

Environnement d'acteur

Raphaël Vachoux



mnf

MANUFACTURE

« Les acteurs sont un bizarre mélange de réalité et d'imaginaire.
Ce sont des ensorceleurs, victimes de leurs propres sorts. »¹
George Sanders

¹ George Sanders, *Mémoires d'une fripouille*, PUF (2004), p.64

Table des matières

Introduction	4
Le voyage à rebours	5
Le courage	6
Vers l'animalité	8
Ce qui n'est pas raisonnable et ce qui est imprévu	9
Umwelt	10
Dans la cage avec les lions	12
Combat	14
Un petit chien sur une scène	15
Chasseur	17
Corrida	19
Volcan	22
L'attention	24
Conclusion	27
Le solo	29
Bibliographie	32
Remerciements	33

Introduction

En décembre 2013, lorsqu'il nous a été proposé une première fois de réfléchir à ce que pourrait contenir ce mémoire, j'ai sorti deux textes : l'un de Declan Donnellan² et l'autre de David Mamet.³ Ces deux lectures m'avaient été très instructives lorsque je les avais découvertes, et elles me servent encore aujourd'hui.

Declan Donnellan parle beaucoup de la présence extraordinaire que possède un enfant en bas-âge. Et, quelque part, le travail de l'acteur serait de retrouver cette innocence première, cette entièreseté primordiale que nous aurions perdue avec le temps et l'expérience.

J'ai tout de suite fait le lien entre les enfants et les animaux sur scène. Plusieurs fois, j'ai pu constater la force de présence d'un petit chien qui faisait irruption sur le plateau au milieu de très bons comédiens, et qui avait la puissance de capter chaque spectateur, quelque soit son action.

J'ai donc décidé de travailler sur le terme vague de « l'animalité », et ai été redirigé vers des livres élaborés par des éthologues, des scientifiques qui étudient les comportements animaux, Jakob von Uexküll⁴ et Vinciane Despret.⁵

J'y ai fait quelques découvertes, au détour des tiques, éléphants sauvages d'Afrique et autres babouins, qui m'ont non seulement intéressé, mais surtout fait beaucoup penser au travail de l'acteur. De par la définition de la relation entre une espèce animale et son environnement, et de la relation entre un animal observé et son observateur.

Car si Jakob von Uexküll nous invite dans son livre à découvrir les mondes merveilleux et méconnus des animaux, le travail de l'acteur est aussi de sortir de chez soi pour aller voir ailleurs, d'autres possibles. Et d'y convier le spectateur, par la suite.

Je vous propose de suivre le chemin qui a été le mien depuis décembre 2013. Dans ce parcours, vous pourrez suivre le rythme de ma pensée que j'espère la plus claire possible. J'y mélange de la théorie théâtrale, des expériences personnelles et de la recherche scientifique sur les comportements animaux. Le terme de *personnage* ou *protagoniste* reviendra souvent, comme un mot qui définit la relation entre l'acteur et ce qu'il a à jouer sur scène.

Le personnage existe-t-il ou non, ce n'est pas vraiment le sujet de ce travail. Quoiqu'il m'arrivera parfois de proposer des questionnements et des réponses à ce sujet.

Ne nous y attardons pas plus que nécessaire, et découvrons les possibilités de jeu qui s'offrent à travers ce parcours.

² Declan Donnellan, *L'acteur et la cible*, L'Entretemps, 2004

³ David Mamet, *Vrai et faux : blasphème et bon sens à l'usage de l'acteur*, L'Arche, 2010

⁴ Jakob von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain*, Payot & Rivages, 2010

⁵ Vinciane Despret, *Penser comme un rat*, Quae, 2009

Le voyage à rebours

« Être acteur n'est pas plus difficile
que de faire du patin à roulettes.
Une fois qu'on sait en faire... »⁶
George Sanders

Qu'y a-t-il de si compliqué à être comédien ? Presque tout. Si George Sanders rappelle tout de même que jouer est aussi enfantin que de faire du patin à roulettes, c'est que quelque part, la faculté d'être comédien n'est pas si lointaine. Cela s'apprend, s'éprouve, et ne s'oublie pas.

Et pourtant, voilà maintenant presque six ans que le théâtre remplit mes semaines, jour après jour. J'y répète, j'y vois des pièces de théâtre, j'y réfléchis, j'y essaie des milliers de choses. Et les jours sont rares où je suis certain de savoir ce que je fais.

Le doute, l'incertitude et toute autre phénomène lié à la *peur* viennent rendre plus difficiles chaque jour les décisions que je suis susceptible de prendre. La confiance est un concept fragile qui, le plus souvent, ne confirme son existence que par son absence.

Être comédien, c'est jouer avec la peur. Nombreuses sont les situations où un puissant sentiment de solitude s'impose à nous. Seul face à une équipe de théâtre, seul face au texte, seul face au public. Et pourtant tout cela n'est *que* du théâtre. La seule certitude que nous pouvons avoir, c'est que souvent *nous ne savons pas*.

Et lorsqu'un petit enfant joue au milieu de toute sa famille, invente des mondes imaginaires et impossibles, cette peur ne vient jamais empêcher sa créativité. Et l'âge, l'expérience et la conscience d'être regardé venant, il vient un jour où l'enfant ne laissera plus la porte de sa chambre ouverte quand il joue. Il fermera la porte pour ne pas être dérangé.

Là où la seule préoccupation de l'enfant était de se demander ce qu'il pouvait bien inventer de nouveau qui l'amuserait, il ajoute une conscience supplémentaire : le jugement.

Et si la clef résidait dans la quête de cet état primordial que nous avons tous connu, à un moment ou à un autre ? Pour Declan Donnellan, le travail de l'acteur serait précisément ce « voyage à rebours depuis "*Comment suis-je perçu*" jusqu'à "*Qu'est-ce que je vois ?*" ». ⁷ *Voir* dans tous les sens du terme, *voir* dans les cinq sens. Regarder, écouter, sentir, goûter et toucher. Dans ce chemin fourmillant de traversées du désert, « nous avançons de dix pas et nous reculons de neuf ; la patience est essentielle ». ⁸

Nous ne pouvons pas ignorer l'expérience qui est la nôtre, nous avons grandi et assimilé le jugement dans nos actions. Par contre, je crois possible d'imaginer un travail d'acteur où nous naviguerions sans cesse entre le « Comment suis-je perçu ? » et le « Qu'est-ce que je vois ? ». Un chemin d'aller et retour continu, où nous nous questionnons tantôt de la validité et de la justesse de ce que nous proposons, et tantôt nous rejetons les mauvaises pensées qui nous empêcheraient de jouer et d'expérimenter.

Il y a un temps pour tout. Il y a un temps pour réfléchir, et un temps pour agir. C'est un subtil mélange entre les deux extrêmes qui permet à un acteur de s'épanouir. Il s'agit de prêter attention aux dosages et aux instants pertinents.

⁶ George Sanders, *Mémoires d'une fripouille*, PUF (2004), p.86

⁷ Declan Donnellan, *L'acteur et la cible*, éditions L'Entretemps, p.262

⁸ Id.

Le courage

« Une pancarte courante dans les salles de boxe :
LES BOXEURS SONT DES HOMMES ORDINAIRES
DOUES D'UNE DETERMINATION EXTRAORDINAIRE »⁹

La représentation publique est appréhendée (à raison) comme un événement qui fait peur et qui désarçonne. Nous souhaitons avoir le temps de nous entraîner pour pouvoir réussir à chaque fois ce qui est prévu de faire dans la pièce. C'est un bel objectif, mais à contresens de ce qu'est l'art de l'acteur. Parce que rien ne se passe jamais comme prévu. L'art de l'acteur est d'éprouver son courage. « Apprenons plutôt à nous soumettre, en quelque sorte, à tenir bon, à faire face au public, au metteur en scène pendant l'audition, à l'adversaire sur la scène, les épaules bravement en arrière. Et à ce moment-là, plutôt que de faire semblant, nous pourrions *découvrir* si oui ou non nous sommes courageux ». ¹⁰

Pour pouvoir accepter cette désagréable sensation de ne rien savoir, il faut du temps et de l'expérience. Nous n'aurons jamais moins peur à monter sur scène qu'avant, nous ne pouvons qu'accepter un peu plus d'être plongé dans un univers effrayant. Comme l'athlète de haut niveau qui accepte de cohabiter avec la douleur permanente, l'acteur accepte de voyager avec la peur dans ses bagages. Il faut donc du courage, et « l'occasion d'être courageux est toujours là, contenue dans la pièce elle-même ». ¹¹

Dans son travail, la pièce de théâtre elle-même vient aussi apporter son trouble chez l'acteur. Elle engendre des modifications dans son environnement social et imaginaire. Plus le travail avance, plus la pièce s'affirme, mais d'une manière sournoise. « L'actrice invente des excuses pour ne pas jouer et rend responsable de ses atermoiements le monde entier mais jamais le véritable coupable. La pièce elle-même lui a donné vie d'une manière qu'elle n'avait pas prévue, et elle n'aime pas cela du tout ». ¹²

Ce que décrit ici David Mamet, j'ai pu le constater lors des répétitions de *Richard III* de Shakespeare en juillet 2014. Je jouais le rôle de Richard, et je ne m'étais pas douté que jouer le rôle principal (et en particulier celui-ci) pouvait engendrer une immense solitude dans le travail et dans le jeu. Quelque part, j'ai été joué par la pièce avant de l'avoir joué.

« Voici donc la voie de la sagesse : n'attribue pas de cause aux sentiments, suis-les avant de leur donner une cause, avant de négocier avec eux, avant de dire "*tel sentiment provient de la pièce, tel autre ne provient pas de la pièce*". Suis-les. Premièrement, et même si tu n'y crois pas, ils proviennent *tous* de la pièce ; deuxièmement, même si tel n'était pas le cas, le temps que tu ressentes quoi que ce soit, le public l'a déjà vu. Ça s'est passé et tu aurais bien mieux fait de le suivre. (Si tu ne l'as pas fait, le public n'a pas "*rien*" vu, mais t'a vu, toi, l'acteur, passer à côté.) » ¹³

Alors si je retrouve encore *Richard III* pour le solo de ce mémoire, c'est parce que quelque part, j'ai la sensation *de ne pas les avoir suivis*, et que je souhaite le faire.

Le courage de l'acteur, c'est « qu'il *joue*, qu'il dise son texte à haute voix même s'il n'est pas prêt ou mort de peur ». ¹⁴ Et bien que David Mamet n'oublie pas le plaisir du jeu et l'amusement de l'acteur, le métier du comédien ne réside pas dans le plaisir. Parce que la

⁹ David Mamet, *Vrai et faux : blasphème et bon sens à l'usage de l'acteur*, L'Arche, 2010, pp.94-95

¹⁰ Id. p.31

¹¹ Id. p.32

¹² Id. p.32

¹³ Id. p.35

¹⁴ Id. p.35

scène nous met mal à l'aise. Les facteurs d'erreurs sont légions et l'imprévu nous réserve toujours ce qu'on n'attendait pas. Mais quoiqu'il adviene, le travail de l'acteur « consiste à entrer en scène et à *jouer malgré tout*. Malgré *tout* ce qu'il éprouve ».¹⁵ Les personnages d'une pièce de théâtre, alors qu'ils sont terriblement mal à l'aise, font ce qu'ils ont à faire *malgré tout*. C'est ce qui nous émeut et nous inspire en tant que public. L'héroïsme. « Et toi, tu peux montrer au public ton héroïsme. C'est la raison pour laquelle il est venu au théâtre. Il n'est pas venu pour voir de la "*technique*", quel que soit le sens de ce *mot* ».¹⁶

¹⁵ Id. p.110

¹⁶ Id. p.110

Vers l'animalité

Alors qu'est-ce qui fait qu'un petit chien a plus de présence qu'un acteur expérimenté sur une scène ? Si nous avons le courage de rester bien droit et les épaules en arrière malgré tout ce qui peut arriver, nous n'obtenons pas pour autant la force de présence d'un chiot.

Il n'y a pas de recettes. Quand cela arrive, nous appelons cela la *grâce*. Ce fameux état impalpable qui nous échappe, et que lorsque nous l'avons vécu une fois, nous le recherchons pour le reste de notre vie.

Par contre, nous pouvons essayer de définir ce qui peut être en jeu pour un chien quand il entre en scène.

Une hypothèse est à écarter. Les animaux ne sont pas indifférents à la pression du regard d'un observateur. Une expérience a démontré que des chèvres, qui se sentaient observées de manière intense, se comportaient alors d'une façon totalement inédite : elles se mettaient en compétition avec les autres chèvres, volaient de la nourriture et allaient même jusqu'à chercher la bagarre.¹⁷ L'apparence de liberté totale d'un animal ne semble être qu'une pauvre illusion. Car chez les éthologues, les spécialistes qui étudient les comportements animaux, la relation qui s'établit entre l'observateur et l'observé n'est pas à négliger.

Lorsqu'un scientifique interroge un animal, les réponses de ce dernier ne sont pas des réactions mécaniques issues d'un être insensible, mais des « réponses organisées dans le temps d'une histoire qui lie des êtres ensemble ».¹⁸ Il en va de même pour le théâtre, qui est un art du vivant. La présence d'un certain nombre d'êtres vivants dans le même espace provoque des perturbations qui ne sont pas prévisibles, et tout l'art d'un acteur est de créer une relation entre ce qu'il a à interpréter et chaque spectateur. À part dans le cas exceptionnel où le choix a été fait de créer une performance scénique totalement mécanique, hors de la relation humaine du moment. Et cela doit être un choix, et non une conséquence de la représentation.

¹⁷ Vinciane Despret, *Penser comme un rat*, éditions Quae (2009), p.43

¹⁸ Id. p.27

Ce qui n'est pas raisonnable et ce qui est imprévu

Mais revenons à l'*animalité*, ce concept qui séparerait les humains des animaux. Lorsque je pense *animal*, je pense à beaucoup de choses très négatives. Les clichés ont la peau dure et il faut savoir s'en méfier. Bien qu'il y ait toujours une part de vérité dans ce qu'ils affirment, les clichés ont horreur d'aller investiguer plus loin que les généralités. Les clichés représentent une certaine opinion commune de la société. Et les personnes qui représentent la société au théâtre, ce sont majoritairement les spectateurs.

En parcourant le dictionnaire, chercher *animal* amène à *animalité*, *bestial*, *bestialité* et *grossièreté*. Plus j'avance dans ma recherche, plus les termes sont péjoratifs. Par définition, l'animal est contraire à l'être humain. L'animal ne vit pas en société, même si parfois il y est invité comme compagnon de vie domestique, mais il reste un élément à part, *autre* que l'Homme.

Si l'animal est donc *hors-société*, c'est qu'il possède des caractéristiques qui n'entrent pas dans les codes sociaux humains. En me fiant aux définitions du dictionnaire, l'animalité concernerait *ce qui n'est pas raisonnable*, ce qui dérange, choque et trouble. Et ne serait-ce pas précisément un des buts fondamentaux du théâtre ? La majorité des scènes que nous avons à interpréter sont des scènes de conflit et d'émotions violentes, qui font apparaître le côté obscur d'un être humain. Gildas Milin, lors de notre spectacle de fin de première année à la Manufacture, nous invitait à « coller au plafond le système nerveux des spectateurs ».

Pourtant, si la part animale d'une interprétation réside dans la part d'ombre d'un être humain, il n'en est pas de même pour le terme de *bête de scène*. Selon Pierre-Olivier Dittmar, que j'ai pu écouter en décembre 2014 à la Manufacture dans un atelier, le terme de *bête de scène* est un terme très récent dans le champ lexical francophone, qui aurait vu le jour après la diffusion d'un clip de Johnny Hallyday dans les années 1960... notamment pour ses danses lascives et son caractère extrêmement sexy, qui a dû échauffer plus d'une admiratrice. Dire d'un acteur que c'est une véritable *bête de scène*, c'est un compliment.

Animalité voudrait donc exprimer la part obscure, le côté primaire et impulsif, à savoir la violence, la rage, la colère, le sexe, c'est-à-dire tout ce qui peut être considéré comme *sale* ? La différence devrait être encore ailleurs, plus fine. Et plus inspirante.

Umwelt

Selon un naturaliste estonien, Jakob von Uexküll, chaque espèce animale posséderait une relation très subjective avec son environnement. Chaque être vivant, en fonction de l'espèce à laquelle il appartient et de son vécu, « habite donc son monde d'une façon très subjective, mais cette subjectivité est une subjectivité d'espèce. »¹⁹ Les sens physiologiques diffèrent, et les objectifs naturels également.

Jakob von Uexküll définit cette relation personnelle avec son environnement l'*Umwelt*. C'est le monde subjectif, le Monde propre. Peuplé de *significations* qui sont propres à l'espèce animale en question. Une abeille ne sera pas sensible aux mêmes signes qu'un chien ou qu'un être humain.

La tique, par exemple, est aveugle. Comment fait-elle pour localiser une proie et se retrouver sur son dos pour lui sucer du sang ? Il se trouve que la tique est extrêmement sensible à une odeur très particulière, celle de l'acide butyrique qui se dégage des mammifères. Du haut de sa branche d'arbre – qu'elle a grimpé à l'aveugle – quelque chose en elle se déclenche quand cette odeur, qui a une *signification* spécifique, lui apparaît, et elle se jette de sa branche pour tomber sur le mammifère qui passe par là. Si elle le rate, elle n'a qu'à remonter l'arbre et attendre qu'un autre mammifère approche. Très longtemps. « La tique peut attendre dix-huit ans ; nous humains ne le pouvons pas. »²⁰

En dehors de l'aspect amusant de découvrir le fonctionnement d'une tique, cela ouvre des perspectives intéressantes sur le travail de l'acteur. Car si des êtres vivants possèdent leur *Umwelt*, nous pouvons également imaginer que les personnages d'une pièce de théâtre aussi.

Lorsque nous avons à travailler un rôle, inscrit ou non dans une fiction, tout le travail de répétition consistera à définir quel est l'environnement dans lequel l'acteur évolue. Mise en scène, lumières, sons, costumes, tous ces éléments façonnent l'univers qui sera celui de la représentation. Et pour ce qui est de la question du personnage d'une pièce de théâtre, tout le travail de l'acteur sera de découvrir comment fonctionne son monde, ce qui est *significatif* pour lui et comment.

Avant d'aller plus loin dans cette réflexion sur l'*Umwelt* du personnage, soit un *Umwelt* qui appartiendrait à l'imaginaire et à la création scénique, j'aimerais apporter quelques précisions sur l'acteur en tant qu'individu. L'acteur traverse dans son travail et son quotidien une multitude d'environnements différents. Comme chaque personne qui travaille quelque part, il se lève chaque matin et quitte son monde *privé* pour rejoindre le lieu *professionnel*. Il embarque avec lui une multitude d'éléments personnels qui regardent sa vie *privée* et part travailler chargé de ce qu'il a vécu, vit et vivra.

Dans une conception classique du travail et du lieu *professionnel*, une fois arrivé sur notre lieu de travail, on laisse nos bagages personnels à l'entrée pour les retrouver le soir après une journée de labeur. Déjà, une frontière s'affirme, malgré l'évidente difficulté que cette séparation constitue pour toute personne traversant des périodes de crise.

Pour ma part, la Manufacture est un lieu aussi *privé* que *professionnel* : les personnes que j'y rencontre sont autant des amis intimes que des collègues de travail. Ainsi, quand j'entre le matin à l'école, je ne laisse pas mes bagages personnels à l'entrée, mais je les emporte avec moi dans l'environnement professionnel.

S'ensuit alors l'entrée sur le plateau, où un nouvel environnement, *imaginaire* celui-ci, vient encore brouiller les repères. Un lieu où la création théâtrale appelle ma réalité physique

¹⁹ Jakob von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain*, Payot & Rivages, p.8

²⁰ Id. p.44

(mon corps, en pleine forme ou épuisé), ma créativité (mon imagination, débordante ou à sec) et ma sensibilité émotionnelle (profondément refoulée ou totalement à fleur de peau).

Au risque de faire des phrases, l'acteur travaille avec son corps et son cœur, et donc avec sa vie. La frontière entre le *privé*, le *professionnel* et l'*imaginaire* est d'une déstabilisante porosité, qui peut amener son lot de conflits. Et trop peu de metteurs en scène et de réalisateurs ont conscience de cette réalité du travail de l'acteur.

Imaginons une situation simple : je suis dans une période de doute amoureux avec une fille, je quitte mon appartement le matin avec un nombre incalculable de doutes personnels, je parviens à la Manufacture où la première personne que je rencontre est la fille en question, nous échangeons quelques « bonjour ça va ? » un peu froids, je vais sur le lieu de la répétition pour travailler une fiction et je dois jouer une scène de conflit amoureux avec une partenaire.

Comment, dans un cas aussi classique qu'insupportable, ne pas confondre la réalité et la fiction, amener sur le plateau des sentiments qui sont les miens et ne pas jouer avec eux ? Comment nier l'évidente communication entre les trois *Umwelten* différents, *privé*, *professionnel* et *imaginaire* ?

Ces troubles font partie du métier d'un acteur. Ainsi, il est de mon point de vue impossible de segmenter clairement l'*Umwelt* de l'acteur. Il est tout autant *privé* que *professionnel* et *imaginaire*.

Dans le chapitre précédent, j'évoquais les clichés qui entouraient le terme d'*animalité*, qui renvoyaient presque tous à une image très péjorative de l'être humain. À présent, après avoir découvert l'approche très différente de Jakob von Uexküll, j'aimerais affiner la définition. L'*animalité* n'est plus simplement « ce qui est propre au sale de l'Homme », comme l'avait suggéré Pierre-Olivier Dittmar dans ses études sur la relation entre l'Homme et l'animal, mais *une intelligence sensible à d'autres significations que les nôtres*.

L'effet d'étrangeté que provoque un animal est dû à cette intelligence différente, qui échappe à notre compréhension. Imaginez que vous observez des éléphants sauvages d'Afrique qui se meuvent dans une direction ou une autre sans raison logique apparente, des macaques du Japon qui passent un temps infini à frotter des cailloux les uns contre les autres ou encore des capucins brésiliens qui transportent des pierres et les font tomber les uns sur les autres. Ils semblent savoir ce qu'ils font, mais à nos yeux, leur comportement semble dénué de toute logique. Nous, observateurs, nous retrouvons confrontés à une véritable « limite de nos capacités de compréhension ». ²¹ Nous nous définissons comme des êtres plus intelligents que les animaux, et pourtant leur intelligence nous échappe. Parce qu'elle fait appel à d'autres sens, d'autres expériences, d'autres sensations. « Les *Umwelten* non-humains (...) ne sont pas inaccessibles à l'humain, ils sont tout simplement d'accès difficile. Ce n'est pas pareil. » ²²

Voilà un objectif que l'on pourrait se fixer. Développer une interprétation scénique qui échappe à la compréhension des spectateurs, qui offre quelque chose de différent, un *je-ne-sais-quoi* qui attise la curiosité et l'éveil du public.

²¹ Id. p.17

²² Id. p.15

Dans la cage avec les lions

« Être acteur, ce n'est pas une profession noble. Jadis, les acteurs étaient enterrés à des carrefours avec un pieu enfoncé dans le cœur. Leur jeu troublait tant les spectateurs que ces derniers craignaient même leurs fantômes. Formidable compliment.

Ces acteurs parvenaient à émouvoir le public non pas au point de se voir admettre au conservatoire ou célébrer dans la presse, mais au point que le public avait peur pour son âme. Voilà, il me semble, un objectif que l'on peut se fixer. »²³

Proposer une interprétation différente. Et repenser le rapport de l'acteur face à la pièce et au public. Car nous ne sommes pas là pour faire plaisir au public, mais pour jouer ce qu'il y a à jouer. Sur scène, nous jouons majoritairement des situations de conflit et de violence, et nous montrons ce que nous ne voulons pas voir.

Pour observer les animaux, il existe deux façons de s'y prendre : *se dégager* constamment vis-à-vis de l'animal, comme les expérimentateurs de laboratoire, ou *s'engager* toujours plus vers l'animal et *pour* l'animal, comme les éthologues de terrain. « Les expérimentateurs, en d'autres termes, restent obsédés par les barrières hygiéniques qu'ils établissent en permanence entre eux et l'animal alors que les éthologues de terrain prennent au contraire le risque de se laisser intoxiquer par l'animal qu'ils essaient de comprendre. Oui, l'*intoxication interspécifique* est sans doute l'une des voies d'accès privilégiées aux *Umwelten* de l'autre. »²⁴

Travailler le théâtre, c'est s'intoxiquer d'une matière qui nous est étrangère, et aborder un personnage de théâtre, c'est entrer dans un *Umwelt* différent du nôtre. Cela peut être effrayant, terriblement étranger, ou simplement inconnu.

Le travail de la mise en scène est de créer un espace visuel et sonore où l'environnement spécifique de la pièce peut exister, et où les acteurs peuvent évoluer. Et y entrer comme un animal qui vit dans son Monde propre, avec ses règles et ses éléments *significatifs*.

C'est un travail difficile à mettre en place, et c'est aussi un effort pour le spectateur. Effort qui est, à mon sens, intimement lié au simple fait de se rendre au théâtre : nous y allons pour voir (dans le sens de *sentir*) un environnement spécifique qui, par la distance offerte, nous permet de saisir un petit peu plus ce que l'on fait sur cette Terre et comment on y vit.

Dans ce sens, le travail de la répétition réside dans la définition de cet environnement spécifique où nous allons évoluer durant les représentations, et les spectateurs sont invités à entrer dans le Monde propre que nous avons élaboré. Comme des invités inconnus que l'on inviterait chez soi pour partager une soirée, féérique ou infernale.

Plus que la volonté de marquer les esprits, je considère l'expérience théâtrale comme un événement particulier où il est possible de partager des sensations familières et étrangères. Il y a les pièces qui nous ravissent, et d'autres expériences « déroutantes, complexes ou inhabituelles, qui nous laissent perplexes sur le moment, mais auxquelles on repense le lendemain, peut-être aussi la semaine suivante, et parfois le reste de sa vie ». ²⁵

Si une espèce animale possède ses propres caractéristiques physiques qui la relie d'une façon particulière avec son environnement, j'en viens à penser qu'il en est de même pour le personnage d'une pièce de théâtre.

²³ David Mamet, *Vrai et faux : blasphème et bon sens à l'usage de l'acteur*, L'Arche (2010), p.12

²⁴ Jakob von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain*, Payot & Rivages, p.21

²⁵ David Mamet, *Trois usages de la lame*, L'Arche (2013), quatrième de couverture.

Dans la répétition, l'environnement de la pièce est à définir, mais également le rapport spécifique que possède le personnage avec son environnement. L'on pourrait aborder un personnage de théâtre comme un animal d'une espèce inconnue dans un environnement inconnu, qui possède ses particularités physiques et psychologiques propres.

Il y a alors deux niveaux d'interprétation : il y a l'acteur qui joue face à un public et qui crée une relation particulière, et il y a le personnage qui vit sa vie de personnage dans une pièce de théâtre. Le premier s'enquiert constamment du public, le second s'en fiche éperdument. Mais plutôt que d'entrer dans des considérations brumeuses sur l'existence du personnage et de l'acteur qui *deviendrait* ce personnage, la recherche sur le comportement animal ouvre des perspectives techniques d'interprétation intéressantes.

On dira ce que l'on voudra, personnage existant ou pas, il n'y a qu'une réalité concrète : celle de l'acteur sur scène face à un public.

Alors que se passe-t-il si, en entrant en scène, l'acteur s'inspire des éléphants sauvages d'Afrique et ne pense qu'à prêter une attention redoublée à son ouïe ? Il entend le son de ses pas, les respirations des spectateurs, les projecteurs qui bourdonnent au-dessus de sa tête, et peut-être une voiture qui passe près du théâtre où il joue. Si, dans son travail, il a décidé que le bruit de ses pas sur la scène *signifient* quelque chose de particulier, ses mouvements seront sensiblement modifiés. Et le spectateur aura des chances d'être curieux de savoir ce qu'il se passe : le spectateur n'est pas bête, et *sent* quand il y a quelque chose qui se produit, même quand il ne sait pas précisément *quoi* et *pourquoi*. (Car bien que nous ayons toujours peur d'être mal compris, il faut aussi savoir faire confiance en l'intelligence du spectateur. Les spectateurs peuvent haïr une pièce de théâtre, parce qu'à force de tout leur *sur-expliquer*, ils se sentent pris pour des imbéciles.)

Dans la répétition, cela arrive souvent que le metteur en scène arrête immédiatement ce genre de propositions parce qu'il ne comprend pas pourquoi l'acteur fait des choses étranges. Plutôt que de censurer automatiquement ce genre de recherche, je pense que si cela provoque cette réaction, c'est que la tentative de l'acteur n'a pas été assez franche. Là réside tout l'art de la répétition, dans cette relation professionnelle et concrète du travail entre un acteur et un metteur en scène. En tant qu'acteur, je suis libre de proposer ce qui me semble juste et intéressant, mais à condition d'y aller sans concessions et en étant prêt à en discuter si cela a été jugé négativement.

Reprenons l'exemple d'un acteur prêtant attention au bruit de ses pas sur le sol quand il entre en scène. Imaginons une répétition où il fait cette tentative, et où le metteur en scène l'arrête brutalement : « Mais qu'est-ce que tu fais ? *Je ne comprends pas* ce que tu fais ». Souvent dans ce genre de situation, après discussion, l'acteur comprend que son idée était mauvaise et stupide, et docilement, rejette son intuition créatrice et se soumet à la censure de son interlocuteur. Seulement il y a là un choix possible pour le comédien : celui d'entendre le retour négatif, et de retourner au travail en gardant dans un coin de sa tête une envie personnelle, un secret, qu'il désire expérimenter dans son travail. En apparence il se soumet au metteur en scène en reniant son impulsion, et en coulisses il continue d'essayer ce qu'il n'a pas pu essayer complètement.

Il est des choses que nous ne pouvons pas expérimenter ensemble, mais que nous pouvons décider de façon individuelle. S'entêter, en quelque sorte, pour observer soit que nous avons raison de nous borner pour découvrir d'autres possibilités, soit pour se rendre compte qu'effectivement, c'était une idée qui n'avait pas tant de valeur que cela.

Combat

Le plus important à mon avis, est que cette résistance – parce que c’est une lutte personnelle, comme celle du personnage dans la pièce – se déroule dans un respect et une sensibilité des partenaires de travail. Je peux décider d’aller plus loin et de repousser mes limites, mais cela ne concerne que moi et ne doit pas être supporté par mes partenaires malgré eux. Certaines scènes de conflit sont très exigeantes physiquement et nerveusement, en répétition. Nous pouvons passer plusieurs heures sur une même scène dans une journée, et y revenir régulièrement pendant des jours entiers voire des semaines entières. Cela crée un certain trouble au sein des acteurs, comme je l’exprimais plus tôt.

Quand je suis dans ces conditions, je me retrouve rapidement confronté à un véritable sentiment de lutte personnelle dans le travail. Je peux être physiquement et nerveusement bien éprouvé, je peux commencer à en avoir assez de mon partenaire de jeu qui, me semble-t-il, fait exprès de ralentir le travail pour m’empêcher de jouer (ce qui arrive à cause de la pièce), je dois batailler pour continuer à travailler et repousser une envie de plus en plus pressante de mettre un terme à cette journée.

J’ai précisément eu ce genre de sentiments dans divers tournages de court-métrages lors de l’année écoulée. Le cinéma est un lieu où l’on doit apprendre à patienter, et être prêt à chaque instant. Presque à chaque tournage, il n’y avait pas de lieu confortable où s’isoler était possible, et il faisait très froid. Plongé dans le lac la nuit, dans une piscine tout habillé un après-midi venteux, à l’extérieur sur une route zurichoise en habit de mariage, en slip dans un château glacial, partout, le froid venait s’insinuer dans mon corps et m’épuiser. Un jour de tournage se transformait vite en lutte constante pour ne pas se refroidir et avec la peur de devenir un bloc de glace inexpressif face à la caméra.

Si l’on ajoute à cela les petits accidents, comme une entorse à la cheville ou une côte fêlée, un jour de tournage tourne vite au cauchemar éveillé.

Dans de telles conditions, être prêt à jouer ce qu’il y a à jouer tient de la stratégie de combat. Là où, au début de la journée, on plaisantait légèrement avec le caméraman et la scripte, on devient *brut* et impatient quand la journée avance. La fatigue rendant moins tolérant, des détails qui ne gênaient pas chez des partenaires de jeu deviennent des montagnes de problèmes insurmontables.

Imaginons des circonstances similaires, mais sur un tournage de plusieurs semaines dans des lieux sans cesse changeants et où l’imprévu vient bousculer toute certitude, on peut entrevoir une certaine possibilité de *psychodrame*.

Il s’agit alors de trouver les moyens de s’apaiser, et de se rappeler que si un tournage est difficile pour soi, alors il l’est aussi certainement pour le reste de l’équipe. Restons professionnels et gardons notre épuisement pour nous-mêmes.

Il est des situations où il faut pourtant savoir exiger des conditions pour améliorer son humeur. J’ai par exemple pu, lors d’un tournage à Zürich, répondre au réalisateur qui venait me reprocher d’avoir encore manqué de précision en changeant une réplique, qu’il allait falloir que je dîne bientôt, sinon je n’allais plus être bon à rien. Le message est passé très vite, et l’on m’a goinfré de bananes et de biscuits en attendant le repas qui arrivait une demi-heure plus tard.

Le réalisateur peut être exigeant. C’est aussi un droit de l’acteur qui n’est pas une machine à jouer.

Un petit chien sur une scène

Vous avez pu, à travers les dernières pages, entrevoir ce que peut être l'*Umwelt* d'un acteur en répétition et en représentation. La complexité des rapports humains et les conditions réelles du travail sont autant d'éléments qui peuvent bloquer comme sublimer un acteur.

À présent, revenons à notre petit chien sur une scène. Il entre sur le plateau parce qu'on lui a donné l'ordre, il va sur la scène, sent très certainement la présence de centaines d'autres êtres vivants dans un même lieu, reconnaît certains de ces êtres vivants et se dirige vers ceux-ci. Tout le monde le regarde, attendri, surpris. Ses actions simples le rendent immédiatement très sympathique. La scène de théâtre se résume alors à la présence de ce petit chien qui n'a rien demandé.

Un acteur sur un plateau, lui, vient demander au spectateur d'être attentif, et si possible d'apprécier grandement son travail. Si à la fin il applaudit chaleureusement, c'est que le contrat a été respecté et que tout s'est bien passé.

Seulement, l'acteur n'est pas au service du spectateur, et inversement. Il y a deux groupes d'êtres vivants qui ont la possibilité d'entrer en contact.

Lors d'une création de *La puce à l'oreille* de Georges Feydeau à Genève en 2012, le metteur en scène, Julien George, nous avait conseillé de ne pas jouer en allant vers les spectateurs, mais de les laisser venir à nous. Autrement dit, de faire notre travail en leur laissant le temps et l'espace pour leur permettre de nous rejoindre, s'ils le désiraient.

Avant de jouer, j'imagine souvent que les spectateurs sont invités chez moi, dans une pièce de mon appartement, et qu'ils ont répondu à mon invitation en se rendant au théâtre. Ainsi, je n'ai pas à me présenter quand j'entre en scène, et je n'ai pas à leur expliquer ce qu'il se passe : c'est comme ça et pas autrement. Ce point de vue peut être affiné en imaginant aussi que si j'ai à danser sur scène, par exemple, je pense que je suis seul dans ma chambre et que je danse pour moi, sans me soucier de plaire à qui que ce soit puisqu'il n'y a précisément personne qui me regarde.

C'est une illusion qui est évidemment bien fragile, il en faut peu pour qu'elle disparaisse : il y aura toujours un « individu dont la théorie favorite est que rien ne vaut une soirée au théâtre pour soigner une angine de poitrine. »²⁶

Cette illusion est une façon de forcer son esprit à s'octroyer une dimension qui me touche particulièrement : la liberté. Parce qu'un petit chien qui entre sur une scène, même s'il répond à des ordres, semble libre. C'est-à-dire débarrassé de tout ce que nos sociétés contemporaines nous ont amputé, avec l'éducation. L'acteur possède cette liberté qui n'est pas celle du spectateur : quand il entre en scène, il est chez lui. Il est sur scène comme il pourrait être dans sa chambre, dans un environnement *privé* qui est paradoxalement en représentation, se laissant observer dans son expérience. Mais a-t-il complètement séparé son environnement *privé* de son environnement *professionnel* et *imaginaire* ? Tout est une affaire de paramètres et de dosages, qui appartiennent à l'acteur seul et qui ne concernent pas le spectateur, qui pourra peut-être se demander, comme lorsqu'un acteur boit une bouteille de rouge sur scène : « Mais est-ce qu'il boit vraiment de l'alcool ? ». Exemple trivial mais mettant en lumière l'un des nombreux facteurs de mystère autour du métier de l'acteur.

Et il y a là une séparation très fine qui peut apporter aussi son lot de problèmes. Là où le petit chien ne fera pas de différence distincte entre les coulisses et la scène – pour lui, il n'y a

²⁶ George Sanders, *Mémoires d'une fripouille*, PUF (2004), p.69

pas un moment où il est citoyen et un moment où il est acteur – de nombreux fantasmes entourent le fait d’être comédien. Notamment autour de la question du personnage. Je m’étais promis de ne pas m’y attarder, mais il demeure toujours cette question étonnante du spectateur qui *voit* le personnage sur scène quand un acteur joue, et de cette dimension d’être *quelqu’un d’autre* sur scène que dans la vie.

Je le répète : il n’y a que des acteurs sur une scène. Mais le spectateur, placé à distance plus ou moins respectable, voit une totalité. Il y a les acteurs sur la scène, la mise en scène, la scénographie, les lumières et les sons et le texte de la pièce. Tous ces éléments pris dans leur totalité font exister une fiction.

Dans *Un ennemi du peuple* mis en scène par Thomas Ostermeier, un médecin découvre que les thermes de la ville sont infectés et provoquent des maladies chez les clients qui viennent s’y soigner. Il entame alors une procédure pour régler ce problème, mais va se mettre le monde politique de sa ville sur le dos. Dans la mise en scène d’Ostermeier, une partie centrale de débat politique avec le public a lieu : mais pas au sujet des thermes et de la *fiction*, mais au sujet de l’*économie* et de la *politique*. Le sujet de la pièce se déplace en débat plus large, et *réel*. Seulement, les spectateurs du théâtre Kléber-Méleau, ce soir-là, malgré les tentatives d’un des acteurs de rediriger le débat, se bornaient à proposer des solutions en rapport avec les thermes, c’est-à-dire en rapport avec la *fiction*. Il était amusant de noter que le public du théâtre, largement des têtes blanches et bien assises, soutenait un discours sur l’austérité bien malgré lui. Il n’avait pas été trompé par la mise en scène, il s’était aveuglé lui-même en se raccrochant à la fiction.

Cet exemple, en dehors de l’anecdote, peut montrer ce rapport étrange du spectateur avec la fiction sur scène. Comme cette fascination pour la métamorphose des acteurs américains dans des blockbusters hollywoodiens, je retrouve le même réflexe qui pousse le spectateur à oublier toute réalité et à *croire* son imaginaire. On aime que l’on nous raconte des histoires. Comme quand nous étions enfant, l’on nous racontait des histoires avant de dormir. En tant qu’adulte, nous avons aussi besoin de fiction pour dormir en paix.

Chasseur

« L'homme est un prédateur.
Nous le savons parce que nos yeux
se trouvent à l'avant de la tête. »²⁷

Pour expliquer cette situation vécue à Kléber-Méleau, je me tourne encore une fois vers David Mamet. Si les spectateurs viennent au théâtre, c'est parce que le théâtre « permet au public de faire appel à son imagination ».²⁸ Comme lorsqu'après une journée de chasse l'on se réunit autour du feu pour se raconter des histoires, le spectateur de théâtre observe les protagonistes de la pièce et se demande ce qui arrivera ensuite. Il est à l'affût, comme un chasseur à la recherche de la cachette du cerf.

« Pourquoi aimerait-on *Un ennemi du peuple* ? À cause de l'intrigue ».²⁹ Et si à Kléber-Méleau le public s'est raccroché à la fiction, c'est parce que le débat proposé avec le public a transformé la pièce en conférence d'idées. « Car on a beau s'ébahir devant une apparente vérité si bien présentée, nous, spectateurs, n'avons aucune expérience commune. Nous, spectateurs, sommes simplement pris au piège d'une conférence ».³⁰

Et là où la pièce réunit le public dans l'instinct de la chasse, la conférence sépare les spectateurs et les ramène confortablement dans leur siège. L'énergie de réflexion active se voit étouffée par une intellectualisation passive et somnifère. Et ce n'est pas critiquer la passivité du spectateur que de remarquer cette situation, mais on ne demande pas à quelqu'un de débattre d'un sujet s'il n'a pas eu le temps d'y penser.

Si l'intérêt d'une pièce réside dans sa fable, c'est qu'elle présente « de manière brute et dérangeante, la chasse de l'individu (le protagoniste) afin que, sous sa forme parfaite (la tragédie), la fin de la pièce révèle la folie des présupposés qu'entretient le héros (et le public) sur le monde et lui-même ».³¹

Il est un instinct premier qui relie les êtres vivants, celui du *flair*, du *coup d'œil* et de *l'intuition*. Celle que Carlo Ginzburg appelle *l'intuition basse* : « répandue dans le monde entier, elle n'a pas de limites géographiques, historiques, ethniques, sexuelles ou de classes [...] Elle lie étroitement l'animal homme aux autres espèces animales ».³² Car le « geste peut-être le plus ancien de l'histoire intellectuelle du genre humain [est] celui du chasseur accroupi dans la boue qui scrute les traces de sa proie ».³³

Notre instinct nous pousse à chercher et à trouver. Comme le chasseur déchiffrant les traces laissées par un animal dans une clairière, notre quotidien peut se résumer à une quête infinie de quelque chose, par tous les moyens possibles. Ce qui a la force d'émouvoir un spectateur dans une fable est la quête héroïque d'un protagoniste, l'objectif incessant de « vivre dans un monde hors du temps, pour parvenir au non-être », et la « tragique impossibilité » de ce désir.³⁴

²⁷ David Mamet, *Le Chasseur et le Gibier*, L'Arche (2012), p.17

²⁸ Id. p.8

²⁹ Id. p.98

³⁰ Id. p.19

³¹ Id. p.21

³² Carlo Ginzburg, *Mythes emblèmes traces*, Verdier (1989), pp.293-294

³³ Id. p.247

³⁴ David Mamet, *Le Chasseur et le Gibier*, L'Arche (2012), p.119

Si l'on suit cette réflexion où le théâtre ne serait qu'une énième représentation d'un art ancestral perdu dans nos sociétés – celui de la chasse, les parallèles peuvent être nombreux. Selon Carlo Ginzburg, « le chasseur aurait été le premier à “raconter une histoire” parce qu’il était le seul capable de lire une série cohérente d’événements dans les traces muettes (sinon imperceptibles) laissées par sa proie ». ³⁵

Comment ne pas penser au travail de l'acteur et du metteur en scène qui seraient, par cette définition, les personnes capables de déchiffrer la pièce d'un auteur, et de la raconter aux spectateurs ? Lorsque j'avais travaillé sur une pièce de Thomas Bernhard, des proches m'ont fait part de leur intérêt et ont émis le désir de lire la pièce que je travaillais. Je la leur ai transmise, et ils se sont arrêtés aux premières pages de la pièce : pour eux, cette écriture était *illisible*. Alors qu'elle était *lisible* pour moi.

Lire une pièce de théâtre est un entraînement. Et comme le chasseur, qui « au cours de poursuites innombrables [...] a appris à reconstruire les formes et les mouvements des proies invisibles à partir des empreintes inscrites dans la boue, des branches cassées, des boulettes de déjection, des touffes de poils, des plumes enchevêtrées et des odeurs stagnantes », l'acteur et le metteur en scène s'exercent et apprennent à « sentir, enregistrer, interpréter et classifier des traces infinitésimales comme des filets de bave [et] à accomplir des opérations mentales complexes avec une rapidité foudroyante, dans l'épaisseur d'un fourré ou dans une clairière pleine d'embûches ». ³⁶ Ou dans l'obscurité d'une salle de répétition, sous la lumière artificielle des projecteurs. (Ici, je me suis permis de remplacer en cours de route le *chasseur* avec l'*acteur* et le *metteur en scène* pour éprouver cette similitude de parcours, malgré les dissonances thématiques.)

Entre la vision éminemment classique du théâtre de David Mamet, un auteur dramatique et metteur en scène américain qui a évolué dans un autre environnement théâtral que le nôtre, et les quelques réflexions sur la figure du chasseur de Carlo Ginzburg, un historien italien contemporain, je ne peux m'empêcher de penser que le travail théâtral s'identifie à une histoire ancestrale : l'histoire des Hommes qui partent chasser la journée et se réunissent le soir autour d'un feu pour se raconter leurs aventures. Les acteurs chassent leur rôle et la pièce, et les spectateurs chassent avec les protagonistes d'une pièce de théâtre.

Le lieu du théâtre, et la pièce de théâtre, éveilleraient un sentiment profondément ancré dans nos gènes, car nous, gens civilisés, ne chassons plus. Nous achetons de la viande sous vide qui ne ressemble pas du tout à l'animal qui a été tué. Nous oublions ce qui est réellement en jeu. Nous n'avons plus de rapport direct avec la Mort. C'est pourquoi l'on se scandalise quand un animal est tué sous nos yeux.

³⁵ Carlo Ginzburg, *Mythes emblèmes traces*, Verdier (1989), p.243

³⁶ Id. p.233

Corrida

« L'homme n'est jamais aussi heureux
que lorsqu'il part à la chasse. »
José Ortega y Gasset³⁷

J'ai pu assister à deux corridas en 2012 et 2013, à Nîmes et Arles. J'ai été fasciné par ce spectacle inhabituel. La beauté d'une danse parfaite entre un homme et un animal côtoyait la pire boucherie d'une mise à mort ratée. Avec « le *torero* droit comme un cri. Tout près de lui, le souffle. Et tout autour, la rumeur ». ³⁸ La sensation d'être propulsé dans un environnement ancestral, hors du temps et plus proche encore de l'origine d'une humanité qui prend son ascendant sur la Nature, sensation que je n'ai ressentie nulle part ailleurs. Dans son habit de lumières, le torero peut paraître ridicule, avec ses ballerines glissantes sur le sol de l'arène et ses pompons. Et pourtant, de part cette distance ironique apparaît un être insondable, un être humain qui n'a l'air d'être un Homme que par son physique.

« Dans la passe tauromachique le *torero*, en somme, avec ses évolutions calculées, sa science, sa technique, représente la beauté géométrique surhumaine, l'archétype, l'idée platonicienne. » ³⁹ Un Homme qui affronte un taureau dans une arène. « Cette beauté toute idéale, intemporelle, comparable seulement à l'harmonie des astres, est en relation de contact, de frôlement, de menace constants avec la catastrophe du taureau, sorte de monstre ou de corps étranger, qui tend à se précipiter au mépris de toutes règles, comme un chien renversant les quilles d'un jeu bien aligné telles les idées platoniciennes. » ⁴⁰ Combat évidemment inégal, car toute corrida est le spectacle d'une mise à mort.

La coexistence d'une beauté hors du temps et d'une tragédie infiniment triste, la passe tauromachique où le *torero* force le taureau à lui donner la réplique avec sa *muleta* (la fameuse cape rouge du *matador*), le frisson d'un taureau qui frôle lentement les côtes du *torero*, le sang qui coule des blessures du taureau et parfois se mêle à celui du *torero*, et l'inévitable mise à mort ; ce mélange d'émotions contrastées et dérangeantes, où la beauté laisse apparaître « une faille, une fêlure, [un] passage que s'est frayé le malheur qu'elle doit forcément recéler », ⁴¹ rejoint une conception que Baudelaire évoque dans ses journaux intimes : « aucune beauté ne serait possible sans qu'intervienne quelque chose d'accidentel (malheur, ou contingence de la modernité) qui tire le beau de sa stagnation glaciale, comme l'Un sans vie passe au Multiple concret au prix d'une dégradation. » ⁴²

À Nîmes et à Arles, pendant la *feria*, toute la ville respirait au rythme de la corrida, l'attente de la corrida à cinq heures du soir, comme un rendez-vous amoureux, « même impatience, même anxiété quant à la manière dont la chose se déroulera » ⁴³ car rien n'est prévisible, du caractère des taureaux à la forme des *matadores*. Quelque chose d'érotique se dégage de l'événement, qui, s'il est raté, provoque le « même sentiment de chose sale et décevante que celui laissé par une orgie manquée ». ⁴⁴ La passe tauromachique s'apparente fortement, selon Michel Leiris, au coït : « il y a cette montée vers la plénitude (approche du taureau) puis le paroxysme (le taureau s'engouffrant dans la cape en frôlant de sa corne le

³⁷ David Mamet, *Le Chasseur et le Gibier*, L'Arche (2012), p.17

³⁸ Michel Leiris, *Miroir de la tauromachie*, Fata Morgana (2013), p.12

³⁹ Id. p.35

⁴⁰ Id. p.35

⁴¹ Id. p.31

⁴² Id. p.31

⁴³ Id. p.46

⁴⁴ Id. p.46

ventre de l'homme aux pieds rivés) ; enfin la séparation des deux acteurs, la divergence après l'intime contact, la chute, le déchirement. »⁴⁵ La succession des passes augmente la tension et l'ivresse du moment, comme le contact sexuel dans le rapport amoureux. Un « vertige se crée »,⁴⁶ et quand la fin approche, « l'on reste suspendu, dans l'angoisse que cela cesse, l'extase émerveillée que cela néanmoins continue ». ⁴⁷ Et lorsque l'acte se termine par la séparation des deux partenaires, marquée définitivement par la mise à mort du taureau, « l'ovation du public éclate et couronne le tout, telle la détente de la jouissance ».⁴⁸

Le spectateur de corrida est aussi rigoureusement indiscipliné et réactif que celui des spectacles pour enfants. Dans les deux cas, il y a des règles établies qui forment un rituel, celui d'assister à une représentation avec ses codes et ses possibilités. Dans un spectacle pour enfant, les enfants réagissent immédiatement à ce qui leur est proposé sur la scène, allant approuver une réplique ou un geste, ou manifester carrément leur ennui et leur désapprobation à ce qu'on leur inflige. C'est la même immédiateté qui régit le spectateur de corrida. J'ai vu, dans deux corridas, plusieurs cas de figure dans la même soirée : les *aficionados* commentaient sans cesse le spectacle sous leurs yeux, donnaient des impressions sur le taureau et sur le *torero*, accompagnaient les passes réussies par des *olé !* qui grondaient dans toute l'arène, retenaient leur souffle quand quelque chose de dangereux pouvait se produire, applaudissaient à tout rompre après le silence, huaient violemment un quelconque manque de respect du *torero* vis-à-vis du taureau, et conspuaient une mise à mort pénible et ratée. Comme des enfants qui, d'une seconde à l'autre, approuvent et désapprouvent un spectacle.

J'ai vu, dans ces deux corridas, des *toreros* d'une élégance folle danser avec leur taureau. Et j'ai vu des *toreros* jouer avec le feu et se faire encorner plusieurs fois. Le sang du taureau se mêlait à celui de l'homme, la foule dans les gradins sifflait et hurlait de peur, les *aficionados* se cachaient les yeux de leurs mains pour ne pas voir ce triste spectacle. Pour ma part, je gardais les yeux fixés sur cette obscénité, fasciné, effrayé et excité aussi. Quelque chose se déroulait sous mes yeux, quelque chose que je n'avais jamais pu voir, ni ressentir. Une violence qui me poussait à me positionner fermement face à ce spectacle, qui appelait quelque chose en moi de profondément inscrit dans ma nature, un mélange d'appréhensions morales et de sensations instinctives physiques, une contradiction sociale et animale.

« Analysé sous l'angle des relations qu'il présente, notamment, avec l'activité érotique, l'art tauromachique revêtira, on peut le présumer, l'aspect d'un de ces faits révélateurs qui nous éclairent sur certaines parties obscures de nous-mêmes dans la mesure où ils agissent par une sorte de sympathie ou ressemblance, et dont la puissance émotive tient à ce qu'ils sont des miroirs qui recèlent, objectivée déjà et comme préfigurée, l'image même de notre émotion. »⁴⁹

Comment retrouver une pareille force de réactivité chez le spectateur de théâtre, qui en général se retrouve confortablement enfoncé dans son siège, admettant des codes théâtraux qui forcent au silence et à la passivité ? La pièce de théâtre peut être vue comme une corrida où le taureau gagnerait toujours : elle possède son caractère et l'impose à l'acteur-*torero*, qui fera ce qui est en son pouvoir pour la dompter. Mais à la fin, l'acteur meurt et la pièce demeure. Certaines d'entre elles tiennent des siècles et continuent d'épuiser des Hommes.

⁴⁵ Id. p.47

⁴⁶ Id. p.47

⁴⁷ Id. p.47

⁴⁸ Id. p.48

⁴⁹ Id. p.23

En assistant à deux corridas, en y ressentant la tension du danger à proximité, l'entrée du taureau qui parvenait à propager un souffle impressionnant dans une arène de 15'000 personnes, j'ose penser qu'un acteur entrant sur un plateau devrait pouvoir également modifier l'atmosphère d'un lieu, comme le taureau apparaissant dans l'arène.

Un taureau de corrida est élevé dans de magnifiques étendues naturelles, loin du contact des Hommes. Quand il atteint l'âge adulte, il est sélectionné et amené dans une arène, où le premier Homme qu'il croise est le *torero*. Sa vision est très médiocre. C'est une légende que le taureau ne voit que la couleur rouge. En réalité, il n'aperçoit que ce qui *bouge*. Quand le *torero* l'appelle de sa *muleta*, il réagit à son mouvement et non à sa couleur.

Je ne suis pas un défenseur de la corrida, et le but de ce chapitre n'est pas d'idolâtrer un spectacle très éloigné de nos coutumes helvétiques et de mon éducation, mais de rendre compte d'une expérience très forte qui peut amener des réflexions et des sources d'inspiration pour le travail de l'acteur. Je crois pouvoir affirmer objectivement que si la corrida venait à disparaître, cela ne changerait pas ma vie, car elle l'a déjà changée. Le fait est que j'ai *vu* ce que c'était, et que je peux me permettre d'en parler. La corrida dérange, bouleverse, et provoque des réactions violentes. Le théâtre peut aussi provoquer de telles émotions. Et d'avoir *vu* un *torero* s'adapter à chaque taureau qui se présentait à lui, et s'efforçait à penser *avec* lui, voilà qui rejoint des principes évoqués plus haut dans cette réflexion sur l'animalité et l'art de l'acteur.

Volcan

« Conseil de torero à torero (...). L'instinct de survie, c'est comme un nain qui est au fond de toi. Le nain te dit : Te lève pas si tôt, ne t'entraîne pas aussi durement, ne t'implique pas tant devant le toro, recule un peu. Alors, si tu veux être un grand torero, le nain, tu lui fermes son clapet ».⁵⁰

Repousser ses limites. J'aime à penser, depuis cette expérience, qu'un acteur sur une scène est comme un taureau qui peut charger à tout moment et donner un violent coup de corne dans l'imaginaire du spectateur. Il peut entrer sur scène comme un ravissant petit chien, attirant la sympathie, et soudain apporter le danger sur le plateau. La violence d'une pièce de théâtre amène souvent l'acteur à jouer un protagoniste au bord de l'explosion. Le volcan gronde et menace. L'équilibre apparent du théâtre commence à se fissurer.

L'acteur doit alors gérer cette énergie. La sensation de danger d'explosion peut se faire sentir si l'on sent qu'il en garde sous le pied. C'est-à-dire qu'il n'est pas constamment dans l'excès hystérique de la perte de contrôle. Il suffit d'un éclat violent, un cri, un mouvement colérique, pour que le spectateur sache *qu'il est possible* que l'acteur explose. C'est la menace qui crée la tension.

Comme l'arrivée d'un pistolet sur le plateau crée une tension réelle dans la salle : on voit l'objet qui menace de faire feu à n'importe quel moment. Quand je vois un pistolet sur scène, je me bouche toujours une oreille, car le son de la détonation me fait sursauter. Parce qu'elle me surprend et qu'elle est puissante. Je suis alors dans l'attente que le pistolet fasse feu et que cette sensation désagréable disparaisse.

Il arrive des situations où l'acteur menace, comme le pistolet chargé est prêt à détoner. L'action est contrôlée par l'acteur, mais la sensation en tant que spectateur est impressionnante.

Lors d'un atelier avec Laurence Mayor en 2015 sur *La puce à l'oreille* de George Feydeau, je jouais le personnage de Camille qui a un défaut de prononciation : il ne peut pas prononcer les consonnes. Il s'évertue tout au long de la pièce à parler aux autres protagonistes, et personne ne le comprend. Certains l'ignorent, d'autres l'envoient féroceement balader. Un soir, mon partenaire de jeu m'a envoyé une violente gifle avec un carnet après une jolie scène d'humiliation. Je me retrouvais ensuite seul en scène, avec un petit monologue colérique entre deux portes. J'étais tellement chargé par cette précédente gifle que ma colère m'a dépassé, et je me suis mis à la déverser sur l'une des portes à coups de poing. J'ai fini par faire un trou dans la porte, et m'écorcher sérieusement la main, qui s'est mise à saigner.

J'ai eu honte de ce débordement. Mais cela a créé une situation intéressante : le public qui, jusque là, trouvait le personnage de Camille très sympathique et attendrissant, a commencé à avoir peur de moi, l'acteur. Un dérapage incontrôlé a eu lieu, et la réalité s'est invitée le temps d'une courte scène pour dépasser la fiction.

Une spectatrice m'a dit qu'elle avait très mal vécu ce moment parce qu'elle avait vu que moi, Raphaël, j'étais véritablement en colère sur scène et que cela ne devait pas arriver.

À l'entracte, je suis allé m'excuser auprès de Laurence Mayor, qui m'a lancé : « Mais non, c'était magnifique ! Refais-le demain ! ».

Je ne l'ai pas reproduit le lendemain. Parce que j'avais dépassé une limite que je ne cherche pas à dépasser, mais à approcher : celle du jeu et de la réalité. Je ne peux pas me casser un bras chaque soir. Et je n'en ai pas envie.

Je pense qu'il est possible, si cela est un choix de mise en scène, de créer des débordements contrôlés qui sèment le doute chez le spectateur. Dans ce cas présent, il aurait

⁵⁰ Jacques Durand, *José Tomas, Madrid, Barcelone 2008*, Actes Sud, Carnets Taurins (2008), p.50

été possible de décider qu'à ce moment-là apparaisse le côté dangereux et explosif de Camille. Jusque-là sympathique, Camille deviendrait après cet épisode aux yeux des spectateurs comme une cocotte-minute qui menace d'exploser et de tout écraser sur son passage.

Cela n'avait pas été choisi ouvertement, et n'était pas non plus mon option sur ce travail. J'ai soigné ma main droite, et recentré mon énergie sur ce que disait la pièce.

Mais comment un tel dérapage a-t-il pu avoir lieu ? Car si cela a pu se produire, c'est que l'environnement mis en place par le travail – l'*Umwelt imaginaire* – était propice à ce genre de débordement. Nous avons travaillé *La puce à l'oreille* sous l'angle des cauchemars des protagonistes, étirant l'espace et le temps de la pièce pour laisser apparaître leurs gouffres personnels. Le travail a été organisé de façon plutôt chaotique, les cauchemars fictionnels devenant de véritables cauchemars d'acteur : nous ne savions pas ce que nous jouions, et dans quel espace nous pouvions évoluer. Tout était possible. L'évidente liberté offerte aux acteurs créait une montagne de soucis, il était impossible de choisir clairement une direction face à tant de possibilités.

Ce qui survient alors, c'est une multitude de décisions personnelles prises par les acteurs eux-mêmes, qui ne se dissertent pas nécessairement entre eux et se confrontent en direct sur le plateau, sous les yeux des spectateurs. L'imprévu est omniprésent, et puisque rien n'est sensiblement fixé, le dérapage n'est jamais loin. Si quelque chose a été fixé, ou plutôt, si une décision claire a été prise sur la mise en scène et la direction d'acteurs, il y a un repère sur lequel il est possible de se baser en tant qu'interprète. On peut alors décider si nous nous basons sur ce repère, ou si on s'en écarte ostensiblement. Mais s'il n'y a pas de repères et que tout est possible, il arrive ce qui peut arriver : un partenaire vous gifle d'une façon démesurée, une porte est défoncée et une main est blessée. Sous les yeux des spectateurs.

Ce qui est gênant dans cette expérience-ci, c'est qu'elle a eu lieu en public. Le temps de la représentation ne me permettait pas de m'arrêter de jouer et de me mettre d'accord avec mes partenaires de jeu et de travail. C'est pourtant le travail de la répétition, qui permet de poser les limites à ne pas dépasser, et celles qu'il faut tenter d'approcher.

Je suis un acteur qui accepte de prendre des coups. Je ne compte plus le nombre de gifles que j'ai reçues de mes partenaires. Entre celles qui m'ont à peine piqué la joue et pourtant produit un effet admirable, et celles qui m'ont à moitié décroché la mâchoire, je pense être plutôt résistant. Mais cela peut exister quand nous nous sommes mis préalablement d'accord sur l'action de se frapper.

La gifle est un électrochoc concret qui est un moteur de jeu assez efficace. Quand vous vous en prenez une sur scène, je peux vous assurer que vous êtes parfaitement présent. La réplique suivante, en général, sort d'une manière très juste.

L'attention

La gifle réveille l'attention à l'autre. Essayez : si vous avez en face de vous quelqu'un perdu dans ses pensées, une petite gifle bien sentie le ramènera à la réalité. Mais peut-être qu'il sera encore moins disposé à vous écouter.

Ce que la gifle éveille, c'est la sensibilité au moment présent. Et c'est exactement ce qui fait agir un animal sur une scène. Il peut avoir son caractère et ses instincts, un chien répondra toujours à un appel sonore connu dirigé vers lui. Car le son de la voix qui s'adresse à lui annonce « une interaction sociale »⁵¹ possible, et donc une réaction.

Charlotte Clamens, dans un stage à la Manufacture en 2013, disait qu'il fallait envoyer une réplique « comme une flèche » qui atteindrait sa cible. Flèche, gifle, caresse, une réplique est une action qui va toucher un destinataire et provoquer une réaction.

Si Vinciane Despret, éthologue contemporaine, propose dans la recherche sur les animaux « une nouvelle exigence : celle de prendre la peine mesure d'une situation dans laquelle des êtres se répondent, apprennent ce que signifie “penser ensemble”, se “font penser”. Une situation dans laquelle, surtout, des êtres font l'expérience d'apprendre à créer, et à s'accorder sur des significations »,⁵² il en va de même pour le travail du théâtre. Entre scientifique et animaux, metteur en scène et acteurs, tous s'observent et agissent en fonction de leurs observations.

Une primatologue et ses chercheurs ont tenté d'observer des babouins dans leur milieu naturel. Ils suivaient la règle d'une méthode dite de l'*habitation*, qui stipule : « il faut observer les animaux en prenant garde à ne pas les déranger ».⁵³ Ils s'évertuaient alors à approcher les babouins en étant le plus transparent possible, « comme un rocher ».⁵⁴ Seulement, les babouins, face à ces êtres étranges qui faisaient mine de ne pas exister, s'appliquaient rigoureusement à conserver une distance respectable entre les observateurs et eux. Et cela pendant des mois. Les observateurs se retrouvaient, malgré eux, observés par l'objet de leurs recherches. « La question qui finalement affecte, traverse le plus intensément le terrain n'est pas “est-ce que les babouins sont des sujets sociaux”, mais bien “est-ce que les humains le sont ?” ».⁵⁵

J'ai déjà exprimé le fait que les animaux ne sont pas indifférents au fait d'être observés. Il en va de même pour l'acteur. Ce n'est pas parce qu'il est acteur qu'il va accepter n'importe quoi, dans n'importe quelles conditions. Ce n'est pas son métier de se mettre nu devant des centaines de personnes et de faire des performances douteuses. Cela peut en faire partie, mais cela n'est pas une règle tacite.

C'est une question de respect. De « *respecere* : regarder à nouveau, “tenir en regard, répondre, regarder réciproquement, remarquer, prêter attention, avoir un regard courtois pour, estimer” ».⁵⁶

⁵¹ Vinciane Despret, *Penser comme un rat*, Quae (2009), p.24

⁵² Id. p.65

⁵³ Id. p.45

⁵⁴ Id. p.45

⁵⁵ Id. pp.46-47

⁵⁶ Id. p.48

L'attention sur scène est aussi une attention à développer dans l'environnement du travail, l'*Umwelt professionnel*. Comme nous sommes amenés à travailler ensemble sur un projet artistique qui, comme je l'ai évoqué plus tôt, peut amener certains troubles dans les perceptions personnelles de chaque individu qui y est impliqué, il est primordial de porter une grande attention sur le bien-être de l'équipe qui nous entoure.

Une réaction régulière des spectateurs après une pièce de théâtre : « Vous avez bien dû vous amuser à créer tout ça ! ». La réalité ne peut être plus éloignée que cela. Evidemment, il arrive des créations théâtrales euphoriques où le travail de répétition est aussi exaltant que la représentation et la réception des spectateurs. Pourtant, majoritairement prédomine une sensation de lutte personnelle et troublante dans la création artistique théâtrale.

J'ai parlé des modifications que peut apporter la pièce de théâtre sur l'environnement social de l'acteur. Mais la vie privée elle-même de l'acteur peut aussi venir troubler le travail de la pièce. La fiction peut dépasser la réalité, mais la réalité peut aussi surgir et troubler la fiction.

Il est des événements qui ne concernent que la vie privée de l'acteur et qui ne doivent pas empiéter le travail, et il en est d'autres qui surviennent en répétition, dans les rapports entre les personnes, qui peuvent empoisonner une équipe. Le théâtre est un lieu hiérarchisé et inégal. Même dans le collectif le plus ouvert, il y aura toujours des personnes qui dirigent et des personnes qui suivent. Dans une distribution, Untel aura trois fois plus de répliques qu'un autre.

Très vite, un acteur peut se sentir mis à l'écart, avoir le sentiment que le metteur en scène ne l'apprécie pas. Les frustrations se multiplient et gagnent du terrain, bloquent l'acteur et l'isolent toujours plus.

Les autres acteurs et le metteur en scène sont autant de personnes susceptibles de se rendre compte d'un malaise grandissant chez quelqu'un. La solution est simple : il faut en discuter. Cela demande du temps et de l'énergie. Mais combien de temps et d'énergie gagnerions-nous si nous prenions la peine d'être attentifs aux autres et ouverts à la discussion ?

Les ateliers à la Manufacture, et les quelques pièces que j'ai pu jouer avant d'y entrer, se sont toujours bien passés quand nous prenions tous le temps de discuter régulièrement après le travail de la journée écoulée. Prendre le temps de partager les impressions de chacun dans un autre lieu que celui du travail est primordial. Il n'est pas question de devenir tous des amis intimes ou de former une grande famille. Il est question de former une équipe composée de personnes sensibles qui travaillent ensemble sur un même projet.

À titre personnel, les expériences qui se sont bien déroulées humainement parlant ont toujours eu ces instants où nous quittions ensemble l'*Umwelt professionnel* pour rejoindre un endroit appartenant à l'*Umwelt privé*. Bien souvent dans un bistrot, autour d'une bière bien fraîche. (Nous appartenons à un métier d'alcooliques.)

À l'inverse, les expériences qui se sont le plus mal déroulées ont toujours souffert d'un manque cruel d'espace de dialogue entre les acteurs et le metteur en scène. Quand cet espace n'existe pas, l'ignorance prend le pouvoir et crée les situations d'incompréhensions les plus absurdes et les plus inextricables possibles.

Le théâtre – l'art de la répétition et l'art de la représentation – est un art difficile parce qu'il brasse des êtres humains qui doivent trouver le moyen de s'accorder autour d'un même projet. Parfois les différences sont immenses, et il s'agit de trouver le moyen d'apprécier les gens pour ce qu'ils sont.

« Je me souviens de la supérieure douceur avec laquelle Michael Lonsdale nous expliqua que seule la foi lui avait permis de supporter l'ego des vedettes de cinéma à qui il donnait la

réplique depuis cinquante ans. “*Les acteurs chiants sont des créatures de Dieu qu’il faut aimer comme les autres*”. »⁵⁷

La Foi est aussi une solution possible pour s’apaiser.

⁵⁷ Jean-Marc Lalanne, *Les Inrockuptibles n°1000* (2015), p.160

Conclusion

« Qu'est-ce qui est vrai, qu'est-ce qui est faux, qu'est-ce qui, finalement, est important ? Ce n'est pas une marque d'ignorance que de ne pas connaître les réponses. Mais il y a beaucoup de mérite à affronter ces questions. »⁵⁸

Vous avez pu parcourir une pensée qui mélange tout.

C'est ainsi que je considère le travail de l'acteur : un mélange d'expériences personnelles et professionnelles, d'inspirations, de références et de recherches, dans un désordre complexe. En écrivant ces pages, je me suis confronté à une certaine impossibilité de compartimenter clairement les étapes, il fallait que je parle de tout, tout le temps.

C'est précisément ce qui rend compliqué de parler de son travail. Parce qu'il n'y a pas une simple équation qui dit que par $a + b$ nous arrivons à un résultat précis. Il y a tant de paramètres sans cesse en mouvement, que l'art de l'acteur est dans l'adaptation constante aux imprévus.

La répétition consiste à démasquer un maximum d'imprévus possibles, pour être le plus armé possible quand la représentation arrive. Et rien ne se passe jamais comme prévu.

Les allées et venues avec la recherche sur l'animalité offrent des perspectives intéressantes pour le travail de l'acteur. Dans l'interprétation, le développement des cinq sens que sont voir, écouter, sentir, toucher et goûter peuvent apporter leur lot de découvertes et de différences. Faire appel à l'imaginaire pour ouvrir encore de nouvelles portes, comme une sensibilité à « d'autres forces que la gravité » par exemple (chose que nous entendons souvent en cours de danse Gaga avec Géraldine Chollet à la Manufacture), peut déplacer l'acteur, le modifier physiquement, le faire parler différemment que d'habitude.

La seule prétention de ce travail réside dans la volonté de chercher de nouvelles sources d'inspiration possibles pour aborder le travail de la scène. Pour, peut-être, approcher un tantinet la qualité de présence d'un petit chien sur scène – ou d'un taureau dans une arène.

Je vois le travail de l'acteur comme un véritable combat. Mais plutôt qu'un combat pour affirmer l'utilité publique de cet art aux yeux des politiciens, je parle ici d'un combat au sens quotidien, avec la vie, l'énergie, les partenaires de jeu, les metteurs en scène et les directeurs de casting. Un combat au moment présent où la scène se joue, où l'acteur doit faire un effort de l'esprit pour mettre de côté toutes les pensées négatives et inutiles pour se focaliser sur l'action qu'il a à effectuer. Un combat avec soi-même et ses propres doutes.

Jongler entre les différents environnements : de la vie privée, professionnelle et imaginaire. Et de garder les idées claires pour ne pas se noyer dans une confusion générale, entre fiction et réalité.

Il y a d'un côté des acteurs qui n'ont d'autre réalité que de naviguer entre leur vie *privée*, *professionnelle* et *imaginaire*, et de l'autre des spectateurs qui assistent au mystère de la représentation : le personnage n'existe que dans la projection du spectateur sur l'acteur en train de jouer.

À trop vouloir exister dans le regard des autres, regard biaisé par la représentation théâtrale et ses artifices, l'acteur peut se perdre dans la confusion fictionnelle du spectateur. Il ne restera toujours pour l'acteur que des mots sur du papier, qui prennent vie parce qu'il est présent pour les dire.

⁵⁸ David Mamet, *Vrai et faux : blasphème et bon sens à l'usage de l'acteur*, L'Arche (2010), pp.117-118

Le combat est aussi celui de l'affirmation de sa propre identité. De se rappeler constamment qu'un acteur reste un individu, et non cet illusoire fantasme de métamorphe, rêve éternel de l'Homme.

« Victimes de leurs propres sorts », disait George Sanders.⁵⁹

⁵⁹ George Sanders, *Mémoires d'une fripouille*, PUF (2004), p.64

Le solo

Si l'animalité me pousse à chercher d'*autres intelligences* et d'*autres formes*, le hasard m'a poussé à découvrir le travail de Carmelo Bene, acteur, réalisateur et auteur dramatique italien qui fait partie des grandes personnalités artistiques du XXe siècle. Et plus particulièrement sur son *Richard III ou l'horrible nuit d'un homme de guerre*.

Carmelo Bene a, tout au long de sa carrière, travaillé sur plusieurs pièces de William Shakespeare, mais d'une manière tout à fait inattendue pour moi : il ne fait pas d'adaptation, mais il soustrait. Il ampute la pièce d'éléments fondamentaux pour y créer des espaces qui ouvrent de nouvelles perspectives. « Alors toute la pièce, parce qu'il y manque maintenant un morceau choisi non arbitrairement, va peut-être basculer, tourner sur soi, se poser sur un autre côté. »⁶⁰

Son écriture est fragmentaire, trouée, comme inachevée, pour éviter la *re-présentation* et rejoindre un théâtre *du présent*. Dans *Richard III ou l'horrible nuit d'un homme de guerre*, Carmelo Bene soustrait les hommes de pouvoir et ne conserve que Richard et les figures féminines de la pièce de Shakespeare.

Les pièces de Carmelo Bene sont courtes, il y a moins de texte à jouer, et l'acteur qui doit jouer ses pièces se retrouve forcé d'inventer une partition supplémentaire qui n'est pas écrite mais qui est induite par le vide créé. À travers ses didascalies totalement injouables – Carmelo Bene n'est pas avare en indications scéniques – il propulse l'acteur au présent de la scène, « condamné à rechercher les nouvelles possibilités du texte, abandonnant le confort d'une simple représentation/imitation ».⁶¹

Ses personnages apparaissent, dans le texte, « comme des figures en creux, sans matière ni contour. Personnages fantômes en attente d'un corps [...] dont la présence sur le papier ne sert qu'à signifier une absence : celle de l'acteur ».⁶² Comme les vêtements d'une garde-robe attendant d'être portés pour prendre vie.

Si le théâtre est éphémère, celui de Carmelo Bene l'est encore plus. Car à s'obséder du présent d'une pièce de théâtre, il se retrouve dans l'impossibilité de *reproduire* une performance. Refusant systématiquement de son vivant de « re-présenter ses propres œuvres », Carmelo Bene réécrit ses propres réécritures, « seul moyen, selon lui, de répéter *Hamlet* sans le redire ».⁶³ *Hamlet* qu'il aura réécrit plus de huit fois, dans des versions radicalement différentes, laissant à chaque fois apparaître de nouveaux éléments d'un théâtre du présent en constante évolution.

Alors s'il cherche effectivement à « en finir avec une représentation capable seulement de répéter un présent passé, pour *réécrire* le théâtre du présent, et jouer Hamlet tout en le réinventant »,⁶⁴ je souhaiterais inscrire mon solo dans une démarche avoisinante.

Ayant déjà joué *Richard III* de Shakespeare dans le rôle titre lors de l'été 2014, et ayant la sensation de ne pas avoir été suffisamment loin dans cette expérience, je veux éviter de

⁶⁰ Gilles Deleuze, *Superpositions – Un manifeste de moins*, Editions de Minuit (1979), p.88

⁶¹ Leila Adham, *Récrire pour écrire le présent : le théâtre de Carmelo Bene*, <http://trans.revues.org/174>

⁶² Id.

⁶³ Id.

⁶⁴ Id.

répéter les mêmes actions aujourd'hui, et réinventer mon interprétation avec mon propre présent.

L'écriture de Carmelo Bene créant des vides effrayants dans la pièce de Shakespeare, et appelant l'acteur qui prendra le rôle à les combler en créant sa propre partition, il me semble évident de m'attaquer à ce matériau-texte.

Dans son *Richard III ou l'horrible nuit d'un homme de guerre*, l'acteur-Richard III se retrouve dans l'impossibilité d'exister tel qu'il est : ses actions désespérées et désespérantes ressemblent « à la manie d'un protagoniste de se faire accepter comme tel. Mais il n'en est pas ainsi ! Donc, pour attirer l'attention, Gloucester en fera et en fait trop, miroir aux alouettes, mais surtout pour cette alouette qu'il est lui-même... ». ⁶⁵ Se rendant artificiellement difforme pour exister aux yeux des femmes qui l'entourent, accédant au trône d'Angleterre par ce seul moyen, je ne peux m'empêcher de penser à l'acteur qui se travestit et ose toute forme de ridicule et d'humiliation pour attirer l'attention de ses contemporains. Jusqu'à se perdre et ne plus pouvoir revenir en arrière.

Car c'est ce qui arrive à son *Richard III*. S'étant rendu artificiellement difforme pour attirer l'attention, une fois devenu roi d'Angleterre, Richard se retrouve dans une situation inextricable : quand il tente de se débarrasser « de ses défauts truqués », « plus il revient au naturel, à la régularité de la nature, et plus les dames présentes se rhabillent, terrifiées... ». Richard est condamné à exister « difforme, plâtré toute la vie », ce qui « n'est pas une vie de roi [ni] pour les acteurs hors de la norme... ». ⁶⁶ La séquence présentée ici est d'une ironie pathétique : les femmes se dénudent autour de Richard, et lorsqu'il entreprend de se dévêtir de ses artifices, elles se rhabillent et fuient le monstre.

Comme un acteur que l'on observe joyeusement sur scène et que l'on fuirait dans les couloirs de la réalité, Carmelo Bene fait émerger sur scène non pas la mort d'un personnage, mais sa naissance. De par le regard des autres et l'aspect ridicule du théâtre, l'acteur-Richard III, dans son intolérable existence, ne peut que se retrouver seul sur la scène, abandonné des *femmes* et de ses partenaires de jeu, invoquant « des coulisses les répliques que ne lui donne plus aucun de ses partenaires de scène – ils sont partis ou en grève... ».

« Qu'ils pensent ce qu'ils voudront dans la salle... », indique Carmelo Bene dans une didascalie. ⁶⁷

Sous les yeux du spectateur, donc, émerge la figure de Richard III, perdue et seule. Dans l'impossibilité de jouer, dans l'impossibilité d'exister seul, face à un discours fragmenté et inachevé, de l'échec du théâtre émerge l'échec de Richard. Un homme qui à force de manigances et de manipulations se perd lui-même dans sa quête.

Cet échec est aussi l'échec personnel d'un acteur qui serait insupportable pour ses partenaires, comme Carmelo Bene pouvait l'être, outrancier, vulgaire et imprévisible dans les répétitions et dans la vie, ainsi que l'attestent de nombreuses interviews télévisées. Personnalité hors norme, Carmelo Bene séduisait comme il pouvait indigner.

⁶⁵ Carmelo Bene, *Superpositions – Richard III*, Editions de Minuit (1979), p.16

⁶⁶ Id. pp.56-57

⁶⁷ Id. pp.78-79

Pour le solo, je souhaite m'inscrire dans la recherche de Carmelo Bene à ma manière, encore en cours d'élaboration. Expérimenter la solitude évidente d'un acteur seul face à une matière injouable, dérangé dans mon confort habituel de comédien, face à un texte complexe qui me mettra face au vide du plateau, et au regard peut-être circonspect du spectateur.

Mon désir est de créer un environnement particulier sur la scène, où j'évoluerai en connaissance de cause vers l'inconnu, vers un présent personnellement insatisfaisant : seul en scène alors que je fais du théâtre pour jouer *avec* des partenaires. Seul en scène comme seul dans la vie, existant avec le manque profond d'une présence féminine à mes côtés, de la complexité du désir inassouvi et de l'impossibilité d'aimer.

Côtoyer l'obscurité des sentiments et du manque, comme Richard abandonné par les femmes, comme moi-même face à mes manques affectifs et sexuels, une autofiction qui ose la fiction ridicule : jouer *Richard III* malgré tout, même seul, même vainement. Où l'acteur trop souvent critiqué pour son côté *propret* explore « la phase ennuyeuse de l'alcoolisme, le malaise étrange de ces aubes où, étourdi et vide, on cherche un cheval pour rentrer chez soi et disparaître. »⁶⁸

Un vide qui peut laisser apparaître un mélange théâtral de fiction et de réalité, de boxe et de *blues*, d'un acteur hanté par des mots qui ne sont pas de lui, et de l'absence du féminin.

« Si dans la salle on applaudit, c'est tant pis pour moi ».⁶⁹

Quand un lion se promène dans sa cage, on ne l'applaudit pas à la fin de sa promenade. Surtout quand on se trouve dans la même cage que lui.

Raphaël Vachoux
Mars 2015

⁶⁸ Id. p.10

⁶⁹ Id. p.11

Bibliographie

Les gens de théâtre :

Declan Donnellan, *L'acteur et la cible*, L'Avérune, L'Entretemps, 2004

David Mamet, *Vrai et faux : blasphème et bon sens à l'usage de l'acteur*, Paris, L'Arche, 2010

David Mamet, *Le Chasseur et le Gibier*, Paris, L'Arche, 2012

George Sanders, *Mémoires d'une fripouille*, Paris, PUF, 2004

Les éthologues :

Jakob von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain*, Paris, Payot & Rivages, 2010

Vinciane Despret, *Penser comme un rat*, Paris, éditions Quae, 2009

Les autres :

Carlo Ginzburg, *Mythes emblèmes traces*, Paris, Verdier, 1989

Michel Leiris, *Miroir de la tauromachie*, Barcelone, Fata Morgana, 2013

Jacques Durand, *José Tomas, Madrid, Barcelone 2008*, Arles, Actes Sud, Carnets Taurins, 2008

Jean-Marc Lalanne, *Les Inrockuptibles n°1000*, Paris, Les éditions indépendantes, 2015

Pour le solo :

Carmelo Bene et Gilles Deleuze, *Superpositions – Richard III suivi de Un manifeste de moins*, Paris, Minuit, 1979

Carmelo Bene, *Œuvres complètes I, II et III*, Paris, P.O.L, 2003, 2004 et 2012

Leila Adham, *Récrire pour écrire le présent : le théâtre de Carmelo Bene*, <http://trans.revues.org/174>

Thomas Hauser, *Mohamed Ali, sa vie, ses combats*, Enghien, Premium, 2011

Illustration de couverture :

Portrait de George Sanders,

<https://www.pinterest.com/classicsusan/my-george-sanders/>

Remerciements

Claire de Ribaupierre, qui m'a écouté, accompagné et dirigé vers des terrains inconnus

Arnaud Huguenin, qui m'a donné des conseils pour boxer

Nicolas Zlatoff, qui m'a transmis les œuvres filmées de Carmelo Bene

Julien Jaquérioz, qui m'a soutenu un après-midi en allant m'acheter un cookie

Krisztina Ábrányi, qui m'a offert cinq minutes pour apprendre à faire de la corde à sauter

Mathias Brossard, qui m'a prêté l'autobiographie cynique de George Sanders

Oscar Gomez Mata, qui aura accepté de venir m'aider pour mon solo

Alain et Anne Vachoux, qui me soutiennent toujours dans mes pérégrinations de saltimbanque