

Travail de mémoire
(Exigence partielle à la certification finale)

**Comment construire un personnage non
réaliste ?**

Julia Perazzini

Le 27 septembre 2006
La Manufacture, Lausanne

Table des matières

- Avant-propos : p.3
- Résumé : p.3
- Introduction et problématique : p.3
- Hypothèse : p.8
- Cadre théorique : p.8
- Méthodologie : p.10
- Résultats et Conclusion : p.11
- Bibliographie : p.13
- Annexes : p.14

Avant-propos

Chères lectrices et chers lecteurs, bonjour.

Je vous souhaite beaucoup de plaisir à la lecture de ce document, qui ne prétend d'ailleurs rien réinventer, mais juste tester. Je me permets de le dédier à Jean Genet, qui doit bien rigoler d'où il est en ce moment même...

Et que la clémence soit en vous et en moi aussi quand je parle de notions telles que « réalisme », « réalité », « naturalisme », ... car comment être exact avec des notions si floues et une science si inexacte, des notions inventées par l'homme pour parler de ce qu'il n'a justement pas inventé...

Résumé

On dit que le théâtre est l'art de l'artifice, non ? Je me suis donc dit que pour un travail de Mémoire en « sciences théâtrales », j'allais aller le plus loin possible dans cette direction qu'est l'artifice et voir si je n'arriverais pas par hasard à joindre quelque chose de proche de ce qui peut être réel, qu'on ressent dans la vie. Un professeur de mathématiques nous avait un jour démontré que les extrêmes se rejoignent à l'infini. Cette idée me turlupine toujours.

Mon mémoire explore donc la question du jeu non réaliste, en s'appuyant sur Jean Genet, sur sa vision du théâtre et plus particulièrement sur son texte « Comment jouer les Bonnes ? », qui sera ma référence d'expérimentation. Je vais construire un personnage de Bonne selon ses indications. Le but est de développer une méthode de travail relative à cette problématique. Je vais traiter du décalage et de ce qu'on appelle la forme théâtrale et dégager ce qu'il y a d'intéressant pour le public dans ce genre de théâtre.

Introduction et problématique

Comment construire un personnage non réaliste ? Voilà la question de mon mémoire.

Que faut-il mettre en œuvre, en tant que comédien-nne, pour arriver à un résultat non réaliste ? Comment procède-t-on, comment travaille-t-on ?

Je suis un être humain, j'ai un corps humain, une voix, un physique, qui sont réels, et qui, sur scène, ont toujours quelque chose de réaliste. De plus, énormément de choses sont inscrites en nous, à notre insu même, tels une gestuelle, un regard, une démarche, une façon de s'adresser aux autres, etc. Chaque personne dégage quelque chose d'unique (puisque chaque être humain est unique) et nous sommes tous constitués d'énormément de choses différentes ; beaucoup de paramètres différents influencent notre être. Je pense que nous portons tous énormément de choses qui viennent de nos parents, c'est logique, purement physiquement déjà et dans notre façon d'être aussi ; c'est ce que j'appelle les « héritages familiaux ». Il est évident que mimétiquement on reproduise inconsciemment des gestes, des intonations, une façon de se tenir, une façon d'être, semblables à celle des gens qui nous ont élevés. Notre façon de parler aussi est construite sur notre enfance, elle vient des gens qui nous ont appris à parler, que nous avons entendus parler.

Comment procède-t-on au théâtre pour créer un personnage qui s'éloigne de quelque chose de réaliste, de « naturel » pourrait-on dire, puisque nous avons cette constante d'être une vraie personne, du fait que nous existons tout simplement ? Que faut-il changer, décaler, modifier ? Son corps, ses gestes, sa voix ? Sa façon de parler, d'exister presque ? Ou ne faut-il décaler que certaines choses et pas tout, pour donner un meilleur effet, un plus grand décalage justement ? Peut-être que si l'on décale tout, ça revient à ne rien décaler ? Comment dire un texte, qui est écrit dans un français tout à fait correct, de façon non réaliste ?

Je crois qu'il est essentiel que je définisse tout de suite le mot « réaliste », pour mon travail et pour mes lecteurs ; il faut que nous soyons au clair ensemble sur cette notion très large, qui est par conséquent très floue aussi, et qui a évolué à travers les époques. Il est bon de se documenter sur le sujet, mais j'expliquerai ensuite ce que, dans ce concept, j'utiliserai ; je résumerai la définition pour mon travail et pour qu'on parle tous de la même chose.

Qu'entend-t-on par **réaliste** ?

Voici ce que j'ai trouvé dans le Dictionnaire du théâtre de Patrice Pavis :

« Le réalisme est un courant esthétique dont l'émergence est historiquement située entre 1830 et 1880. C'est aussi une technique apte à rendre compte objectivement de la réalité psychologique et sociale de l'homme. »

Le mot réalisme apparaît en 1826 dans le Mercure français pour regrouper les esthétiques qui prennent le contre-pied du classicisme, du romantisme et de l'art pour l'art en prônant une imitation fidèle de la « nature ». En peinture, Courbet regroupe, lors d'une exposition, plusieurs de ses toiles dans une salle intitulée « Du réalisme ». En littérature, le mouvement réaliste comprend des romanciers soucieux d'une peinture précise de la société, comme Stendhal, Balzac, Champfleury, Dumas, ou les Goncourt. Dans tous les arts où se trouvent esquissé un portrait de l'homme ou de la société, la représentation réaliste cherche à donner une image adéquate à son objet, sans idéaliser, interpréter personnellement ou incomplètement le réel. L'art réaliste présente des signes de la réalité dont il s'inspire.

Le réalisme au théâtre ne se distingue pas toujours nettement de l'illusion ou du naturalisme.

Ces étiquettes possèdent en commun la volonté de doubler par la scène la réalité, d'en donner une imitation aussi fidèle que possible. Le milieu scénique est reconstitué de façon à tromper sur sa réalité. Les dialogues puisent dans les discours d'une époque ou d'une classe socioprofessionnelle. Le jeu de l'acteur naturalise au mieux le texte en aplatissant les effets littéraires et rhétoriques par une emphase de sa spontanéité et de sa psychologie. Ainsi, paradoxalement, pour faire vrai et réel, il faut savoir manier l'artifice : « Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai (...) J'en conclu que les réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des illusionnistes. » Maupassant.

La réalité des comédiens : On appliquera aux comédiens le même raisonnement que pour les objets. Ils valent par leur signifié, et non par le référent (corps du comédien X) ou (corps réel d'Orgon). Ils n'ont d'intérêt que dans un ensemble signifiant et par rapport à d'autres signes, d'autres personnages, situations, scènes, etc. Dès qu'un comédien paraît en scène, il est en quelque sorte mis dans un cadre sémiologique et esthétique qui l'utilise dans l'univers dramatique fictif. Toutes ses propriétés physiques sont sémiotisées, transférées sur le personnage qu'il représente. Le comédien n'est qu'un support physique qui vaut pour autre chose que pour lui-même. Ceci ne veut pas

dire que nous ne pouvons pas percevoir directement ce comédien comme un être humain, qui existe comme nous, et que nous pouvons désirer. Alors on saisit le comédien comme personne, et non comme personnage et comme signe de son personnage ou d'une fiction. Certes, il existe des tentatives pour nier la dimension de signe du comédien : le happening où l' « acteur »-personne ne joue qu'elle-même ; les formes du cirque où les exploits corporels ne renvoient pas au corps étranger d'un personnage, mais aux artistes eux-mêmes, et la performance où l'acteur ne renvoie pas à un personnage et à une fiction, mais à lui-même en tant que personne communiquant avec ses auditeurs.

Pour ce qui est du « naturel », la notion est toujours aussi floue et impossible à cerner. C'est une notion inventée par l'homme. Chaque manière de jouer se pense naturelle et prétend à chaque fois inventer la représentation « véritablement naturelle ». Le naturel, bien que créé par l'homme, se nie comme production artificielle et désigne les « objets artificiels qui se présentent à nous, comme si l'art ne s'en était point mêlé, et qu'ils fussent des productions de la nature. Un tableau qui frappe les yeux comme si l'on voyait l'objet même qu'il représente ; une action dramatique qui fait oublier que ce n'est qu'un spectacle (...), tout cela s'appelle naturel (...).»

(article « Naturel » de l'Encyclopédie).

La diction et la gestuelle de l'acteur sont plus ou moins éprouvées comme naturelles ou codifiées, notamment lorsque le texte est écrit dans une forme très rhétorique et stricte comme l'alexandrin classique. L'acteur est sommé de choisir de banaliser, « prosaïser » l'alexandrin comme s'il voulait neutraliser par un naturel petit-bourgeois ou au contraire il s'efforce de créer la distance formelle face à la rhétorique et à la matière signifiante, d'accepter, voire amplifier le pouvoir de la convention sur la création de la fiction. »

« Le naturalisme au théâtre devient un style de jeu et caractérise tout un courant contemporain (boulevard, mélodrames télévisuels) et une façon « naturelle » de concevoir le théâtre. »¹

J'utiliserai pour ma part le terme de « réaliste » dans ces grandes lignes, et peut-être de façon grossière : la volonté de donner une imitation aussi fidèle que possible de la réalité, ou de ce qui est dit ou entendu communément comme la « réalité ». Je précise toute fois que pour moi, qui suis une enfant de l'ère virtuelle, le mot « réel » est une notion étrange...

Qu'entend-t-on par **personnage** ?

En voici la définition du Dictionnaire du Théâtre de Patrice Pavis :

« Au théâtre, le personnage a beau jeu de prendre les traits et la voix de l'acteur, de sorte qu'il ne semble pas, tout d'abord, être problématique. Pourtant, malgré l' « évidence » de cette identité entre un homme vivant et un personnage, le personnage a commencé par n'être qu'un masque -une persona- qui correspondait au rôle dramatique pour le théâtre grec. C'est à travers l'usage de la persona en grammaire que la persona acquiert petit à petit la signification d'être animé et de personne, que le personnage théâtral passe pour une illusion de personne humaine.

Pour le théâtre grec, le persona est le masque, le rôle tenu par l'acteur, il ne se réfère pas au personnage esquissé par l'auteur dramatique. L'acteur est nettement détaché de son personnage, il n'en est que l'exécutant et non l'incarnation, au point d'en dissocier

¹ In Dictionnaire du théâtre, Patrice Pavis, ouvrage mentionné

dans son jeu le geste et la parole. Toute la suite de l'évolution du théâtre occidental sera marquée par un retournement complet de cette perspective : le personnage va s'identifier de plus en plus à l'acteur qui l'incarne et se muer en une entité psychologique et morale semblable aux autres hommes et chargée de produire sur le spectateur un effet d'identification. C'est cette symbiose entre personnage et acteur (laquelle culmine dans l'esthétique du grand acteur romantique) qui cause les plus grandes difficultés dans l'analyse du personnage.

Cette évolution se dessine dès les débuts de l'individualisme bourgeois, dès la Renaissance et le classicisme (Boccace, Cervantès, Shakespeare) et atteint son apogée après 1750 et jusqu'à la fin du XIXe siècle, lorsque la dramaturgie bourgeoise voit dans cette riche individualité le représentant typique de ces aspirations à la reconnaissance de son rôle central dans la production des biens et des idées.

Ainsi le personnage serait lié, du moins pour sa forme la plus précise et déterminée, à une dramaturgie bourgeoise qui tend à en faire le substitut mimétique de sa conscience. »²

Pour ce qui concerne le mot **construire**, ou **construction**, il est intéressant d'ouvrir le Petit Robert !

construire : (lat. *construere*, de *struere* « disposer , ranger »)

1. Bâtir, suivant un plan déterminé, avec des matériaux divers. – **bâtir, édifier, élever, ériger.**
2. (abstrait) Faire exister (un système complexe) en organisant des éléments mentaux. - **composer, créer.**
3. Organiser (un énoncé) en disposant les éléments (mots) selon un ordre déterminé (règles ; normes). – **construction.**³

J'ai envie de faire ce travail pour explorer un certain type de théâtre que j'ai peu eu l'occasion de pratiquer au sein de l'école et qui m'intéresse beaucoup, pousser le décalage entre la vie « réelle » et la représentation théâtrale plus loin que ce que je fais d'ordinaire. On m'a une fois dit : « Développe ton théâtre épique, tu es trop naturelle sur un plateau ! ». C'est un type de jeu radical que je vois peu aujourd'hui dans les théâtres, qui dans ma tête rejoint quelque part la danse théâtre, ou le théâtre de mouvement aussi, forme d'expression scénique que j'apprécie beaucoup et avec laquelle j'aime créer et m'exprimer. Cela m'intéresse de développer une réelle forme théâtrale (sans « faire théâtre »), un langage, des codes, et une logique propre à elle-même. J'ai envie d'aller loin dans une direction précise et affirmer une forme, construite sur des appuis concrets. Je recherche dans ce travail à dégager quelque chose de nouveau sur scène et à ne pas mettre en forme ce que je dégage, ou suis, plus ou moins dans la vie. Me contraindre à fond toute seule, tendre à une maîtrise totale de moi pour choisir quoi donner aux spectateurs, suivant ce qu'on me demande de jouer. Un jeu avec moi même. Presque une chorégraphie. L'intérêt de mon Mémoire porte donc surtout sur l'aspect pratique, sur ce que je vais développer concrètement, et moins sur une recherche théorique.

Lors du stage sur Pasolini avec Marc Liebens, j'ai eu pour la première fois de ma vie, l'occasion de dire des poèmes sur scène. Nous avons constaté, et j'en suis persuadée,

²In *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis, ouvrage mentionné

³In *Le Petit Robert*, *Dictionnaire de la langue française*, ouvrage mentionné

que la poésie ne peut être dite qu'avec évidence. Sa forme déjà poétique ne requiert surtout aucune volonté de comédien de rendre les choses poétiques. La poésie sort de l'évidence, de la nécessité de dire telle ou telle chose, de l'alliage des mots, du propos. J'ai envie de continuer ce travail très difficile car il requiert un calme très grand. Genet en parle dans « Comment jouer les Bonnes » et cela va exactement dans le même sens que ce que nous disait Marc et que nous avons expérimenté.

J'ai toujours eu l'intime conviction que tout le monde pouvait tout jouer, si on le veut vraiment, ou du moins s'approcher de choses très différentes, car l'être humain est multiple. Je n'ai jamais eu l'impression d'être une personne, mais plutôt qu'on est une vingtaine en moi, ce qui crée un être : moi. J'ai toujours voulu être un caméléon sur scène, pouvoir tout jouer. Peut-être arriverai-je à me constituer une sorte de méthode de travail avec ce Mémoire.

Qu'est ce que ça exprimera pour le spectateur ? Est-ce que ça créera plus de jeu, plus de niveaux, un plus large éventail de possibilités de lectures ?

Cette idée m'est au fond apparue en relisant le texte de Jean Genet « Comment jouer les Bonnes » (mis en annexe), texte génial et délirant sur lequel je vais m'appuyer totalement. Je vais en faire ma marche à suivre, ma recette de cuisine. Ce texte est paru dans une réédition des « Bonnes » en 1963, après que Louis Jouvet, le premier, a monté cette pièce en 1947. On raconte que Jouvet refusa la proposition de Jean de faire jouer cette pièce par des hommes (travestis), il mit l'accent sur « la tragédie des confidentes », ramenant le drame à des notions bourgeoises, et les personnages à de fragiles jeunes filles souffrant de leur humble condition de servante; il en a fait un drame d'adolescentes, les a rajeunies, baissant leurs années de services de quatorze à sept ans. Jean a tellement détesté cette mise en scène, aux antipodes de ce qu'il voulait qu'on fasse de son théâtre, qu'il a écrit ce texte de directives scéniques. Il y explique très précisément comment il voulait que son texte soit monté, de quel théâtre il rêvait, comment les actrices doivent jouer, comment le décor doit être, les costumes, les rythmes, les voix, bref tout. Les indications sont très précises, et on pourrait à première vue les prendre comme des provocations ou des blagues, car la tournure des choses est bien sûr tellement intelligente et légère, qu'elle fait rire, on pourrait se demander si Genet se moque de nous, et si ce qu'il nous propose est tout simplement possible. En y réfléchissant on constate qu'il a une réelle proposition scénique, une vraie forme théâtrale, une esthétique propre au service de sa poésie, de sa langue. C'est une proposition forte qu'il nous fait, je décide de lui faire confiance et d'essayer.

Servir une esthétique qui n'est pas la mienne est aussi une sorte de défi. « Les Bonnes » et ce que j'ai lu des volontés de Genet à ce sujet m'intéressent tout particulièrement. Il dit que les bonnes ne doivent pas être des femmes mais un sexe ambigu, en tout cas pas une représentation de l'idée occidentale de la féminité ; chose que l'on voit énormément à la télévision ou au cinéma et que je déplore aussi tout particulièrement. Les femmes n'y sont souvent que l'« idée de la femme » vue (ou rêvée) par des hommes. Elles ne sont que ce que la société veut qu'elles soient, ou montrent, ou représentent. Elles sont diminuées, réduite à une seule dimension, qui est souvent celle de l'image. De plus l'androgynie m'a toujours fascinée et je m'intéresse à ces notions de « féminin » et « masculin ». Je pense que le théâtre est un bon lieu pour creuser ces choses là et être en accord avec la réalité actuelle sociale des choses.

Il y a aussi un autre aspect que je pense essentiel pour un comédien : pouvoir exprimer la pensée de l'auteur, la langue de l'écrivain. « *Tous les personnages de Genet s'expriment comme lui, même les bonnes : syntaxe élégante, images surprenantes, souffle lyrique. Jamais le dialogue ne s'abaisse au quotidien. Dans un absolu sans complaisance ni*

concession, la création théâtrale doit susciter la Beauté sans mièvrerie, sans faux poétique. »⁴

Hypothèse

Je pense que pour arriver à un théâtre non réaliste, il est évident qu'il faut décaler les choses par rapport à la réalité, ne pas reproduire la réalité sur scène, utiliser d'autres codes, trouver une place pour que la « poésie » puisse parler. Je vais donc procéder à un décalage calculé de mes gestes, de ma façon de parler, de mon aspect extérieur, des rythmes quotidiens du langage. J'espère ainsi arriver à créer quasiment un nouveau monde, un espace, qui a sa logique à lui, mais qui ne vient pas forcément de moi, mais plutôt de Genet. Je veux ainsi révéler sa fable à lui. Je veux me faire instrument de son texte. Je pense devoir en premier lieu m'annuler en tant qu'être humain (Julia Perazzini), trouver une sorte d'être neutre pour construire mon personnage de Bonne ; trouver une espèce de rien pour ajouter ensuite les couches précisément choisies. Mon hypothèse est donc la suivante : je prends le parti de suivre à fond Genet pour construire les deux personnages de bonnes, je vais donc tout décaler (voix, gestuelle, aspect physique).

Cadre théorique

Ma référence théorique sera Jean Genet : ses écrits sur le théâtre, sur le sien en particulier, et son texte « Comment jouer les Bonnes ». J'ai répertorié et organisé ainsi les indications qu'il donne dans ce texte pour commencer mon travail concret. Je testerai tout ça sur un passage des Bonnes ; je jouerai les deux bonnes en même temps, Claire et Solange. Ce sera comme un jeu avec moi-même. J'ai pensé que c'était dans le ton de la pièce. J'ai choisi le passage qui va de la page 28 (en édition Folio) au milieu de la page 32. Je l'ai mis en annexe.

Indications de Genet⁵

Concernant la gestuelle :

- des gestes retenus, chacun étant comme suspendu, ou cassé
- marcher sur la pointe des pieds à certains moments, après avoir enlevé un ou les deux souliers que les actrices porteront à la main, avec précaution, qu'elles poseront sur un meuble sans rien cogner
- elles toucheront aux objets du décor comme on feint de croire qu'une jeune fille cueille une branche fleurie
- un jeu un peu titubant

Concernant la voix :

- les voix seront comme suspendues et cassées
- elles crachent leur rage et elles ont des accès de tendresse

⁴ In Jean Genet, Théâtre de tous les temps, Odette Aslan, ouvrage mentionné

⁵ In « Comment jouer les Bonnes », « Les Bonnes », Jean Genet, ouvrage mentionné

Concernant le jeu :

- un jeu d'actrice furtif, pour qu'une phraséologie trop pesante s'allège et passe la rampe
- elles crachent leur rage et elles ont des accès de tendresse
- certains passages sont « joués », d'autres sincères
- les passages « poétiques » seront dits comme une évidence, sans chaleur particulière, même un peu plus froidement que le reste
- ne pas monter sur la scène avec son érotisme naturel
- ne pas imiter les dames de cinéma (ne pas poser son con sur la table).
- des parties très diversement jouées
- faire apparaître une certaine bonhomie, car il s'agit d'un conte.
- les Bonnes et Madame déçoignent
- ne pas jouer de façon réaliste

Concernant l'aspect extérieur :

- les bonnes ont vieilli, elles ont maigri
- elles ne doivent pas être jolies
- elles doivent embellir tout au long de la soirée
- leur visage, au début, est marqué de rides
- elles n'ont ni cul ni seins provocants : elles pourraient enseigner la piété dans une institution chrétienne
- leur œil est pur
- leur teint est pâle, plein de charme
- elles sont fanées, mais avec élégance (elles n'ont pas pourri)
- il faudra que de la pourriture apparaisse : moins quand elles crachent leur rage que dans leurs accès de tendresse
- les robes de Madame seront extravagantes, ne relevant d'aucune mode, d'aucune époque
- il est possible que les bonnes déforment, monstrueusement, pour leur jeu, les robes de Madame, en ajoutant de fausses traînes, de faux jabots

On constate que certaines indications valent surtout pour l'entièreté de la pièce, qu'elles se vérifient sur la longueur, qu'elles n'ont pas forcément d'intérêt si on joue qu'un petit passage. Il n'y aura donc dans ma présentation pas forcément tous ces éléments.

Pour mon costume, j'ai choisi une robe brun foncé ample et longue qui masque bien mon anatomie. Je rajoute par-dessus une sorte de tablier long, coupé de chaque côté, de sorte qu'il enlève toute possibilité de voir des formes féminines. Je ne vais pas mettre de maquillage qui fasse ressortir mes yeux ou ma bouche, je me ferai le teint très pâle, maladif et je foncerai ma bouche de façon à la rendre plus petite et mon visage plus sévère ; je pense ainsi me vieillir un peu. Je cacherai aussi mes cheveux sous un bandeau noir.

Le théâtre selon Genet :

Genet dit : « Sans pouvoir dire au juste ce qu'est le théâtre, je sais ce que je lui refuse d'être : la description de gestes quotidiens vus de l'extérieur : je vais au théâtre afin de me voir, sur la scène (restitué en un seul personnage ou à l'aide d'un personnage multiple et sous forme de conte) tel que je ne saurais - ou n'oserais- me voir ou me rêver, tel pourtant que je sais être. Les comédiens ont donc pour fonction d'endosser des gestes et des accoutrements qui leur permettront de me montrer à moi-même, et de me montrer nu, dans la solitude et son allégresse. »⁶

« Genet à propos des « Bonnes » : « C'est un récit allégorique (pour) me dégoûter de moi, (...) établir un malaise dans la salle. »

« Ce qu'abhorre Genet, c'est le ton faussement traditionnel, le style pompier, la formation académique empreinte de joliesse, l'urbanité de la diction et le port de jambe classique. L'être entier doit être dans une création théâtrale, non dans une routine. Genet veut des acteurs qui sont des signes chargés de signes. Il veut des interprètes durs comme lui. Sans inutile pudeur. Sans traces de bonne éducation. Sans pitié pour eux-mêmes. Sans pitié pour leurs personnages. Des bêtes intelligentes qui transforment un cri animal en étincelle artistique. Dans la gestation du spectacle et dans son exécution, la vie extérieure n'existe plus, le théâtre absorbe tout.

L'interprétation de son œuvre doit refléter le portrait de l'auteur, épouser ses réactions. L'acteur pénètre dans l'univers inversé de Genet, se retourne comme un gant et joue comme s'il était, lui aussi, un adepte du Mal, se mouvant à l'aise dans un milieu où trône la haine et le crime. Ce n'est pas tant la pièce ou son personnage que l'acteur se doit d'étudier, mais le personnage de Genet à travers sa vie et toute son œuvre. Une fois imprégné de cette morale à rebours, ayant bien à l'esprit le postulat : Mal=Bien, le comédien doit s'élever vers l'expression poétique par le biais de la transposition.

Quand ils ne parlent pas, il voudrait obliger les acteurs à rêver la mort de leurs fils ou celle de leur mère bien-aimée, ou qu'un voyou les dévalise, ou que le public les voit nus. Les gestes souhaités, il faut les découvrir vers les confins de la mort. Non seulement Genet entraîne les comédiens, les engage dans son univers où la morale est remplacée par l'esthétique de la mise en scène, les corrompt par les costumes dont il les revêt, mais il requiert d'eux sens poétique et vie intérieure. Une approche du sacré. La conscience de célébrer une cérémonie grave. »⁷

Méthodologie

Je vais me baser sur certaines méthodes très simples de Genet pour faire travailler les comédiens, qui me paraissent de bons conseils, et sur mon bon sens. Pour travailler et constater ce que produisent mes expériences je vais me filmer. Je sais qu'il faut prendre cela avec beaucoup de distance car c'est du théâtre, dont le propre est justement le caractère direct et instantané avec le spectateur. La vidéo est un intermédiaire, mais je pense que ça peut être un outil formidable de travail aujourd'hui, pour ce qui a trait au visuel. Cela va m'aider surtout pour travailler ma gestuelle. Je vais employer ce moyen aussi pour des raisons purement pratiques : je n'ai plus mes camarades pour faire l'œil extérieur, puisque je vais travailler ma pratique dès maintenant seulement, c'est-à-dire en septembre.

⁶ In « Comment jouer les Bonnes », « Les Bonnes », Jean Genet, ouvrage mentionné

⁷ In Jean Genet, *Théâtre de tous les temps*, Odette Aslan, ouvrage mentionné

Voilà comment je vais procéder :

-Etablir des gestes conscients à exécuter et s'y tenir :

Je vais en premier lieu répéter en m'interdisant le moindre geste. Etre conscient de ce qu'on fait, c'est le début de la maîtrise. Ensuite je répéterai pour moi (sans texte d'abord) les gestes ou actions physiques que demande Genet, afin de les intégrer totalement dans mon corps, non pas comme si c'était les miens, mais pour pouvoir jongler avec et pouvoir les utiliser aux bons moments. Quand je les aurais intégrés, je pourrai commencer à les placer dans la scène, à des moments choisis, en faisant attention de ne pas devenir machinale.

Je vais aussi éviter tout geste qui aide naturellement à proférer le texte, préférer ceux qui viennent en opposition et ne viennent ni du quotidien ni d'un spontané anarchique. « *Pas de gestes subis par un acteur réfléchi, mais une partition corporelle à base d'insolite : montrer et faire entendre ce qui passe inaperçu d'habitude, dit Genet. Cet effet d'étrangeté n'a rien à voir avec l'intention brechtienne de distanciation et de perspective critique, mais procède du souhait de la trouvaille scénique, de l'invention joyeuse d'une expression neuve.* »⁸

-Inventer une élocution :

C'est à dire, je pense procéder comme pour ce qui concerne ma pratique physique, essayer de partir d'un rien. Dire le texte sans se l'approprier pour commencer, sans le dire à ma façon, faire entendre les choses simplement de façon « neutre » et ensuite suivre les indications de voix suspendues ou cassées. Genet parle aussi de « Parler faux ». Et pour ce qui est des passages poétiques, suivre les indications expliquées plus haut.

Résultats et Conclusion

A ma grande joie, les résultats sont positifs ! Après avoir fait ma démonstration pratique, montré le passage que j'avais choisi, le jury me dit que ça « marche », c'est génial. On me dit que la fable de Genet est mise en avant, le but est atteint. On voit une forme dans laquelle le spectateur peut rentrer et découvrir les bonnes, leurs mots, leur poésie ; un autre monde. Le décalage « marche » donc, il sert même. Genet avait raison !

Je suis contente car cette expérience ne fut pas sans difficultés. Il fallait déjà résoudre tout un tas de problèmes techniques. Mais les solutions trouvées ont été des supers appuis pour mon jeu, pour m'aider dans ma démarche.

Au départ, j'avais l'intention de jouer avec mon double dans une télévision, c'est-à-dire filmer préalablement le rôle de Claire. Je pensais plus logique de la mettre dans la télévision, car je l'associe à cette envie de glamour, c'est elle qui joue toujours Madame, qui veut mettre ses bijoux, ses robes, qui veut faire la grande dame de cinéma. Mais j'ai instantanément changé d'avis en voyant une scène de « Pirates de Caraïbes II », là j'ai eu ma solution ! Johnny Depp porte un maquillage qui lui dessine des yeux sur les paupières, on dirait les siens, quand tout à coup il les ouvre (ses vrais yeux) et c'est le choc ; il est démultiplié, l'effet est très fort. J'ai donc utilisé la même technique

pour passer librement de Claire à Solange. Les yeux ouverts naturels pour Solange (qui joue Claire dans ce passage), qui reste tout au long de la pièce une bonne. Les yeux fermés où sont dessinés des autres yeux, pour Claire qui joue Madame. En me tenant derrière un stender (porte habits) où je faisais glisser la robe rouge de Madame pour Claire, je pouvais jongler assez facilement entre les rôles. De plus, thématiquement, le stender a tout à fait sa place dans le contexte de la pièce. Je rappelle que toute la pièce se déroule dans la chambre à coucher de Madame.

J'ai vraiment essayé de jouer « froidement », ne pas penser à un souvenir qui pourrait me servir, ne pas m'inscrire psychologiquement et émotionnellement dans la scène, bref mettre Stanislavski de côté. Car je crois que quand je joue, en général, je fais souvent le lien avec un vécu personnel, même sans faire exprès, je m'implique tout de suite personnellement et émotionnellement dans la situation, un peu comme si je la vivais. Ici, j'ai essayé de balayer complètement cela et de vider ma tête et rester très calme. Je pensais à faire sortir les mots, à les faire entendre, c'est tout. J'essayais de les mettre devant moi et de les faire claquer. J'avais l'impression de faire de la marionnette avec moi-même. C'est un travail très dur, il faut se dompter soi-même. J'avais souvent l'impression d'être impuissante, de n'arriver à rien, que ça n'exprimait pas grand-chose. Mais en fait la force du texte suffit. J'avais un peu l'impression de devenir folle. Pas de plaisir au départ, mais lors de la présentation c'est venu. Un autre plaisir. Je dois apprendre à me substituer aux textes et leurs faire confiance et ne pas rajouter ma touche.

Pour anecdote, Marc m'a dit : «*Tu n'as pas posé ton con sur la table, c'est bien !* », ce qui était une des directives de Genet, donc je suis comblée. Je suis contente aussi d'avoir pu me rapprocher d'un « sexe ambigu », bien qu'il y ait encore du travail. J'aimerais arriver à jouer un homme qui joue une femme. Pousser le jeu plus loin.

Par contre avec la voix je trouve que je n'ai pas réussi encore à arriver à une assez grande liberté ou dextérité. Genet demandait des voix suspendues ou cassées, j'aurais pu jouer plus avec ça. Mais c'est difficile, car si on fait n'importe quoi les gens n'entendent plus le texte. La difficulté réside aussi dans le fait qu'en ne jouant qu'un petit extrait, on ne peut pas tout tester, car certaines indications sont à vérifier sur la durée. Il faudrait encore tester ça, ce serait peut-être différent. Qui sait si sur le long terme ça ne s'essouffle pas ?

En tout cas ça m'a donné envie de creuser encore plus ce type de jeu et ça m'a donné une idée de mise en scène. J'aimerais bien en faire un monologue qui s'appellerait « La Bonne ». Un montage de la pièce pour une comédienne jouant les deux rôles, comme je l'ai fait, et qui à la fin se servirait donc le tilleul à l'arsenic à elle-même.

Bibliographie

-Source principale :

- Jean Genet, Théâtre de tous les temps, Odette Aslan, 174 pages, Editions Seghers, Paris, 1973
- *Les Bonnes*, Jean Genet, 113 pages, Editions Folio, Marc Barbezat-L'Arbalète, 1947, 1958, 1963, 1976
- Dictionnaire du théâtre, Patrice Pavis, 447 pages, Paris, Editions Armand Colin, 1996
- Dictionnaire du théâtre, Patrice Pavis, 477 pages, Paris, Messidor/Editions sociales, 1987
- Le Petit Robert, Dictionnaire de la langue française, 2949 pages, Editions Dictionnaires Le Robert, Paris, 2003
- *Pirate des Caraïbes II, Le secret du coffre maudit*, film, Gore Verbinski, USA, 2006

Annexes

Passage préparé pour la démonstration pratique: (p.28-32, édition Folio) :

Solange, *froidement*: Vous êtes prête?

Claire: Et toi?

Solange: Je suis prête, j'en ai assez d'être un objet de dégoût. Moi aussi, je vous hais...

Claire: Doucement, mon petit, doucement...

Elle tape doucement l'épaule de Solange pour l'inciter au calme.

Solange: Je vous hais! Je vous méprise. Vous ne m'intimider plus. Réveillez le souvenir de votre amant, qu'il vous protège. Je vous hais! Je hais votre poitrine pleine de souffles embaumés. Votre poitrine...d'ivoire! Vos cuisses...d'or! Vos pieds... d'ambre! (*Elle crache sur la robe rouge.*) Je vous hais!

Claire, *suffoquée*: Oh! Oh!mais...

Solange, *marchant sur elle*: Oui madame, ma belle madame. Vous croyez que tout vous sera permis jusqu'au bout? Vous croyez pouvoir dérober la beauté du ciel et m'en priver? Choisir vos parfums, vos poudres, vos rouges à ongles, la soie, le velours, la dentelle et m'en priver? Et me prendre le laitier? Avouez! Avouez le laitier! Sa jeunesse, sa fraîcheur vous troublent, n'est-ce pas? Avouez le laitier. Car Solange vous emmerde!

Claire, *affolée*: Claire! Claire!

Solange: Hein?

Claire, *dans un murmure*: Claire, Solange, Claire.

Solange: Ah! oui, Claire. Claire vous emmerde! Claire est là, plus claire que jamais. Lumineuse!
(*Elle gifle Claire.*)

Claire: Oh! Oh! Claire...vous...oh!

Solange: Madame se croyait protégée par ses barricades de fleurs, sauvée par un exceptionnel destin, par le sacrifice. C'était compter sans la révolte des bonnes. La voici qui monte, madame. Elle va crever et dégonfler votre aventure. Ce monsieur n'était qu'un triste voleur et vous une...

Claire: Je t'interdis!

Solange: M'interdire! Plaisanterie! Madame est interdite. Son visage se décompose. Vous désirez un miroir?
(*Elle tend à Claire un miroir à main.*)

Claire, se mirant avec complaisance: J'y suis plus belle! Le danger m'auréole, Claire, et toi tu n'es que ténèbres...

Solange: ...infernales! Je sais. Je connais la tirade. Je lis sur votre visage ce qu'il faut vous répondre et j'irai jusqu'au bout. Les deux bonnes sont là- les dévouées servantes! Devenez plus belle pour les mépriser. Nous ne vous craignons plus. Nous sommes enveloppées, confondues dans nos exhalaisons, dans nos fastes, dans notre haine pour vous. Nous prenons forme, madame. Ne riez pas. Ah! surtout ne riez pas de ma grandiloquence...

Claire: Allez-vous-en.

Solange: Pour vous servir, encore, madame! Je retourne à ma cuisine. J'y retrouve mes gants et l'odeur de mes dents. Le rot silencieux de l'évier. Vous avez vos fleurs, j'ai mon évier. Je suis la bonne. Vous au moins vous ne pouvez pas me souiller. Mais vous ne l'emporterez pas en paradis. J'aimerais mieux vous y suivre que de lâcher ma haine à la porte. Riez un peu, riez et priez vite, très vite! Vous êtes au bout du rouleau ma chère! *(Elle tape sur les mains de Claire qui protège sa gorge.)* Bas les pattes et découvrez ce cou fragile. Allez, ne tremblez pas, ne frissonnez pas, j'opère vite et en silence. Oui, je vais retourner à ma cuisine, mais avant je termine ma besogne. *(Elle semble sur le point d'étrangler Claire. Soudain un réveille-matin sonne. Solange s'arrête. Les deux actrices se rapprochent, émues, et écoutent, pressées l'une contre l'autre.)*
Déjà?