui dirige l'atelier.

3. Description de la démarche et synthèse des résultats

La recherche s'est développée pendant une année et demie, du 1er mai 2019 au 5 février 2021, en deux phases.

1ère phase (mai – octobre 2019)

Le fait d'avoir pu initier la recherche alors que nous étions encore en fonction (jusqu'au 31 décembre 2019) nous a permis d'être en prise directe avec les observations que nous faisons lors de nos différents travaux avec les étudiants.

Notre première volonté a été de trouver une manière d'orienter nos regards. Il s'agissait de s'entendre au sein de l'équipe sur les points à observer. Nous avons élaboré une grille d'analyse, nommée « méthodologie pour un journal de bord ». Elle nous a permis de prendre des notes pendant un stage (intervenant : Guillaume Béguin, avril 2019), élaborant des données qui ont été croisées collectivement (2 mai 2019).

À ce stade, nous nous sommes aperçu.e.s que le contexte du stage, les thématiques abordées, le sentiment d'accomplissement que nous avons éprouvé ou non étaient difficiles à mettre de côté. Étant nos propres sujets de recherche, il était complexe de faire la part des choses et de trier ce qui relevait de l'anecdote. Nous avons alors convenu de nous concentrer sur les points qui différaient d'une situation professionnelle. Se sont alors dégagées différentes hypothèses :

- la triangulation :

Nous jouons pour un.e élève metteur.e en scène qui répond à la consigne d'un.e intervenant.e. Cette triangulation dilate la tension nécessaire à la création par la mise en place d'un principe de précaution. Nous devons « dire le plus possible » (selon la demande du responsable de la formation lors du bilan du 20 septembre 2018) à l'étudiant.e sur sa manière de nous diriger et ainsi lui fournir des éléments de formation à la direction d'acteur.rice. Or il était délicat d'identifier le bon moment pour *dire le plus possible*, étant donnée la situation de fragilité dans laquelle se trouvait l'étudiant.e qui dirigeait à vue. De plus ce postulat n'est pas explicité ni posé comme cadre de travail, en concertation avec l'intervenant.e qui dirige l'atelier. Souvent nous nous sommes tu.e.s par délicatesse. Par ailleurs, il est difficile de réagir en situation, et nous attendions de l'intervenant.e qui se trouve plus à distance de prendre en charge les remarques concernant la direction d'acteur.rice. C'est une hypothèse, mais l'intervenant.e attendait peut-être à son tour que nous réagissions de l'intérieur. Et comme nous nous attendions chacun.e, en résultait une perte de tension nécessaire à la situation de jeu.

- La dialectisation :

Nous empruntons le terme « dialectiser » à Marie-José Malis tel qu'elle l'a employé dans l'atelier qu'elle a dirigé avec les étudiant.e.s en mise en scène et les étudiant.e.s comédien.ne.s. Elle demande en effet aux comédien.ne.s de ne jamais s'exécuter sans comprendre l'indication. Ce principe de la dialectisation est devenu l'un des horizons de notre recherche. Nous devrions dialectiser de façon exacerbée : ne pas simplement exécuter des demandes, parfois vagues, ou non abouties – et par là aider l'étudiant.e à « accoucher » de son idée, selon une forme de maïeutique. Il s'agit en somme de le.la conduire à formuler des indications qui seront des moteurs de jeu et non pas une demande de résultat.

- La distance :

Nous avons dû entretenir de la distance vis-à-vis de nos pratiques respectives au moment où nous travaillions avec un.e étudiant.e. Prendre de la distance avec sa manière de fonctionner pour en rendre compte, pour peut-être identifier un obstacle ou pour avancer, pour construire un langage commun. La

distance que nous évoquons serait une distance aménagée par le.a comédien.ne, au sein de son jeu, pour *montrer* (proche en cela de la distanciation brechtienne) à l'étudiant.e.

- Le focus :

Nous, acteur.rice.s, ne sommes pas au centre du travail, ni même au centre de l'échange. Ce qui est au centre c'est un apprentissage. L'attention est dirigée vers l'étudiant.e. Ce n'est pas notre travail qui est observé, ni au moment du processus créatif, ni au moment de la présentation (s'il y en a).

La confrontation de nos points de vue nous a permis d'émettre les hypothèses suivantes :

Prêter son jeu, c'est :

- exécuter. Nous ne sommes pas partie prenante de la création. Nous ne sommes pas au centre du processus mais un objet. Ne pas être seulement un exécutant implique une transfiguration du matériau. La raison est certainement contextuelle. Le temps court dédié aux ateliers ne permettait pas de s'approprier pleinement les propositions faites par les étudiant.es. Le temps consacré en amont par l'étudiant.e à son propre projet est du même ordre. Il.elle n'a souvent qu'un week-end pour se plonger dans une nouvelle matière - partiellement imposée - et ne peut nous convaincre complètement de la nécessité de sa recherche.

- questionner sa pratique. Nous avons été contraint.e.s par cette recherche de tenter de nous définir en tant qu'artiste. Nous avons parlé de « mythologie » de l'acteur – entendue comme l'ensemble des histoires, des découvertes, des rencontres et des conclusions d'un parcours de comédien.ne qui sous-tend son jeu et le.la placent dans un système signifiant. Nous avons pris cette notion de mythologie comme un moyen d'enquête sur notre propre pratique. Être en situation pédagogique avec en face de nous des étudiant.e.s qui sont en train de se professionnaliser nous a poussé à définir ce que l'on attend dans un projet professionnel, ce que serait notre idéal de rapports. Mais pour y parvenir, il nous a fallu nous définir, définir ce que l'on fait. À l'inverse, il nous a aussi fallu explorer ce qui peut être attendu de nous, ce qu'on accepte ou pas. Ce cadre inédit nous a amené.e.s à nous positionner, à observer notre paysage professionnel et notre pratique, parfois en détail, parfois de façon globale.

- jouer à jouer. Je prête mon jeu d'actrice pour créer une simulation. Une simulation de répétition, de création artistique. Un exercice de création est posé, nous faisons partie des éléments donnés pour ce dernier. Dans la salle de répétition d'une école d'art, c'est une vraie salle de répétition de théâtre, elle en respecte les nécessités (d'ailleurs, ces locaux sont parfois loués à des professionnels pour répéter des projets qui seront joués dans des institutions théâtrales). Je vais vraiment entrer en répétition, en création, je vais réellement apprendre un texte, je vais user de mes outils, faire appel à mon imaginaire, chercher dans mes références, je vais écouter, je vais en rêver la nuit, tout ce que je vais toucher, voir sera en lien avec ce projet. Je vais jouer, je vais essayer, tenter, faire. Je vais pratiquer mon métier. Mais c'est un exercice destiné à un.e étudiant.e en mise en scène. Le rapport est biaisé. À la fois on travaille comme acteur.rice, à la fois on observe l'autre (nous sommes « assistant.e.s d'enseignement »).

- s'entraîner.

Étant dégagé.e de toute pression, étant de façon quasi permanente en recherche, nous avons eu la sensation de pouvoir jouer librement. Certainement en partie parce que la peur (du plateau qui inhibe par crainte de l'échec) n'a pas sa place dans ce contexte. Cette peur qui empêche de prendre des risques, qui limite les propositions, parasite la disponibilité et la détente nécessaire au jeu. Une peur qui n'est pas un moteur. Une peur solitaire – contrairement à la peur que l'on peut éprouver dans une équipe, avec laquelle on construit un projet. On risque ensemble et on a envie que le travail que l'on fournit ensemble soit validé, salué lorsqu'on le représente et que chacun.e soit reconnu.e à sa place.

Nous avons mis en parallèle cette observation avec le retour d'expérience de la comédienne Jeanne de Mont (lors de la journée-forum autour des ensembles/troupes résidentes organisée au Théâtre de Poche, à Genève le 29 novembre 2019) : cette situation provoque une « démythification de la représentation ». On est entraîné.e.s toute la journée, comme des sportifs. On acquiert une plus grande liberté de jeu, un lâcher-prise, dû à la fatigue, mais aussi à l'entraînement

Nous nous sommes interrogé.e.s sur le training de l'acteur.trice qu'il faudrait spécifiquement pour ce poste d'assistant.e d'enseignement. Comment se préparer à ce travail, pour être à la fois performant.e et pourtant disponible à l'interrogation ? Nous avons proposé une typologie de l'échauffement, selon laquelle il serait question de :

- Perception de soi-même. Une connexion intérieure.
- Faire des gammes
- Se mettre ensemble, créer l'écoute. Une connexion à l'autre.

- transmettre et apprendre :

À ce poste, nous sommes des artistes au service d'un enseignement. Nos outils, nos questionnements, nos pratiques sont dirigés dans une seule et même direction : renseigner au maximum ce que peut être une collaboration avec un.e acteur.ice. En tant qu'observateur.ice.s privilégié.e.s de cette collaboration nous avons aussi activé ce que nous avons nommé de façon raccourcie nos neurones miroir, et nous avons eu la sensation de nous former à la direction d'acteur.rice lorsque nous pouvions être en état d'observation.

2ème phase (novembre 2019-février 2021)

Il s'agissait de confronter nos hypothèses de prêt de jeu à l'exercice du plateau.

Nous avons représenté nos mythologies d'artiste sous la forme de soli (novembre 2019). Puis nous nous sommes emparé.e.s du solo d'un.e autre (décembre 2019). Il s'agissait d'emprunter le même chemin de pensée et de le traverser à sa façon. Ici apparaissait la notion de reprise, de changement de place qui allait se traduire dans notre dispositif par les changements de rôles.

Suite aux différentes propositions, nous avons approfondi la formulation de l'exercice (définir quel.le artiste nous étions avant, pendant et après le poste d'assistant.e d'enseignement et de recherche). Nous nous sommes donné pour consigne de rédiger un petit texte puis de le transposer au plateau. Nous avons ensuite formé deux groupes. Piera Bellato, Prune Beuchat et Jean-Baptiste Roybon ont posé les bases d'un dispositif de « ring », reprenant le principe de triangulation. Flavia Papadaniel et Meriel Kenley ont proposé un principe de performance sur la présence (février 2020).

Le dispositif de « ring », que nous avons baptisé plus tard « le cadre », a été pensé comme une plaque tournante entre trois comédien.ne.s avec trois rôles : le.la metteur.e en scène, l'acteur.trice dirigé.e et l'acteur.trice observant et jugeant de la situation (l'observateur.rice peut aussi être partie prenante du travail). Ces rôles sont interchangeables. Le.la metteur.e en scène propose un échauffement ou une séance de travail. L'objectif doit être nommé. Tout au long de la séance, les participant.e.s sont invité.e.s à dire à haute voix leurs pensées sur le travail. Ces commentaires sont une traduction directe de l'exigence de « dialectiser ». Il y a les commentaires avoués, les commentaires masqués, les commentaires parasites, les commentaires sur la structure du dispositif, la possibilité de faire une pause pour réfléchir (« pouce »), la possibilité d'écrire au tableau, de prendre la main et de la donner. Dialectiser à haute voix permet de rendre l'endroit de travail visible, aigu, tout en relevant les mésententes de vocabulaire et participant « en sourdine » à préciser le travail en cours. L'idée n'est pas de « jouer au/à la metteur.e en scène », mais d'être aussi sincère que possible en tant que metteur.e en scène. Alors, les moments d'incompréhension ne sont pas hués comme étant la marque

d'une incompétence – ils sont présents, échecs nécessaires au même titre qu'il y a des réajustements et des enseignements en direct, et dont les spectateurs sont les (heureux) témoins.

Lors de cette deuxième phase, notre objectif était de jouer, de recréer des conditions d'exercice proches des « simulations » que nous étudions. Nous nous sommes prêtés à notre propre jeu. Il ne s'agissait pas de créer ces conditions d'exercice artificiellement, mais de nous servir des résultats de la première phase de la recherche, à savoir nos pratiques, nos outils, nos méthodologies respectives pour arriver à un troisième terme. Nous avons parlé de sincérité, d'authenticité et avons pris le parti de montrer tout ce qu'une hypothèse de travail au plateau peut comporter de doute, de flou. Les commentaires servaient à dire toutes les pensées, toutes les questions, à rendre compte le plus fidèlement possible de tout ce qui nous traverse au moment où nous sommes au travail en tant que comédien.ne. Nous espérions ainsi grossir les traits d'un processus pour le rendre visible. Le changement de rôle (metteur.e en scène, acteur.rice dirigé.e et acteur.trice observant) garantit la lisibilité du travail en cours, ou au besoin la précise. Ce tournus au sein du cadre s'est révélé aussi être un outil efficace d'échange de pratiques, puisque nous avons discuté le fait de se mettre à la place de celui qui doit mener une séance de travail, de porter un projet, de ce que c'était d'être interprète, créateur ou instrument. C'est un exercice pour lequel on peut se servir de nos propres pratiques, mais aussi formuler de nouvelles tentatives. Dans cette formule à trois où l'un dirige un exercice, une improvisation ou une recherche, et les deux autres s'y prêtent, survient immédiatement, intensément, du jeu.

4. Mesures de valorisation réalisées / prévues

4.a. Mesures de valorisation réalisées

Article

Meriel Kenley, Flavia Papadaniel, Jean-Baptiste Roybon, « Une fissure dans le présent » in *Journal de la recherche de La Manufacture* n°2, pp. 19-21, janvier 2021.

Communication

Piera Bellato, Prune Beuchat, Meriel Kenley, Flavia Papadaniel, « Prêter son Jeu », conférence-performée avec démonstration du dispositif, La Manufacture, 4 février 2021.

4.b. Mesures de valorisation prévues

Meriel Kenley écrira à l'été 2021 un article scientifique, où les différents essais du dispositif seront analysés. Cela permettra de tirer des conclusions théoriques tant sur le jeu d'acteur.trice que sur la structure d'un travail avec un.e metteur.e en scène en formation. Cet article pourra être publié par exemple dans la revue *Agôn*, *Labyrinthe* ou *Théâtre/Public*.

5. Perspectives

Le dispositif « le cadre » que nous avons proposé gagnerait à être transmis aux étudiant.e.s du Master mise en scène. Il deviendrait de la sorte un outil pédagogique de sensibilisation à la direction d'acteur.trice. Flavia Papadaniel prévoit de tester une première séance de transmission en ce sens le 19 mars 2021 dans le cadre de son enseignement, et de continuer ce travail l'année suivante.

Le dispositif esquisse également une méthode de travail collectif qu'il serait pertinent de tester dans le cadre d'une création théâtrale. Piera Bellato, Prune Beuchat et Flavia Papadaniel se retrouveront le 23 mars 2021 pour envisager la suite de ce travail.