

Mai 2009

Marion Duval

Exigence partielle à la certification finale

La Manufacture –Haute école de théâtre Suisse Romande

De l'usage des contraintes dans la liberté du comédien

Avant-Propos

Mon esprit vaquait.

Tensions dans le dos, voyages à Paris.

Je me suis mise à fumer.

Résumé

Tout comédien se pose à un moment donné la question suivante : comment trouver ma liberté sur scène ? C'est que l'exercice de son art le soumet à de nombreuses contraintes : la présence du regard de l'autre, les limites physiques posées par son propre corps, et donc par la nécessité d'un rapport à soi ; sans oublier les exigences posées par le texte.

Dans ce mémoire, j'ai choisi de mener une enquête sur la nature et les spécificités de ces contraintes, afin de dégager où se situe la liberté du comédien.

Il me semble essentiel d'étudier cette question fondamentale.

Trouver la petite porte.

Ouvrir la fenêtre.

Sommaire

1. Introduction

2. Le comédien face au regard de l'autre

2.1 Porosité et insensibilité

2.2 Rivalité et confiance

2.3 Pouvoir et érotisme

3. Le comédien face à lui-même

3.1 Les contraintes physiques et le travail technique

3.2 Les limites intérieures et la mise en branle de l'ego

3.3 Innocence et imaginaire

4. Le comédien et le texte, l'homme face au monde

4.1 Le travail sur le texte : compréhension des mécanismes d'une pensée

4.2 L'élaboration d'un point de vue : codes de jeux et écarts stylistiques

4.3 La recherche de la vérité : artifice et invisible

5. Conclusion

1. Introduction

Je suis heureuse d'avoir eu à l'école des expériences marquantes, de celles qui donnent une grille de lecture utile à celles qui suivent.

Parmi elles : la création du Songe d'une nuit d'été, en fin de première année, dans une mise en scène de Jean-Claude Fall¹. J'ai passé une grande partie du temps de création à lui contester son autorité, parfois ouvertement, parfois même en jeu, souvent sans beaucoup de façon.

Dans cette expérience, je ne savais pas où trouver ma liberté de comédienne. Je ne trouvais aucune issue, et je me posais des questions.

Je me rappelais l'exemple extrême du personnage de Galy Gay, dans Un homme est un homme² de Brecht. Il est celui « *qui ne sait pas dire non* »³, et qui finit en machine de guerre furieuse alors qu'il était sorti pour acheter un poisson. Dans cette expérience, Jean-Claude Fall n'allait pas m'enrôler dans une action nazie, mais j'avais peur de devenir quelque chose que je ne voulais pas être. Cette peur n'était pas justifiée, mais elle était l'expression de mon ignorance quant à mon rôle de comédienne. Je m'apercevais que je n'avais pas encore les capacités techniques pour répondre intelligemment aux contraintes qui m'étaient imposées. J'ai choisi la confrontation, par orgueil, par impuissance, par colère contre moi-même. L'affrontement ne menant à rien, je me rendais compte qu'il me fallait user d'astuce pour trouver à quel endroit se situait ma liberté de comédienne. Car, si Galy Gay accepte tout et se retrouve emprisonné dans l'expression de la haine, en n'acceptant rien, je m'enfermais moi aussi dans une colère impuissante.

Aujourd'hui, après bientôt trois ans d'école, cette question ne m'a pas quittée : comment, étant soumis à de nombreuses contraintes, le comédien peut-il trouver sa liberté ?

¹ Jean-Claude Fall est intervenu à l'école en 2007. Il est le directeur du Théâtre des treizes vents à Montpellier.

² Bertolt BRECHT, *Un Homme est un homme*, Paris, L'Arche, 1999.

³ Walter BENJAMIN, *Essais sur Brecht*, La Fabrique, 2003, p. 21.

On pourrait supposer que le comédien qui développe une conscience approfondie de ces contraintes élargit ses chances de s'en libérer. Ce qui impliquerait une prise de responsabilité de la part de l'acteur s'attachant à déterminer son rapport à la scène, et plus largement, au monde.

Dans ce travail, il s'agira donc d'étudier ces différentes contraintes, les considérant comme le chemin d'une potentielle liberté. Pour ce faire, j'ai centré mes lectures sur des écrits de praticiens qui faisaient écho à mon questionnement.

Dans un premier temps, nous interrogerons les contraintes du comédien dans le rapport au regard de l'autre. Ensuite, nous nous intéresserons aux limites définies par son propre rapport avec lui-même. Enfin, nous analyserons son rapport au texte et les contraintes posées par une vision du monde.

2. Le comédien face au regard de l'autre

L'étymologie du mot théâtre indique : « *theatron, transcription du mot grec qui signifie " lieu d'où l'on peut voir " »*⁴. Le théâtre, c'est donc ce qui est vu, de l'extérieur, et non pas ce qui est vécu de l'intérieur par les acteurs. Le comédien de théâtre travaille pour et au travers du regard de l'autre – c'est-à-dire aussi dans sa pensée, dans ses émotions, dans son imagination.

Le théâtre n'existerait pas sans ce dialogue entre êtres humains. Ce dialogue est imparfait et défaillant, ainsi que nous le sommes, et c'est sans doute aussi dans l'écart de cette faille que se nichent sa richesse et sa complexité. Il se construit à partir de l'imaginaire de l'acteur, pour l'imaginaire de celui qui regarde.

Comment le comédien va-t-il s'arranger des contraintes de cette relation ? Il a besoin de l'attention des spectateurs, et, pendant le cours des répétitions, de celles du metteur en scène, de ses partenaires, de quiconque est dans la salle au moment où il joue. Il a besoin que son travail soit perçu pour exister. Est-ce qu'il invente grâce au regard de l'autre ? La contrainte de ce regard serait-elle la condition même de sa liberté ?

2.1 Porosité et insensibilité

Il n'y a pas d'adéquation possible entre l'imaginaire du comédien et celui du spectateur : au nom de la subjectivité inhérente au sujet, l'acteur ne saura jamais objectivement ce qu'il aura produit, et chaque spectateur l'aura inmanquablement perçu depuis sa propre subjectivité. Mais la qualité d'une attention, d'un silence, d'une respiration, avec peut être des rires, ou même des exclamations inattendues, sont des indices qui font grandir la conscience que le comédien a de ses propres actions.

⁴ Paul DEMONT et Anne LEBEAU, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, le Livre de Poche, p.9.

Le clown, que l'on tient souvent pour une hyperbole de l'acteur, s'informe de l'effet produit en regardant le public, et même, selon certaines techniques ne peut continuer une action que si elle est accréditée par des rires du public : cet exemple met à jour un processus qui est à l'œuvre (sans l'être ouvertement) chez l'acteur.

Brecht, dans L'art du comédien, souligne l'importance de la mise en jeu du dialogue entre comédiens et spectateurs :

Le point de vue du spectateur, pour qui le métier de comédien est absurde, insolite et que son caractère insolite rend justement remarquable, fait partie des moyens de production du comédien, même là où il vire au mépris. Le comédien doit savoir l'utiliser. Il doit en faire quelque chose. Il faut donc que le comédien s'approprie le point de vue que le spectateur a sur lui.⁵

Le comédien doit donc jouer avec l'écho de ce qu'il donne à voir. Ainsi, on pourrait parler d'une *porosité* chez l'acteur. S'il est évident que le spectateur est traversé par ce qu'il voit sur scène, il est indispensable de considérer que le comédien aussi, de son côté, est traversé par ce qui se passe dans la salle. Aussi, un public froid ou très enthousiaste le forcera à moduler son jeu ; le risque étant, pour l'acteur, de préjuger plutôt que de ressentir la température qui règne dans la salle.

Voyons un acteur en travail de répétition dans une salle où depuis peu l'attention se perd : inévitablement, il va chercher un moyen de la reconquérir, en trouvant des solutions à l'intérieur du jeu. Son travail, qui se cherche et se construit à tâtons, au gré d'allers, de retours et de défrichages de nouveaux chemins, veut être validé par la qualité de l'attention qu'il réussit à obtenir. Pour cela, si cette attention se disperse, c'est aussi son travail de la reconquérir. Car, si l'acteur se laisse envahir par les réactions qu'il génère, il doit aussi garder la tête froide pour mener sa barque. N'oublions pas que l'on a décidé d'emmener les spectateurs quelque part et qu'il faut qu'ils y aillent.

⁵ Bertolt BRECHT *L'Art du comédien*, Paris, L'Arche, 2003, p. 25.

Le comédien doit donc garder une ligne directrice claire tout en restant poreux. Cette contradiction a été théorisée par Diderot dans Le paradoxe du comédien. Celui-ci y fait apparaître la nécessité d'une certaine insensibilité du comédien : « *Ce n'est pas que la pure nature n'ait ses moments sublimes ; mais je pense que s'il est quelqu'un sûr de saisir et de conserver leur sublimité, c'est celui qui les aura pressenti d'imagination et de génie et qui les rendra de sang froid.* »⁶

Si l'acteur se laisse traverser par les émotions et les réactions des spectateurs, ce n'est peut-être que pour mieux nourrir son imaginaire. Contrairement à ce qu'on peut penser, il ne s'agit pas pour lui de ressentir des sensations extrêmes mais de les donner à voir et à vivre.

2.2 Rivalité et confiance

Dans le film Le capitaine Fracasse d'Abel Gance, qui retrace, d'après le roman de Théophile Gautier, les péripéties d'une troupe de comédiens ambulants, une très jolie phrase revient en leit-motiv : « *Tout seul, on pleure. A deux, on cause. A dix, on chante.* »⁷

Cette phrase à elle seule évoque la nécessité au nom de laquelle nous faisons du théâtre, à savoir se retrouver, être ensemble. Nous avons déjà évoqué les difficultés qui s'immiscent entre comédiens et spectateurs. Qu'en est-il de la relation du comédien avec ses partenaires de création? Est-il si évident de chanter à plusieurs ?

On comprend que la présence de partenaires dans le processus de la création soit une donnée majeure dans le déroulement du travail. La complexité des rapports humains trouve ici toute son expression. Les rivalités entre acteurs ne sont un secret pour personne, et pour cause puisqu'il s'agit d'aller à la conquête du regard de l'autre, et pendant les répétitions, de celui du metteur en scène. Souvent, c'est à qui brillera le mieux, à qui prendra le plus de lumière, quitte à plonger son partenaire dans l'ombre s'il le faut.

⁶ Denis DIDEROT, *Œuvres*, Édition établie par André Billy, Bibliothèque de la Pléiade (n°25), Gallimard, 1951, p.1014.

⁷ Abel GANCE, *Le Capitaine Fracasse*, 1943.

Il s'agit de se rendre le plus désirable possible ; un acteur qui n'y parviendrait pas enviera bientôt ses partenaires aux talents à ses yeux inatteignables. Or un tel état d'esprit peut aussi rapidement devenir stérilisant. Diderot nous livre en livre une anecdote exemplaire : « *Il y a plus : La Clairon vous dira, quand vous voudrez, que Le Kain, par méchanceté, la rendait mauvaise ou médiocre, à discrétion ; et, que, de représailles, elle l'exposait quelquefois aux sifflets.* »⁸

Andrea Novicov⁹ nous a aussi décrit ce rapport de force, qu'il soit avoué, tacite ou inconscient, dans lequel les faibles et les dominés ne se sentent pas chez eux. Il s'agit en somme de défendre, en même temps que sa partition, sa place sur scène.

Ce type de rivalité a tendance à être considérée comme malsaine. Pourtant, elle peut aussi se révéler moteur. Dans tous les cas, elle est une manifestation des difficultés qu'il y a à être humains ensemble. Et cette difficulté même n'est-elle pas, pour l'acteur, une occasion d'affiner sa compréhension de l'humanité ?

Effectivement, lorsqu'il travaille à comprendre son partenaire, à savoir se mettre à son service sans pour autant s'oublier, l'acteur développe une confiance en l'autre, d'abord vis-à-vis de ses collaborateurs, acteurs ou metteurs en scène, puis vis-à-vis du public, et, à un autre niveau, une confiance en l'humanité entière ; sans quoi il ne monterai pas sur scène.

C'est dans ce chemin qui mène de la rivalité vers la confiance que l'acteur trouve progressivement sa place et, par là, construit sa liberté. Et c'est encore dans le rapport au metteur en scène que cet exercice devient plus périlleux. Car c'est à ses attentes que le comédien doit répondre en priorité. Et dans la multiplication et l'exigence de ces échanges, il peut être utile de ménager des respirations. A ce sujet, Stéphane Braunschweig confie :

*J'aime bien de temps en temps, avoir les acteurs tous seuls pour les amener à quelque chose de plus intime qu'ils ne donnent pas forcément quand les autres regardent (...). Quand les gens regardent tandis qu'on fait beaucoup de détails, on peut avoir peur de les ennuyer.*¹⁰

⁸ Denis DIDEROT, *Œuvres*, Édition établie par André Billy, Bibliothèque de la Pléiade (n°25), Gallimard, 1951, p.1016.

⁹ Andrea NOVICOV, metteur en scène et directeur du TPR, nous a donné un stage en 2008 et dirige la création de notre spectacle de sortie.

¹⁰ Sophie PROUST, *La direction d'acteurs*, L'entretemps, Montpellier, p.306.

2.3 Pouvoir et érotisme

L'actrice - *Me voici dans tes mains.*
Le metteur en scène - *Et moi dans les tiennes.*¹¹
Bergman

Si on ne peut faire de théâtre sans acteurs ni spectateurs, on s'est longtemps passé de metteurs en scène... Ce récent enfant de la machine théâtrale n'est apparu sous ce nom qu'au vingtième siècle, même si l'on sait qu'il y a toujours eu un regard pour précéder celui du public pendant les répétitions. L'impromptu de Versailles¹², de Molière en est un des témoignage les plus probants.

Aujourd'hui, même dans les mises en scène qui se réclament du collectif, on s'aperçoit qu'un regard extérieur est toujours envisagé. Et, pour le comédien, il va falloir à tout prix combler ce regard. Considérons que le metteur en scène est garant du salaire du comédien, et de sa prestation scénique. D'un autre côté, la présence du comédien est indispensable au spectacle, et s'il est mauvais, il peut mettre en défaut la notoriété du metteur en scène.

On a jamais connu plus grande dépendance. Le comédien doit sans arrêt satisfaire aux exigences du metteur en scène, se plier à ses nouvelles demandes, deviner celles qui ne sont pas formulées... Il se donne sans cesse de nouveau à ses attentes toujours croissantes et jamais pleinement assouvies.

On peut dire qu'il y a quelque chose d'érotique dans la relation comédien/metteur en scène. Et, comme dans toute relation érotique, prend place un rapport de pouvoir, qui peut éventuellement tendre, si l'on n'y prend garde, à une relation sado-masochiste.

¹¹ Ingmar BERGMAN, *Après la répétition*, 1984.

¹² MOLIERE, *L'Impromptu de versailles*, Paris, Gallimard, 2006.

C'est de ce genre de travers dont témoigne Peter Zadek :

Peter Brook a dit que la mise en scène peut aussi mener au sadisme. Un metteur en scène a le pouvoir de blesser un comédien si profondément qu'il ne s'en relève plus jamais. Au bout d'un moment, on trouve la clef pour « ouvrir » un comédien. On doit prendre l'engagement de ne pas le briser. J'ai connu des metteurs en scène qui passaient leur temps, par volonté de pouvoir et par sadisme, à détruire les comédiens. Brook a raison, ces salauds existent partout, pourquoi n'y-en aurait-il pas également au théâtre, où ce n'est pas les occasions qui manquent.¹³

S'il peut y avoir sadisme chez le metteur en scène, le comédien sait aussi se rendre insupportable, comme dans une relation d'amour, lorsque que celui qui veut être aimé se sent négligé en attention. Il s'agira par tous les moyens de convoquer ce regard, de réclamer de la reconnaissance ; et dans cette préoccupation, le comédien peut parfois même perdre de vue le travail en cours. Crises, questions incongrues, sabotage : la relation, dans ce cas, peut tourner à de la mauvaise pornographie.

Le comédien doit donc se libérer de son rapport de séduction avec le metteur en scène, ce qui est rendu possible par l'établissement de la confiance dont nous avons déjà parlé. Mais cette libération ne peut se faire que dans la pleine conscience de l'érotisme de leur relation.

La séduction, qui cherche une caresse pour l'ego, conduit à une relation stérile. Au contraire, assouvir le fantasme de l'autre, lui donner ce dont il a rêvé, peut déployer l'imaginaire. Par exemple, un metteur en scène qui rêve de voir son jeune acteur devenir un vieux monsieur recroquevillé va faire face à un jeune homme lui jouant un vieillard sage et expérimenté. A partir de là, les univers respectifs vont chercher à s'accorder. Il n'y a pas d'adéquation entre les deux rêves, mais c'est dans le frottement entre comment l'un a rêvé l'autre et comment l'autre s'est vu dans ses yeux, que va se construire un troisième rêve. Il sera leur commune création.

¹³ Peter ZADEK, *Mise en scène, mise à feu, mise à nu*, Paris, L'Arche, 2005, p.59.

Le comédien au sein de la contrainte du regard de l'autre – des spectateurs, des partenaires de jeu, du metteur en scène- se livre à un exercice périlleux. Il cherche un point d'équilibre dans la présence de ces yeux qui l'entourent. Lorsqu'il le trouve, il trouve sa liberté. Mais il doit aussi affronter son propre regard, car au-delà de l'autre, ce sont ses propres limites qui l'enferment.

3. Le comédien face à lui-même

On a vu que l'acteur a besoin du regard de l'autre pour trouver sa liberté, et la lui donner en partage. Mais c'est aussi dans la contrainte de son propre regard intérieur que sa liberté va se déployer.

Une bonne part de la complexité de ce métier réside dans le fait que le comédien joue à la fois les rôles d'instrument et d'instrumentiste. Il dispose donc d'un outil d'un genre tout particulier : son propre corps. A ces limites physiques se couplent bien entendu à ses limites intérieures. Celles-ci sont déterminées par sa perception de lui-même et du monde.

Le comédien doit explorer, reconnaître, et repousser ces limites. Bien entendu cet exercice est sans fin. Il travaille avec sa matière humaine, cherche son humanité. C'est pourquoi son parcours est jalonné de prises de conscience et de remises en question sur le monde.

Quelles sont les différentes contraintes qui se posent lorsqu'il est face à lui-même ? Comment vont-elles être la condition de sa liberté ? Car il doit affronter : les contraintes de son propre corps ; toutes les problématiques qui vont être soulevées par la mise en jeu de son ego ; enfin, comment il va pouvoir se libérer dans l'imaginaire pour aller de sa propre individualité vers l'humanité entière.

3.1 Les contraintes physiques et le travail technique

« *Un instrument dont le mécanisme doit être perfectionné sans cesse* ». ¹⁴

Dullin

Le comédien doit pouvoir jouer de lui-même comme d'un instrument. Il lui faut donc veiller à être accordé et en état de marche.

C'est la particularité de cet instrument, qui fait toute la complexité du métier du comédien et le rend passionnant. Pour monter sur scène et parler à des hommes, le comédien doit fouiller sa propre humanité. Et celle-ci commence là : un corps, un souffle, une voix, des mots. La comparaison a notamment été notée par Jovet dans Le Comédien désincarné :

Les vieux comédiens (...) cherchent, comme le chanteur, pour la voix qu'ils essayent, par l'émission et le timbre, une sorte de profération préalable, d'épreuve ou de contrôle, de test, où ils disent des phrases idiotes, « ma pipe, etc... » n'importe quoi pour s'entendre, savoir leur état intérieur, leur tonicité, comme le gymnaste qui piétine la colophane et se frotte les mains, qui s'ébroue de tous ses membres avant son numéro. ¹⁵

Instrumentiste, le comédien doit également être rodé à une pratique exigeante et régulière qui vise à une maîtrise toujours plus approfondie de son instrument. Ainsi, il fait lui aussi certaines sortes de gammes, qui lui permettent de prendre la température, de s'échauffer, de chercher de nouvelles couleurs. Ces exercices visent non seulement à répondre efficacement à la demande du metteur en scène, mais aussi à être en mesure d'exécuter techniquement ses propositions d'interprétation.

Cependant, si le pianiste a pour lui La méthode du Hanon¹⁶, le comédien doit faire face à une multiplicité de méthodes de travail, souvent en contradictions les unes avec les autres. Et comme son instrument n'est pas fait de bois ou de fer, il va lui falloir trouver ses propres techniques afin de les ajuster comme un costume intérieur aux limites de sa peau.

¹⁴ Charles DULLIN, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, éd. Odette Lietier, p. 55.

¹⁵ Louis JOUVET, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954, p.65.

¹⁶ Le Hanon est une célèbre méthode de piano.

Cette multiplication des méthodes devient plus visible aujourd'hui. La quasi-disparition des troupes et le déploiement de l'intermittence ont multiplié les engagements à court terme ; les familles de travail se rassemblent avec plus de difficultés.

Ceci implique que les acteurs développent leurs propres méthodes. La plupart des comédiens élaborent leur pratique au gré de rencontres et d'expériences de plateau, en la nourrissant de points communs, de compléments et même des contradictions qu'elles entretiennent les unes avec les autres.

Pourtant, ne trouve-t-on pas des constantes dans la pratique théâtrale ?

Pour commencer, il apparaît qu'un sens de l'observation aigu est nécessaire, tant comme outil de mesure interne que pour repérer chez les autres des mécanismes à l'œuvre chez soi-même. Pour cette raison, l'étude du comédien s'immisce jusque dans sa vie de tous les jours, questionne son rapport au monde. Elle s'attache aussi à décrypter les processus à l'œuvre dans l'organisation de la vie et des hommes entre eux.

Il est un autre point inévitable transversal aux différentes méthodes : la respiration. C'est elle qui fait vivre, qui laisse voir et parfois trahit les émotions ; qui rend possible la projection de sons et de mots. Elle est un impondérable de la présence du comédien et de son dialogue avec partenaires et spectateurs. On prend la mesure de son importance si l'on considère que l'apnée rend difficile la transmission du message au partenaire et ferme le siège des émotions. De nombreux exercices tentent de l'appriivoiser, d'ouvrir des voies pour sa bonne circulation. Au niveau de la composition, le comédien peut par exemple choisir de la placer dans le ventre ou dans la poitrine en fonction du personnage qu'il a à interpréter.

De même, le principe de tension/détente, parfois nommé différemment, et que Jovet appelle « faculté de *contraction* et de *décontraction* »¹⁷, est un paramètre dont tout comédien aura à jouer, consciemment ou non. Ses plus subtiles variations envoient inmanquablement des signaux aux spectateurs, qui les reçoivent, eux aussi, plus ou moins consciemment. Tension et détente nous forcent d'attester qu'au théâtre, les messages sont aussi bien contenus par les mots qui sont dits, que par l'état des corps qui les profèrent.

On remarquera que l'observation, la respiration, et le rapport de tension/détente sont des principes inhérents au vivant. Par le travail du comédien, on procède à l'étude de ces principes. Ainsi, c'est bien de la compréhension des mécanismes du monde que le comédien va nourrir sa prestation scénique

3.2 Les limites intérieures et la mise en branle de l'ego

La présence d'un comédien sur scène met en jeu le tout indissociable d'un rapport au monde et d'un rapport à soi. Par là, elle implique la sollicitation de l'ego.

Ce n'est pas faire de la psychologie que de reconnaître que le besoin de plaire trouve une opportunité sans égal dans la pratique d'acteur. Dans certains cas, il est même à la source de l'apparition de la vocation théâtrale. L'ego, toujours sensible aux caresses, profite, sur une scène, d'un cadre propice où les récolter. Nous l'avons vu plus haut, le besoin de séduire chez le comédien s'exprime dès les répétitions dans son rapport au metteur en scène. Il se peut qu'il se prolonge avec le public s'il n'y prend garde. Le risque est dans ce cas de rapetisser à une quête égotique la possible grandeur de l'évènement théâtral. C'est notamment cette distinction de vues chez le comédien qui fait que le théâtre peut être une chose aussi merveilleuse qu'insupportable.

¹⁷ Louis JOUVET, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954, p.67.

Au plaisir généreux et communicatif de raconter des histoires, on peut opposer un plaisir de l'ego quasi masturbatoire. C'est le cas chez le comédien qui, inconscient et pathétique, se donne son plaisir indépendamment du public, ou chez l'extrême cabotin, qui se déconnecte de ce qui se joue avec ses partenaires, en se polarisant exclusivement sur le plaisir qu'il éprouve à être *celui qui procure du plaisir* à son public.

Dans ces deux exemples, la satisfaction de l'ego dessert le spectacle en aboutissant à un numéro d'acteur plus ou moins anecdotique.

Tous les comédiens, indépendamment de leur âge ou de leur expérience, se trouvent confrontés à ce danger.

Un succès, même inattendu, même mérité, ne porte-t-il pas vers de nouveaux égarements ? Par exemple, une comédienne qui sera, lors d'une première, adulée dans le rôle de Marthe pour la bonté du personnage qu'elle aura su servir, ne sera-t-elle pas tentée de souligner cette bonté lors de la prochaine représentation ? Ces intonations, ces accents, ce filet de voix désuet qu'elle a rendu la première fois, constituent un équilibre fragile que l'ego de la comédienne risque de faire basculer. La prise de conscience de l'effet qu'elle a produit peut la tenter de rechercher cet effet, ce qui la mènerait à truquer son jeu. L'ego sous-entend donc une complaisance qui s'accorde mal avec les exigences de pratique du métier.

Cependant, on voit mal le comédien se débarrasser de son individualité avant de monter sur scène. De toute façon, il n'en serait pas capable, à moins d'être un robot dans un spectacle de robots. Comme son corps, son ego est donc une contrainte nécessaire, un outil indispensable pour se placer devant ses pairs et affirmer : « Je suis là. ».

Jean-Yves Ruf¹⁸ nous dit que le comédien doit être convaincu qu'il a sa place sur scène s'il veut se donner une chance que les spectateurs pensent que c'est le cas. Or cette place sur scène n'est pas l'aveu d'une supériorité, mais d'une prise de responsabilité, sous-tendue par un simple présupposé : « j'ai une humanité accessible que je veux partager et mettre en question ». C'est ce présupposé qui permet au comédien de travailler dans l'espace offert par l'attention des gens.

¹⁸ Jean-Yves RUF, metteur en scène et directeur de la Hetsr, nous a donné un stage sur Eugène Onéguine de Pouchkine.

D'ailleurs Jovet considère l'affirmation de l'ego comme une étape indispensable dans le cheminement du comédien vers son art :

Tout commence par une apparence d'égoïsme, de vanité, de prétention, ou quelquefois on reste, on stagne. Mais c'est un départ obligé, et le fond, la raison, l'instinct même de cette passion, de cette manie, de cette pratique, sont les plus nobles de tout ce que l'humanité a pu manifester ou témoigner de ses aspirations, de ses désirs, de sa vocation humaine qui s'exprime au théâtre, quand elle atteint sa plénitude ou sa pureté, quand elle parvient à se décanter de ses pauvreté, de ses contingences.¹⁹

C'est l'affirmation de l'ego qui permet au comédien de travailler dans l'espace offert par l'attention des gens. Mais si l'ego est trop absent ou trop présent, il donne le spectacle pathétique d'une panique et les spectateurs sont confinés au réel de l'acteur pris au piège de lui-même. A travers la recherche de cet équilibre, le comédien travaille à être libre.

3.3 Innocence et imaginaire

L'acteur travaille à l'exploration et à la maîtrise de son corps et de son ego. L'objectif est bien de se rendre disponible pour la circulation et le déploiement de son imaginaire.

Jovet disait : « *Le théâtre est la recherche d'un secret, du secret de soi-même. Les acteurs sont plus que tous les autres hommes des imaginaires.* »²⁰

C'est parce que le comédien va se libérer de lui-même qu'il va pouvoir se réinventer en tant qu'homme dans le monde. Cette libération va donc impliquer un certain état d'ouverture, proche de celui de l'enfance, de la toute première enfance. Après tout, pour l'enfant comme pour le comédien, il s'agit de comprendre les mécanismes de son propre corps et de son individualité, de chercher comment prendre sa place dans ce monde. Sous ce jour, on pourrait donc comparer l'acteur à un enfant narcissique.

¹⁹ Louis JOUVET, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954, p.39.

²⁰ Louis JOUVET, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954, p. 222.

Le metteur en scène, selon cette comparaison, pourra être vu comme un parent. « *Mais tout l'art est justement d'amener les acteurs au point où ils vont sur la scène comme des enfants dans un bac à sable* »²¹, nous dit Peter Zadek à ce sujet. Dans ce rôle, le metteur en scène s'occupe de dresser des barrières protectrices pour que le comédien puisse se livrer à son jeu sans dangers. Car les risques sont nombreux dans l'exercice de confrontation avec soi. Le comédien pourrait par exemple s'adonner à une recherche intérieure trop psychologique, en mélangeant les enjeux de sa vie avec ceux de sa présence sur scène, ou bien se perdre dans une quête physique qui serait plus sportive que théâtrale.

Cet apprentissage comparable à celui de l'enfant contient la notion d'innocence. D'ailleurs, l'inutilité de l'art du théâtre implique cette innocence, qui nécessite pour pouvoir dire : « je choisis de rêver et de jouer pendant qu'il y a la guerre, et pendant que les adultes travaillent ».

Puérilité et crédulité s'avèrent donc être des atouts essentiels pour dépasser la réalité. Elles correspondent à l'état de l'enfant qui n'a pas encore d'a priori sur le monde, et qui jouit de cette disposition désopilante à croire et à jouer. Le metteur en scène alter ego de Bergman, dans son film Après la répétition, met le doigt sur ce point :

*Dans notre métier, la crédulité est chose commune. Autrement comment pourrait-on être acteur ? Je m'étonne qu'on puisse nous prendre au sérieux... Qu'on nous construise des maisons pour que nous puissions jouer entre nous ! Garde ta puérilité ! C'est un filtre contre tes excès de lucidité.*²²

Mais attention, le comédien n'est pas un enfant, il doit en quelques sortes construire cette innocence afin de libérer son imaginaire. Il s'agit bien de « désapprendre » pour réinventer.

²¹ Peter ZADEK, *Mise en scène, mise à feu, mise à nu*, Paris, L'Arche, 2005, p.

²² Ingmar BERGMAN, *Après la répétition*, 1984.

C'est sous ce jour que Simon Callow envisage le processus de création du comédien :

Tu désapprends sciemment tout ce que tu as appris en tant qu'adulte : à marcher, à parler, à penser ; tu reviens en arrière et redémarre de zéro. L'impotence consternante de ce tout premier stade des répétitions où tu essaies de corriger toutes tes impulsions, on en trouve l'équivalent dans les premiers pas hésitants d'un bébé. Peu à peu, à mesure que le travail avance viennent l'innocence et l'adolescente. Tu commences à acquérir la maîtrise de toi-même.²³

Le développement d'une « pratique de l'innocence », à travers l'appropriation de son corps et de son individualité, sera le tremplin qui mènera le comédien vers son imaginaire. Toutefois, il serait difficile de s'attacher au passage de l'enfance à l'âge adulte sans se pencher plus longuement sur l'acquisition du langage. Ainsi qu'un nourrisson babille, le comédien va prendre la parole.

4. Le comédien et le texte, l'homme face au monde

Le théâtre met toujours en jeu une parole. Avec les siècles et les années, cette parole n'a pas cessé d'évoluer. Si les écrits d'aujourd'hui sont souvent plus minimalistes que du temps de Shakespeare, moins littéraires lorsqu'ils sont empruntés à des témoignages ou construits à partir d'improvisations, les mots n'ont pas pour autant disparu de la scène. Ils constituent une contrainte le comédien va devoir se les approprier pour leur donner sens sous la lumière. De ces mots dans sa bouche, de ces mots qu'il répète tous les soirs selon un canevas élaboré, et donc artificiel, comment une vision du monde peut-elle émerger ?

²³ Simon CALLOW, *Dans la peau d'un acteur*, St-Gely-Du-Fesc, 2006, p.177.

4.1 Le travail sur le texte : compréhension des mécanismes d'une pensée

Voici des mots sur un papier, chacun peut les lire à sa guise, et développer un rapport singulier avec cette matière. Metteur en scène et comédiens, chacun occupant leurs fonctions, sont réunis parce qu'ils partagent cette mission d'appropriation du texte. La qualité éphémère et versatile de l'aventure théâtrale trouve là un port où construire son bateau. Au rapport à l'autre et au rapport à soi s'ajoute donc la nécessité d'un rapport au texte. C'est la multiplicité de ces interactions qui tissera la toile d'un imaginaire où accueillir les spectateurs, et, pour le comédien, où déployer sa liberté.

S'il n'y a pas de texte (ou de canevas qui en tient lieu), le comédien n'a que le regard du metteur en scène pour repère. Sophie Proust parle d'un « rapport triangulaire » entre le comédien, le metteur en scène, et le texte :

L'abstraction de l'objet en création a tendance à réduire la relation de la direction d'acteur au rapport metteur scène/acteur. C'est oublier qu'entre eux existe le texte ou une partition en devenir de l'objet spectacle. Au début des répétitions, l'articulation du travail est triangulaire. Nous sommes en présence d'une sorte de triangle équilatéral où metteur en scène, acteur et texte (ou objet de création) ont leur autonomie propre et ne se confronte pas encore²⁴.

Le texte pris comme point de départ constitue un défi partagé par tous. Il est en quelques sortes une cause à laquelle chacun est rallié. En cela, il est la source d'un langage commun qui peut tempérer les rivalités dont nous avons parlé en première partie.

Il est un stimulus, un lit pour l'imaginaire du comédien. L'acteur doit là encore mettre en jeu sa porosité afin de se l'approprier. Son rapport au corps sera donc indissociable de son rapport à la pensée. C'est ce que Jovet résume en peu de mots : « Il faut retrouver *l'état physique pour dire une réplique.* »²⁵ P 145 L'acteur doit avoir conscience de cet état de corps qui est à la source de son discours, et, inversement, de ce que la parole produit dans son corps.

²⁴ Sophie PROUST, *La direction d'acteurs*, L'entretemps, Montpellier, p.215.

²⁵ Louis JOUVET, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954, p. 222.

Par exemple, dans les alexandrins, c'est le rythme même des vers qui indique au comédien l'état physique dans lequel il se trouve, en lui imposant un certain type de respiration.

Insensée, où suis-je ? et qu'ai-je dit ?

Où laissé-je égarer mes vœux, et mon vœux ?

*Je l'ai perdu. Les dieux m'en ont ravi l'usage.*²⁶

Dans cet extrait de Phèdre de Racine, on voit par exemple que le rythme du troisième vers opère une rupture. Du coup, « Je l'ai perdu », syntagme court et laconique, qui contraste avec le lyrisme effréné des deux premiers vers, indique une émotion différente que le comédien doit prendre en compte. Le comédien, grâce à ces indications, va pouvoir mettre en pratique la technique physique qu'il aura acquise.

Dans ce processus, le corps et la pensée sont intimement liés. Dans la vie, c'est ce qui fait de nous des humains. En prônant un théâtre purement intellectuel ou purement physique, ne risque-t-on pas de perdre cette richesse qui fait de nous des vivants ? Ce lien fragile entre la pensée et le corps, les mots et les gestes, est, à mon avis, la singularité de ce que le théâtre peut nous offrir.

Dans cette nouvelle contrainte du texte, le comédien va devoir se libérer en pensée. Pour ce faire, il va devoir comprendre l'organisation d'un discours écrit par un autre. Il s'agira pour lui de voir comment le texte avance, quelles sont les obsessions, les points de rupture, les respirations, les changements de rythmes.

Le comédien sait donc la globalité de la pièce, les enjeux, les événements qui amènent son personnage à dire tel mot à tel moment. Et il va lui falloir retrouver cette pensée qui n'est pas la sienne comme si elle venait à lui au présent.

Kristian Lupa²⁷ demande par exemple à ses acteurs d'écrire les monologues intérieurs de leurs personnages afin de s'approcher de l'état qui motive leurs paroles. Par l'écriture, il s'agit de déterminer l'état physique qui va mettre en branle une pensée. Par ailleurs, le fait que des comédiens s'aventurent dans l'exercice de l'écrivain peut les aider à comprendre les mécanismes fondamentaux de l'élaboration d'un texte.

²⁶ Jean RACINE, *Théâtre complet*, Paris, Le Livre de poche, 1998, p.659, v.279 à v. 281.

²⁷ Metteur en scène polonais, qui nous a donné un *master-class* en début d'année.

4.2 L'élaboration d'un point de vue : codes de jeux et écarts stylistiques

Par un certain mécanisme qu'on oublie parfois en montant sur un plateau et en disant un texte appris par coeur, la pensée d'un homme peut être en contradiction avec le sens de ses mots (de telles contradictions sont observables dans la vie).

Dans Marie Stuart de Schiller, la reine Elisabeth, extrêmement flattée par ses courtisans, lance cette réplique :

*J'aurais toujours voulu mourir célibataire,
Et j'aurais mis toute ma gloire
A ce qu'on lise un jour sur ma pierre tombale :
Ici repose la reine vierge.*²⁸

On voit bien dans le ton qui est donné par l'auteur que l'on ne peut prendre au sérieux ce que nous dit le personnage d'Elisabeth. L'indice étant notamment l'emphase et l'humour de la réplique.

Ces contradictions humaines donnent de l'épaisseur à ce qui est raconté. En leur absence, nous serions face à une histoire plate et linéaire. Ce qui rend le texte intéressant, c'est la distance qu'il parcourt entre ce qui y est dit et ce qui est pensé. Et c'est la variation de ces distances (de la plus minime à la plus grande) qui va procurer de l'émotion au spectateur.

Pour l'acteur, il s'agit de trouver comment jouer les variations d'écarts entre la pensée et les mots. Et pour cela, il va devoir déterminer des codes de jeu en fonction des changements d'états de son personnage. Ainsi, si une comédienne doit jouer Elisabeth devant sa cour, elle pourra par exemple choisir un code burlesque pour montrer que son personnage tient une grande distance entre ses mots et sa pensée. Tandis que si elle doit jouer Phèdre au moment où elle dit : « Je l'ai perdu. », l'écart entre la pensée et les mots est ténu. Ainsi, elle pourra avoir recours à une simplicité de jeu.

²⁸ Friedrich SCHILLER, *Marie Stuart*, Paris, L'Arche, 1998, p.50.

Il faut savoir qu'on trouve au sein d'un même personnage une grande palette de codes de jeux, et par là, une infinité de possibilités de variations. La richesse qu'amène le comédien est fonction de l'habileté avec laquelle il manipule ces codes. Ainsi, les choix qu'il fait dans l'écriture de sa partition scénique vont élaborer un point de vue, un parti pris sur le texte.

Par la façon dont il choisit de mettre en jeu les symptômes, le comédien colore les causes.

J'ai été saisie par la manière dont Brecht parle d'Helene Weigel annonçant la mort de Jocaste. Le choix d'un jeu froid et anti-sentimental vise à rendre impossible toute identification chez le spectateur :

Toutefois, en descendant les quelques marches du praticable, elle faisait de si grands pas que sa mince silhouette paraissait couvrir une distance considérable pour aller rejoindre, du lieu d'horreur abandonné, les personnages qui se trouvaient plus bas sur la scène. Poussant ses plaintes machinales, les bras levés, elle suppliait, en quelques sortes, qu'on ait pitié d'elle, qui avait été témoin de ce malheur.²⁹

Ce point de vue sur le texte que le comédien doit apporter est la preuve que l'interprétation est une création à part entière. Shakespeare à l'époque faisait vivre sa structure dramatique de la confrontation de ces différents codes de jeux. Aujourd'hui, le choix de ce point de vue peut être plus problématique car les textes contemporains semblent laisser moins de distance entre les mots et la pensée. C'est peut-être le signe que notre monde a tendance à se prendre trop au sérieux. Du coup, on a du mal par exemple à comprendre l'ironie, un des symptômes étant la raréfaction de l'humour dans nos textes contemporains (avec Bond, on pleure et on gémit). Néanmoins chez l'auteur argentin Armando Llamas, les registres se côtoient avec une grande inventivité, ce qui donne de l'espoir.

Même si l'exercice est plus difficile aujourd'hui, le point de vue de l'acteur quand à ce qu'il a à jouer reste essentiel dans le processus de sa libération. C'est en choisissant délibérément les écarts stylistiques qui donne du corps au texte qu'il trouve sa place de créateur au sein de sa condition d'interprète.

²⁹ Bertolt BRECHT *L'Art du comédien*, Paris, L'Arche, 2003, p. 21.

4.3 La recherche de la vérité : artifice et invisible

Nous le remarquons profondément dans la vie, la pensée d'un homme va toujours au-delà de ce qu'elle dévoile. Les mots ont toujours leur part d'ombre, et ne peuvent être qu'une approximation. Lorsqu'ils sont proférés sur scène, ils sont comme l'iceberg, et nous, nous voulons voir l'océan.

Sur scène le langage devient une tentative d'approcher le monde dans sa globalité. Par sa structure formelle et limitée, il pose un cadre dans lequel il va s'agir d'inventer pour se rapprocher le plus possible d'une vérité.

Il peut sembler contradictoire de parler de vérité dans un art qui n'utilise que l'artifice. Nous touchons là à toute la magie de l'acte théâtral. Jovet le formule ainsi :

Il n'y a pas de « sincérité ». Un sincère est un fou, un dément, il est menacé de destruction. Qu'est ce que la sincérité ? Un état impossible. Cette attitude, compensée par des raisons accessoires, intérieures, secondaires, est le commencement de l'équilibre parfait, que donne le mensonge, la dissimulation, cette nouvelle vie intérieure, source de vraie vie, de l'artificiel plus vrai que le naturel.³⁰

Dans cette citation, Jovet met le point sur l'écueil qui consisterait à confondre justesse et vérité. Effectivement, au cours de mon travail théâtral, j'ai pu remarquer qu'un comédien peut être juste sans être vrai, et inversement. On peut entrevoir une vérité avec un chanteur qui chante faux. A l'image d'une voix sur le fil du rasoir, l'homme mis sous la lumière doit faire apparaître cet invisible dont personne ne peut nier l'évidence. (Jovet nous l'avait signalé : « *Le théâtre est une de ces ruches où l'on transforme le miel du visible pour en faire de l'invisible* »). Pour tous les spectateurs réunis dans la salle de théâtre, il s'agira d'entre-apercevoir dans le grésillement des projecteurs « *cette obscure clarté qui tombe des étoiles* »³¹.

³⁰ Louis JOUVET, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954, p. 45.

³¹ Pierre CORNEILLE, *Le Cid*, Paris, Gallimard, 2004, v.1274.

Les acteurs poursuivent l'instant présent et lui donne malicieusement des pichenettes quand ils croient le saisir, l'illusion prend des masques et nous montre ceux que nous portons, le spectacle se fait et se défait comme les vies humaines, décors grandiloquents et budgets fracassants apparaissent au nom de l'inutile ; au nom de ce que Coleridge nomma : « the willing suspension of disbelief ». Ce soir, les hommes se retrouvent ensemble pour rêver.

Mais attention, c'est dans la rigueur que ce rêve va pouvoir se formuler. Nous l'avons vu tout au long de ce travail, le métier de comédien est extrêmement astreignant. On va voir un homme se débattre pour se libérer de nombreuses contraintes. Et ce combat nous ramène au nôtre, et aux limites que nous fixe le monde. Diderot voit dans la rigueur de l'exercice du comédien la condition de cet accès à la vérité :

Réfléchissez un moment sur ce qu'on appelle au théâtre « être vrai ». Est-ce y montrer les choses comme elles sont en nature ? Aucunement. Le vrai en ce sens ne serait que le commun. Qu'est ce donc que le vrai de la scène ? C'est la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, du geste, avec un modèle exagéré par le comédien. Voilà le merveilleux.³²

Cette vérité qui surgit de l'artifice permet peut-être aux hommes de mieux comprendre leur condition. D'ailleurs, on l'aura remarqué, le travail du comédien vise toujours à comprendre les mécanismes fondamentaux de l'humanité.

C'est à travers l'étude du texte que le comédien accède à la pensée qui le soutient, et peut ainsi se livrer à un jeu sur les codes stylistiques. Ainsi, dans l'écriture de sa partition scénique, se construit un point de vue qui met en jeu tous les paramètres énoncés dans les parties précédentes. Au cours de son travail, il a progressivement œuvré à sa libération. Et de cette libération, la vérité peut parfois jaillir. On est grandit, émus, étonnés, on ne sait plus si on est spectateurs ou homme parmi les hommes.

³² Denis DIDEROT, *Œuvres*, Édition établie par André Billy, Bibliothèque de la Pléiade (n°25), Gallimard, 1951, p.1013.

5. Conclusion

Le comédien est soumis aux contraintes d'une pratique quotidienne, traversé par de multiples prises de conscience et de perpétuels réajustements. Le regard de l'autre, le rapport à soi, et la contrainte de dire un texte posent d'innombrables exigences et tendent des pièges toujours renouvelés. Le comédien travaille donc à la construction d'une liberté. Celle-ci n'a aucune parenté avec le « tout est permis » que nous lui associons souvent et ne peut donc être que libération progressive. Pour le comédien, trouver sa liberté engage donc sa responsabilité. S'il refusait cet engagement indispensable à l'exercice de son art, il sombrerait dans la facilité.

L'écriture de ce mémoire m'a fait traverser des cheminements qui procèdent du même mécanisme. Comme dans mon expérience avec Jean-Claude Fall, je me suis entêtée à refuser le cadre. Dans la première version de ce travail, j'ai voulu régler ma question sur la liberté par la facilité. J'ai été tentée de rester focalisée sur les rapports de pouvoir entre metteur en scène et comédien, et de déverser des résidus de colère impuissante avec un aplomb qui me galvanisait plutôt que de me livrer à l'exercice proposé. Jean-Yves Ruf et Evelyne Pieiller³³ m'ont alors fait remarquer que j'avais écrit un pamphlet ; ce dont j'ai bien été obligée de convenir en me relisant. Au théâtre comme à l'écrit, une vraie prise de responsabilité ne peut ni se satisfaire de facilités autosuffisantes, ni faire l'économie d'une attention au « regard de l'autre ». Dans l'un et l'autre cas, mettre en jeu une pensée forte pose des exigences.

Raconter des histoires, entrer et sortir d'un plateau, danser dans la recherche d'un équilibre insaisissable, jouer parce que c'est inutile, aimer l'inutile, goûter l'échec, être saisie soudain par l'épaisseur d'un instant ; c'est ce que je veux, ce qui m'a amenée à l'école, me conduit aujourd'hui vers sa sortie, et m'accompagnera, je l'espère, tout au long de mon parcours.

Mais par dessus tout, je veux croire que la liberté est l'apanage de l'homme, et que ce fait doit être entendu.

³³ Evelyne PIEILLER a été ma tutrice pour ce travail de mémoire. Elle est auteur, chroniqueuse, journaliste et metteuse en scène au grand théâtre Til'Homme.

Remerciements :

A Evelyne Pieiller,

à Jean-Yves Ruf,

à Rita Freda,

à Pascale Beyssier pour les nuits blanches enfumées et fécondes,

à Samson Guyomard pour l'ordinateur,

et à ma maison.

Bibliographie

Walter BENJAMIN, *Essai sur Brecht* , Paris, la fabrique 2003

Bertold BRECHT, *L'Art du comédien*, Paris, l'Arche 2003

Bertolt BRECHT, *Un homme est un homme*, Paris, l'Arche, 1999

Simon CALLOW, *Dans la Peau d'un acteur*, Saint-Gély-du-Fesc, Editions espace 34, 2006

Pierre CORNEILLE , *le cid* , Paris Gallimard 2004

Paul DEMONT et Anne LEBEAU, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, le livre de poche, 1996

Denis DIDEROT, *Oeuvres*, Editions établie par André BILLY, bibliothèque de la pléiade, n 25, Paris, Gallimard, 1951

Charles DULLIN, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris , Edition Odette Lieutier, 1946

Louis JOUVET , *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion 1954

MOLIERE, *L'Impromptu de Versailles*, Paris, Gallimard , 2006

Sophie PROUST, *La Direction d'acteurs*, Paris, L'entretemps, 2006

Jean RACINE , *Théâtre complet*, Paris, Le livre de Poche, 1998

Friedrich SCHILLER, *Marie Stuart*, Paris , L' Arche 1998

Peter ZADECK, *Mise en scén,e mise à feu, mise à nu* , Paris , l'Arche 2005

Filmographie

Ingmar BERGMAN, *Après la répétition*, 1984

Abel GANCE, *Le capitaine fracasse*, 1943