

# **Imiter et apprendre**

**Recherche pour les comédiens**

**(exigence partielle à la certification finale)**

Tiphany Bovay  
La Manufacture – Haute école de théâtre de Suisse Romande  
Août 2007

## Avertissement au lecteur

A priori, il me paraît difficile de réaliser un mémoire.

Depuis que je fais du théâtre, je me sens perpétuellement en recherche, le doute est mon pain quotidien et je change plus fréquemment de certitudes que de vêtements. Ce mouvement incessant dans ma tête m'enrichit, me perturbe, me conforte dans le choix de ma formation ( si je savais jouer, je ne jouerais déjà plus ). Je n'envisage pas de ne pouvoir évoluer au rythme de ce qui m'entoure, de ce que j'apprends, de ce que je vois, de ce que je teste, de ce que je trouve et de ce que j'échoue.

Dès lors, comment fixer dans un travail écrit ce qui ne sera plus demain? Comment s'arrêter sur une trouvaille sachant qu'une fois faite, il me faudra absolument aller plus loin? Comment se satisfaire d'un résultat d'une recherche si je considère que je ne cesserai jamais de chercher? Comment avancer chaque jour dans ma recherche si je ne crois déjà plus à ce que j'ai fait hier?

Incapable de fixer la vie, je suis incapable de fixer le théâtre et mes idées le concernant.

Je considérerai donc ce mémoire comme un témoin de ma recherche de comédienne.

Je sais pourtant qu'il me permettra d'évoluer et qu'il contribuera à la construction de mon parcours professionnel. Je travaillerai jusqu'au bout du temps imparti et laisserai au lecteur le « où j'en suis » de ma recherche, bien plus que son résultat qui variera au gré de mes expériences. Le chemin parcouru me semblera plus essentiel que les conclusions que j'en tirerai. Je recommande donc au lecteur de se laisser emmener dans un voyage de réflexions, d'incertitudes, d'expérimentations. Que mes affirmations soient questionnées, récusées. Qu'on doute autant que moi. Qu'on ait envie d'enlever des propos, d'en rajouter.

A travers cet écrit, que le lecteur fasse, pour autant qu'elle l'intéresse, sa propre recherche.

## Avant-propos

Pour la réalisation de ce mémoire, il m'a paru primordial de travailler sur quelque chose qui me plaise, m'interpelle et me permette d'entreprendre une recherche enrichissante pour les comédiens. Comme nous devons axer notre travail sur le jeu de l'acteur et que je considère que les comédiens seront en formation toute leur vie, j'ai pensé qu'il serait intéressant de trouver un exercice qui serait un outil de travail, d'apprentissage. Pour expliquer comment j'en suis arrivée à ce sujet de l'imitation, il me semble important de vous présenter Mlle K., jeune comédienne en fin de formation, que j'ai eu la chance d'observer, de côtoyer et de questionner durant les trois dernières années.

Depuis qu'elle est petite, Mlle K. éprouve une jouissance à caricaturer l'Autre. Elle aime relever ses tics, sa manière particulière de parler, de bouger, de s'exprimer. Ces signes extérieurs l'interpellent énormément parce qu'ils lui semblent dissimuler tant bien que mal l'invisible, le secret des gens. En général, c'est soit par fascination, soit par incompréhension, qu'elle se plaît à caricaturer, pratique qu'elle trouve drôle et violente. Cela permet, à son avis, de dédramatiser notre condition d'humain, d'alléger le sérieux de nos comportements, d'en montrer le ridicule, la fragilité, la violence, les contradictions. Mais elle se rend aussi compte, après plusieurs années de pratique amateur, que la caricature est un jugement et qu'elle empêche de rendre compte de la complexité d'une personne ou d'un personnage. Elle enferme et sclérose, c'est communément admis. De plus, je ne crois pas que cela puisse, aujourd'hui, améliorer sa façon de jouer puisque c'est un exercice qu'elle pratique depuis longtemps et qui ne lui demande pas beaucoup d'efforts. En effet, il lui suffit d'imiter à peu près, de choisir quels traits d'une personne ou d'un personnage elle désire grossir, pour obtenir une caricature.

Je pense, malgré tout, que cette pratique de la caricature lui apporte énormément. Elle développe son imaginaire, lui donne un vocabulaire de comportements et de postures, lui permet d'explorer sa voix et son corps, fait enfin partie de son amour du jeu.

Depuis le début de sa formation de comédienne, les intervenants lui reprochent cette tendance à la caricature qui l'empêche de trouver rapidement son intériorité et donne du surjeu. Toutefois, il lui est rapporté que c'est aussi l'une de ses forces car elle a beaucoup d'auto-dérision et le sens du comique.

Un « défaut-qualité ». Voilà mon point de départ.

La caricature que pratique Mlle K. est une imitation des traits extérieurs, subjective, critique, satirique. Caricaturer, pour elle, c'est « rajouter une couche ». Or, elle cherche à accéder à son intériorité, ce qui exige d'elle qu'elle se désencombre des constructions de la caricature qui dissimulent sa simplicité.

Je présuppose qu'en réalisant des imitations objectives et simples, Mlle K. touchera peut-être plus facilement son intériorité, que ce sera une manière de revenir à elle.

Imaginons qu'elle puisse imiter des gens sans les caricaturer et que cela grandisse encore son vocabulaire de comportements et de postures. Imaginons que cela lui permette d'explorer davantage son corps et sa voix, que cela lui apporte de la technique vocale et corporelle. Imaginons que ce soit un moyen de décortiquer des comportements, de les comprendre, de les retranscrire. Imaginons qu'elle devienne « comédienne-filtre », reliée à son intériorité, qu'elle se laisse complètement traverser par le texte... Son instrument sera-t-il enrichi par ses imitations?

## Résumé

Mlle K. peut-elle développer sa technique et accéder à son intériorité en imitant un comédien modèle?

En psychologie, on observe que l'enfant imite pour apprendre et se socialiser. Ses comportements sont le fruit d'imitations.

A l'école, Mlle K. s'est rendu compte qu'elle imitait ses camarades et que ses imitations finissaient par lui appartenir, par faire partie intégrante de son jeu.

En peinture, de nombreux artistes ont appris les techniques picturales et développé leur propre art en copiant les oeuvres de maîtres.

Et puis, en reproduisant les intonations d'un metteur en scène et les mouvements d'un solo de danse dans le cadre de sa formation, Mlle K. a pu observer les effets bénéfiques d'une telle pratique.

En choisissant soigneusement un modèle, Mlle K. fera l'expérience d'imiter simultanément des intonations et des mouvements. Elle découvrira qu'elle a enrichi son vocabulaire vocal et corporel, qu'elle s'est connectée à son intériorité, qu'elle s'est offert de nouvelles possibilités de jeu.

Sans que l'imitation soit une fin en soi, Mlle K. comprendra à quel point cet exercice peut lui être utile pour progresser techniquement et pour se trouver elle-même.

## Tables des matières

<b>Avertissement au lecteur</b>	<b>p.2</b>
<b>Avant-propos</b>	<b>p.3</b>
<b>Résumé</b>	<b>p.4</b>
<b>Table des matières</b>	<b>p.5</b>
<b>Introduction</b>	<b>p.6-7</b>
Définitions de l'imitation	p.6-7
<b>Psychologie : imiter pour apprendre et se socialiser</b>	<b>p.8-10</b>
Les enfants sauvages	p.8
Imitation et socialisation	p.9-10
<b>Mlle K. à la Haute Ecole</b>	<b>p.11</b>
<b>L'apprentissage de la peinture par la copie</b>	<b>p.12-13</b>
Du peintre au comédien	p.13
<b>Expériences importantes pour Mlle K.</b>	<b>p.14-15</b>
Imitation d'intonations	p.14
Imitation d'un solo de danse	p.14-15
<b>Expérience pratique</b>	<b>p.16-19</b>
Quoi?	p.16
Qui?	p.16
Comment?	p.16
L'accouchement	p.17
Stratégie de copie	p.17-18
Bilan de l'expérimentation	p.18-19
<b>Conclusion</b>	<b>p.20-21</b>
<b>Bibliographie et sites internet</b>	<b>p.22</b>
<b>Remerciements</b>	<b>p.23</b>

## Introduction

Dans la société actuelle, il est très mal vu d'imiter, de ne pas vouer un culte à la sacro-sainte originalité, ce semblant de jamais-vu. Tous les jeunes artistes qu'il m'a été donné de rencontrer ont peur qu'on ne leur reconnaisse pas leurs différences, qu'on les soupçonne de copier et de ne pas réinventer leur art. L'imitation paraît régressive, elle est dénigrée dans le processus de création.

Pourtant, nous savons tous que, d'une certaine manière, tout a déjà été fait, que nous ne créons pas mais que nous recréons. Nous avons tous nos modèles, ces oeuvres ou ces personnes dont nous nous inspirons pour nous former.

De plus, comme le montre la psychologie sociale, nous ne sommes pas des êtres spontanés, mais des élèves en perpétuel apprentissage. Nos comportements sont le fruit de nos imitations, notre personnalité le fruit de nos rencontres et de nos expériences. Dès lors, pourquoi serait-ce dégradant pour un comédien d'imiter des modèles?

Si, enfants, nous forgeons notre personnalité grâce à l'imitation, l'artiste, grand enfant, peut-il trouver sa personnalité esthétique en copiant?

Selon les peintres des siècles précédents, cela ne fait aucun doute. Et puis, la copie permet, selon eux, d'acquérir de la technique.

Dès lors, je me pose cette question : si un apprenti-comédien imite un comédien accompli ( ou son oeuvre ), peut-il acquérir de la technique vocale et corporelle?

On a tendance à apprendre les gammes avant de jouer d'un instrument.

Est-il possible, par exemple, qu'en imitant à la perfection un pianiste, on acquiert les bases du solfège ou que l'on devienne, à force de copies, bon musicien? Est-ce possible pour une partition théâtrale?

C'est un chemin « à l'envers » de la pratique courante, pourtant je pense qu'il est très intéressant de le suivre. Comme je le dis dans l'avant-propos, je pressens que l'imitation est aussi un moyen de passer de l'extériorité à l'intériorité... Mais avant d'aller plus loin, il est essentiel que j'explique ici quelle sorte d'imitation m'intéresse .

## Définitions de l'imitation

*« En général, le terme d'imitation désigne le fait de conformer son action au modèle d'une autre action préexistante, ou d'essayer de reproduire l'apparence de quelque chose »<sup>1</sup>*

Maintenant, il faut distinguer l'imitation au premier degré de l'imitation au second degré.

L'imitation au premier degré est une imitation passive, en ce sens qu'on prend chez l'Autre uniquement pour apprendre. Il s'agit d'imiter pour apprivoiser puis s'approprier. Elle est formatrice et pédagogique.

L'imitation au second degré, quant à elle, est active et critique parce qu'on prend pour réfléchir. On imitera pour corriger l'original, pour s'en moquer, pour en donner certains aspects choisis, pour le montrer différemment.

---

1 SOURIAN, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : Quadrige/P.U.F, 1990

Ce qui m'intéresse est l'imitation au premier degré puisque Mlle K., en caricaturant ne pratique que celle au second degré, et qu'ici, nous cherchons à apprendre tout simplement. Cela induit évidemment que Mlle K. devra imiter fidèlement son modèle.

Le dictionnaire *Vocabulaire d'esthétique* donne des définitions pour ces différents types d'imitations au deuxième degré ( parodie, pastiche,... ). En ce qui concerne l'imitation au premier degré telle qu'elle m'intéresse pour cette étude, je retiendrai les extraits de la définition suivante :

**« Action de prendre pour modèle une oeuvre ou un auteur**

*L'imitateur est ici un artiste qui s'inspire de l'oeuvre d'un artiste précédent, et s'efforce de travailler dans son genre. Par exemple, il traite des sujets analogues, il emploie le même style, il construit ses oeuvres de la même manière, il reprend certaines de ses idées, de ses procédés, de ses images. Certaines imitations témoignent d'une telle virtuosité dans l' à la manière de, qu'on pourrait attribuer l'imitation à l'auteur imité et non à son auteur réel ( on trouve de tels problèmes, en particulier, dans l'histoire de la peinture ). Mais l'imitateur ne prétend pas être celui qu'il imite, cela le sépare du faussaire; et il reconnaît ce qu'il doit à son modèle, ce qui le sépare du plagiaire. C'est d'ailleurs souvent un excellent exercice que l'imitation, il apprend le respect de l'autre et il est très formateur. (...)*

*L'imitation, en ce sens, ne doit pas être confondue avec le pastiche ni surtout avec la parodie, qui prennent le style d'un auteur pour s'en amuser, parfois même pour le caricaturer ».*<sup>2</sup>

Pour ma recherche pratique, j'envisagerai l'imitation de manière plus précise. En effet, ma démarche ne consistera pas seulement à m'« *inspire(r) de l'oeuvre d'un artiste précédant* » mais aussi à « *chercher une reproduction aussi exacte que possible* »<sup>3</sup>. Ainsi, ma démarche pratique se rapprochera plus du travail de la copie conforme que de l'imitation telle qu'elle a été définie plus haut.

De la psychologie sociale à l'expérience de la formation de Mlle K. en passant par la peinture, je vais essayer de démontrer que l'imitation fidèle d'un comédien permet d'apprendre, d'acquérir de la technique, de se connecter à son intériorité et de se connaître mieux soi-même.

---

<sup>2</sup> *Ibid*, p.863.

<sup>3</sup> *Ibid*, p.862 (article *mimesis*).

## Psychologie : Imiter pour apprendre et se socialiser

En psychologie, « *l'imitation désigne la correspondance entre le comportement de deux individus lorsque cette correspondance résulte de l'observation, par l'un d'entre eux, du comportement de l'autre* »<sup>4</sup>

### Les enfants sauvages

Il y a quelques années, j'ai abordé le sujet des enfants sauvages dans le cadre de mes études au gymnase. C'est un sujet qui m'a beaucoup marquée parce qu'il démontre qu'il n'y a pas de « nature » humaine, que l'inné n'occupe qu'une toute petite place dans notre développement en tant que personne. C'est une opinion d'ailleurs fortement partagée par l'existentialisme, par le behaviorisme avec le psychologue Naville qui nie « *l'hérédité des traits mentaux, des talents, des capacités* »<sup>5</sup>, par la psychanalyse à travers Lagache qui dit que « *l'idée d'instincts se développant pour eux-mêmes ne correspond à aucune réalité humaine* »<sup>6</sup>. Les enfants sauvages nous prouvent qu'il n'y a pas chez l'homme de transmission mentale, de bagage prédéfini. Tout s'apprend au contact du groupe d'appartenance, de ses individus. Ainsi Victor, l'enfant-loup, se déplace à quatre pattes, émet des sons lui permettant de communiquer avec les loups, ne donne aucun signe d'affection selon des codes humains, bref, se comporte comme un véritable loup. Une fois recueilli par les hommes, tout ce qu'il apprend ( parler, dessiner, s'habiller ) se fait en imitant Jean Itard ( le docteur qui s'en est occupé ). Nous constatons donc que Victor a survécu et appris la vie en forêt et en groupe en imitant les loups, et que pour apprendre à se comporter comme un être humain civilisé, il lui faut imiter ceux qui l'entourent.

Il est intéressant de noter ici les limites du cerveau humain. Les enfants sauvages qui ont été capables de parler n'ont jamais su plus d'une cinquantaine de mots. On a également observé qu'ils seraient incapables de développer toutes les facultés d'un enfant dit normal. Cela tient à ce qu'on appelle « la période sensible ». En effet, avant quatre ans, l'enfant peut entendre et reproduire tous les sons, il peut tout apprendre. Cela explique que Victor sache produire des sons de loup inimitables par l'homme civilisé ou que nous soyons incapables d'émettre tous les sons des autres langues. Après cette période, il y a quelque chose qui se « fige » dans le cerveau et qui empêche ( physiologiquement ) certains développements et certains apprentissages.

Ce qui m'intéresse particulièrement ici est de constater que l'enfant ne peut devenir un homme civilisé qu'au contact d'autres hommes, que s'il n'est pas éduqué suffisamment tôt, il ne pourra jamais acquérir le langage humain. Cela nous montre l'importance de l'apprentissage par imitation dans le développement d'un être humain.

Les théoriciens de l'apprentissage ont beaucoup étudié l'imitation, le rôle qu'elle joue dans le développement et dans la socialisation d'une personne.

---

4 [http://tecfa.unige.ch/staf/staf-f/deiaco/staf11/ex1/11app\\_imitation.html](http://tecfa.unige.ch/staf/staf-f/deiaco/staf11/ex1/11app_imitation.html)

5 MALSON, Lucien, *Les enfants sauvages, mythe et réalité*, Paris : Editions du Club France Loisirs, 1964

6 MALSON, Lucien, *Les enfants sauvages, mythe et réalité*, Paris : Editions du Club France Loisirs, 1964

## Imitation et socialisation

En psychologie, on s'accorde à penser que l'être humain possède une faculté innée d'imiter. Pour certains chercheurs, des nouveaux-nés d'à peine deux jours sont capables d'imiter. Meltzoff et Moore ( 1989 ) ont d'ailleurs photographié des nourrissons de deux-trois semaines en train de reproduire les expressions faciales d'un adulte. Ils ont voulu démontrer que l'imitation s'améliorait avec les essais, ce qui sous-entend qu'il y a là une forme d'apprentissage ( par exemple, les enfants qui, au début, tiraient la langue seulement jusqu'au bord des lèvres réussissaient, à force d'imiter, à réaliser correctement le mouvement ). Malgré cette observation intéressante, les chercheurs ne s'accordent pas tous sur cette imitation précoce. Pour certains d'entre eux, il s'agit là de réflexes et non pas d'un mécanisme d'apprentissage.

Même si les avis divergent en ce qui concerne l'âge auquel on commence à imiter, tout le monde s'accorde sur le fait que l'enfant imite pour apprendre. L'imitation permettrait d'acquérir des informations, de communiquer, de s'adapter à son environnement, de se socialiser.

Pour le docteur en psychologie Albert Bandura, l'imitation se présente comme une méthode sophistiquée et efficace d'apprentissage. Il parle d'apprentissage vicariant, ce qui signifie « qui remplace ».

Il pense que les comportements ne peuvent pas s'apprendre uniquement en fonction des effets de leurs tentatives, c'est-à-dire par renforcements positifs ou négatifs. Pour lui, au lieu d'expérimenter chaque comportement avant de comprendre lequel adopter, il suffirait à l'enfant d'imiter des comportements choisis.

Voilà ce qu'il dit pour l'expliquer : « *L'apprentissage serait excessivement laborieux et risqué si les individus devaient se baser uniquement sur les effets de leurs actions de façon à être informés sur ce qu'il faut faire. Heureusement, la plupart des comportements humains sont appris par observation au moyen du modelage. A partir de l'observation d'autrui, nous nous faisons une idée sur la façon dont les nouveaux comportements sont produits. Plus tard, cette information sert de guide pour l'action. Les individus sont capables d'apprendre ce qu'il faut faire à partir d'exemples vus, au moins de façon approximative, avant de produire le comportement. Cela permet d'éviter beaucoup d'épreuves inutiles* ». <sup>7</sup>

Il y a plusieurs étapes à cet apprentissage par imitation :

1. L'observation

Le sujet va choisir certains comportements modèles. Il aura tendance à imiter ceux qui lui sembleront lui ressembler le plus ( par exemple, la fillette sait qu'elle sera une femme et tend à imiter sa mère ), ceux qui ont le plus d'efficacité ou d'attractivité ( ceux dont les effets sont positifs et qui sont préconisés et bien reçus par l'entourage ou le groupe d'appartenance ), ceux qui ont du prestige ( modèles télévisuels, etc... ).

2. La mémorisation

Le sujet stocke les comportements sous une forme symbolique dans sa mémoire.

---

<sup>7</sup> <http://www.gate.cnrs.fr/~zeiliger/nestor/D-p3.htm>

### 3. La reproduction

Le sujet reproduit les comportements, pour autant qu'il en ait observé les effets positifs.

Les premières imitations sont rarement correctes et sont « affinées » peu à peu.

On peut dire qu'en observant un comportement, on l'évalue et l'interprète avant de le reproduire.

Pour les psychologues sociaux, l'enfant imite dans le but délibéré de se socialiser. En imitant les comportements de personnes choisies dans son entourage, l'enfant va s'intégrer, comprendre les règles, les codes et les normes du groupe. Mais il va également façonner sa personnalité.

Pour Nicolas Roussian, « *l'individu ne se contente pas d'être un réceptacle passif, un clone reproduisant machinalement des schémas de conduites. Sujet actif, il va au contraire s'approprier subjectivement ces modèles, les réinterpréter et procéder à des choix parmi les différentes alternatives qui lui sont proposées. (...) L'être culturel et social se présente donc comme une synthèse des ses expériences propres et des croyances qu'il partage avec le groupe. Ensemble de similitudes et de différences, il se distingue des autres tout en s'accordant à eux, construisant ainsi sa personnalité et son identité personnelle, sociale mais aussi culturelle. (...) La personnalité, résultat entre un univers intérieur et un monde extérieur, entre un vécu personnel et un vécu collectif, se forge par la confrontation entre soi et autrui, chacun collaborant, en tant qu'agent, aux transformations de son milieu culturel* ».<sup>8</sup>

Nous pouvons assurément conclure ici que chaque être humain imite pour se développer. Dès notre plus jeune âge, nous copions des modèles soigneusement choisis. Notre personnalité se forge au contact des autres. Le groupe nous construit mais nous enrichissons également le groupe à travers nos transformations.

Nous pouvons directement mettre cela en relation avec le théâtre.

Les comédiens, en se côtoyant régulièrement, cherchent à fonctionner avec le groupe et s'imprègnent progressivement des éléments de la troupe. Ils changent et évoluent personnellement grâce au contact avec le groupe. Mais en changeant, ils modifient également la « personnalité » du groupe. Il y a ainsi un échange permanent, un enrichissement perpétuel entre l'individu et le groupe, entre le comédien et la troupe.

Voyons alors comment l'expérience de la formation de Mlle K. peut nous aider à avancer dans notre recherche.

---

<sup>8</sup> ROUSSIAN, Nicolas, *Psychologie sociale*, Paris : In Press Editions, 2000

## Mlle K. à la Haute Ecole

Mlle K., être humain « normal » dans son développement, est, comme nous venons de le voir, la synthèse de ses expériences et de ses imitations.

Dès lors, lorsqu'elle joue un personnage, elle utilise ses imitations antérieures pour le composer. Et quand elle est juste elle et qu'elle se laisse traverser par le texte, nous avons affaire à sa personnalité, marquée d'expériences et d'imitations.

En l'observant durant trois ans, j'ai pu constaté que Mlle K. était tous les jours confrontée à l'imitation. En côtoyant et en observant ses camarades, elle a malgré elle attrapé certaines de leurs manières de bouger et de parler. Loin d'elle l'idée de se conformer au groupe, elle revendique ses différences et les cultive. Pourtant, de temps en temps, je l'observe et me rends compte qu'elle prend l'accent de celui qui lui parle, qu'elle utilise des intonations d'un autre camarade, qu'elle s'approprie des gestes que d'autres semblent avoir inventés, que son jeu théâtral est de plus en plus imprégné de ceux de sa troupe. Si l'on parle ici davantage de contamination que d'imitation, je remarque qu'elle ne s'approprie que ce qui lui plaît chez l'Autre, qu'elle ne copie que ce qui peut passer par elle et lui servir. C'est un mécanisme inconscient d'imitation, mais volontaire, comme celui que l'on trouve chez l'enfant lors de sa socialisation. Elle imite ainsi davantage les comportements de ses camarades que leur jeu théâtral. Elle est imprégnée de leurs personnalités, ce qui modifie la sienne et celle du groupe.

Par contre, lorsqu'elle observe ses camarades en train de jouer, qu'elle se met à leur place, qu'elle comprend et qu'elle tente de sentir ce qui est en train de se passer pour eux, quel chemin théâtral ils font et qu'elle reproduit ensuite leur expérience et leurs impulsions, elle imite bel et bien leur art. C'est ce que semble confirmer Ariane Mnouchkine quand elle dit : *« Je crois beaucoup à la pédagogie de l'humble copie. C'est une pédagogie tout à fait orientale. Je dirais que le commencement de la pédagogie par exemple du topeng ou du kabuki ou du nô, c'est la copie. L'élève suit le maître et fait pareil. (...) Copier ne veut pas dire caricaturer. Copier, c'est copier de l'intérieur. Il ne suffit pas de copier la démarche ou le geste, il faut aussi copier l'émotion intérieure liée à cette démarche ou à ce geste. Quand quelqu'un essaie un rôle, si les autres acteurs sont en train de se dire : si je passe sur le plateau, il faut que je fasse ci ou ça, ils n'apprennent rien. S'ils regardent vraiment ce qui se passe, s'ils regardent l'autre sans critique, sans jugement, avec le plus d'ouverture possible, alors ils progressent. »*<sup>9</sup>

Comme je le comprends, le regard dont parle ici Ariane Mnouchkine est d'abord un regard d'observateur empathique. Il doit pouvoir se mettre à la place de l'Autre, essayer de ressentir pour l'Autre. Mais le regard doit rester impartial. L'observateur ne doit pas juger ou se laisser dépasser par un sentiment subjectif, auquel cas il n'imiterait pas fidèlement son modèle. Il s'agit de pénétrer l'oeuvre de l'Autre, de la copier depuis l'intérieur. Pour ressentir ce que l'Autre sent, il faut préalablement l'observer froidement.

Le travail d'un copiste d'oeuvres picturales me semble intéressant à mettre en relation avec ce que nous cherchons ici. Observateur calme, il doit être extrêmement précis, rigoureux, ne pas se laisser envahir par quelque sensibilité que ce soit lorsqu'il copie fidèlement. Et si le comédien pouvait imiter comme un peintre?

---

<sup>9</sup> In Le Training de l'acteur (Actes-Sud Papiers), p 110 et 111, citation qui m'a été soufflée par Jean-Yves Ruf, directeur de l'école dans laquelle a évolué Mlle K.

## L'apprentissage de la peinture par la copie

*« Il est peu d'artistes, et je parle de ceux qui méritent véritablement ce nom, qui ne s'aperçoivent, au milieu et au déclin de leur carrière, que le temps leur manque pour apprendre ce qu'ils ignorent. Cet exercice des copies, entièrement négligé par les écoles modernes, était la source d'un immense savoir »<sup>10</sup> ( Eugène Delacroix )*

Aujourd'hui en effet, les écoles d'art n'offrent pas un enseignement se basant sur l'imitation de modèles. La recherche individuelle, l'originalité, l'expérimentation de démarches tout à fait personnelles sont privilégiées. A l'ECAL ( Ecole Cantonale des Arts de Lausanne ), par exemple, avant de réaliser un travail, il n'est pas rare que les élèves s'assurent au préalable qu'ils ne copient rien d'existant. Ils vérifient dans les livres et sur internet que leur oeuvre future n'a pas déjà été créée.

Pourtant, jusqu'au début du vingtième siècle, les élèves-peintres apprenaient leur art en copiant les tableaux anciens. On pensait que cela les enrichissait techniquement et formait leur goût esthétique. Bien sûr, cela exigeait avant tout une maîtrise élémentaire des matériaux et des techniques picturales et un sens aigu de l'observation. Il s'agissait, par la copie d'une oeuvre, d'expérimenter l'art et l'univers du peintre. Anne-Sophie Bonno, peintre et copiste agréée des musées du Louvre et d'Orsay dit que *« la copie permet d'appivoiser les différentes gestuelles des maîtres afin de mûrir sa propre personnalité et de se forger progressivement un style »<sup>11</sup>*. C'est donc en imitant Titien, Chardin ou Vélasquez que Matisse a acquis diverses techniques et s'est construit son propre univers, de même que Van Gogh qui copiait Millet et Delacroix et qui *« trouve que cela apprend et surtout parfois console »<sup>12</sup>*. Je comprends par cette phrase que l'artiste en manque d'inspiration, à travers la copie, a la possibilité de continuer d'apprendre et d'exercer son art. La copie serait donc un moyen de rester perpétuellement en recherche artistique, de rester relié à soi et à son art. Elle serait ainsi une manière de ne pas s'écarter de l'essentiel, l'amour de l'art. Selon Anne-Sophie Bonno, *« copier les maîtres, c'est aussi progressivement apprendre à mieux se connaître »* et ça *« apprend à avoir une vision de l'intérieur de l'oeuvre étudiée »<sup>13</sup>*. En laissant l'oeuvre d'un autre passer par soi, on découvrirait donc des chemins que nous n'empruntons pas, on comprendrait les impulsions de l'oeuvre, sa construction intérieure, on verrait comment cela résonne en nous et ce que l'on peut en faire. *« Dans la copie et la transposition des chefs-d'oeuvre du passé, Picasso a créé les conditions de sa propre maîtrise »<sup>14</sup>*. Copier en peinture, c'est donc pénétrer l'art de l'autre, s'éprouver dans d'autres univers, recréer l'oeuvre, acquérir un bagage permettant de se trouver soi-même en tant qu'artiste.

---

10 <http://www.atelier-bonno.fr/copie-tableau.html>

11 <http://www.atelier-bonno.fr/copie-tableau.html>

12 <http://www.atelier-bonno.fr/copie-tableau.html>

13 <http://www.atelier-bonno.fr/copie-tableau.html>

14 WALTHER, Ingo F. ( dir. ), *L'art au XX<sup>e</sup> siècle*, Cologne : Benedikt Taschen Verlag GmbH, 2000

## Du peintre au comédien

Tout comme le tableau, une scène de théâtre se construit petit à petit, couche après couche. A même titre qu'un peintre pourrait saisir les gestes des maîtres à travers la copie, on pourrait imaginer qu'il en soit de même pour le comédien imitant des acteurs accomplis.

En copiant fidèlement le jeu d'un modèle, l'apprenti-comédien en pénétrerait l'art, en comprendrait les mécanismes, s'essayerait dans un autre univers et pourrait se découvrir sous un autre angle, donc se connaître davantage lui-même et se forger sa propre technique de jeu, sa propre esthétique.

L'outil du comédien étant le comédien lui-même, on comprend aisément qu'il ressente et mesure directement les effets d'une telle expérience.

Si le copiste peut saisir intégralement une oeuvre picturale pour la reproduire, il sera beaucoup plus difficile pour un comédien de faire de même avec l'oeuvre théâtrale qui est par définition vivante et donc insaisissable. De plus, les copistes ont les mêmes outils de travail ( pinceaux, peintures, truelles, etc... ) que leurs maîtres, alors que ce n'est absolument pas le cas pour les comédiens.

Mais là n'est pas la question. Le but n'est pas que l'apprenti-comédien nous fasse croire qu'il est son modèle, mais qu'en l'imitant fidèlement, il apprenne des choses.

Un stage suivi avec B.B. ( metteur en scène suisse d'origine yverdonnoise ) en 2005 et un travail réalisé par Mlle K., dans le cadre de sa formation de comédienne, à la demande de M.B. ( responsable du module « corps » ), me font pressentir qu'il est possible pour un comédien d'acquérir de la technique, de toucher à une certaine intériorité et de s'expérimenter lui-même davantage en copiant.

## **Expériences importantes pour Mlle K.**

### **Imitation d'intonations**

En 2005, la promotion de Mlle K. a eu l'honneur d'accueillir B.B. et de travailler avec lui sur la pièce didactique « L'exception et la règle » de Bertolt Brecht.

Très vite, les étudiants se sont rendus compte que B.B. les dirigeait à l'intonation. Dès les premières lectures, il intervenait régulièrement et incitait les jeunes comédiens à le copier. Devant un pareil modèle, personne ne rechignait à la tâche et l'on pouvait rapidement observer les effets bénéfiques d'une telle pédagogie.

En effet, lorsque B.B. demandait aux étudiants d'imiter ses intonations, il leur demandait surtout d'imiter ses impulsions de jeu. Copier les intonations de B.B. leur permettait alors de comprendre les finesses du texte, de trouver la logique du personnage sans le juger et sans l'enfermer dans une idée préconçue, de toucher le noyau de la scène. Il s'agissait par la suite de s'approprier cette imitation, ce noyau, et les élèves-comédiens pouvaient alors interpréter librement le texte et les intonations s'en trouvaient naturellement modifiées.

En copiant les intonations d'un autre, on comprendrait donc le sens de ce qu'il dit tout en voyageant différemment avec sa voix. La voix étant le reflet du monde intérieur, on comprend aisément que si la voix voyage, le monde intérieur voyage aussi.

### **Imitation d'un solo de danse**

La deuxième expérience importante pour Mlle K. concerne un travail corporel assez particulier puisqu'il s'agissait pour les élèves d'imiter à la perfection un solo de danse effectué par un professionnel. Il fallait revêtir un costume identique à celui du modèle et copier scrupuleusement chacun de ses mouvements et son style.

M. B. avait choisi à chacun un solo (gravé sur DVD) en fonction de ses difficultés en danse. Ainsi, le solo de Mlle K. lui demandait une technique qu'elle n'avait pas et une qualité de mouvements qui lui était parfaitement étrangère ( il faut dire que Mlle K. a un petit côté « camion » ). La danse était sensuelle et précise, une sorte de danse de cabaret. Malgré des mouvements très compliqués techniquement, il fallait donner cette impression de finesse et de légèreté.

Pour travailler, elle a d'abord regardé en boucle le DVD, essayant d'intégrer à la fois l'impression globale du solo et les détails de la danse, de manière à en dégager et à en comprendre la structure. Par la suite, elle a travaillé en arrêtant régulièrement la lecture du DVD afin de reprendre un à un les mouvements.

A la fin du temps imparti, le résultat était imparfait mais concluant. J'ai pu observer plusieurs effets positifs. Tout d'abord, Mlle K. a acquis de la technique corporelle. Elle n'a pas appris à faire les mouvements pour effectuer la danse, mais en imitant la danse, elle a réussi à faire ces mouvements. Elle a également acquis un nouveau vocabulaire corporel. En imitant le solo, elle a découvert une autre sensualité, capable de la traverser.

Cela vient aussi du costume (robe moulante et hauts talons), qui induit un maintien particulier de son corps.

J'ai observé, et Mlle K. a senti, qu'en reprenant la danse dans ses manifestations extérieures, cela avait sollicité des impulsions intérieures, l'avait stimulée au-dedans. Elle a aussi senti qu'elle pouvait localiser ces « points intérieurs » et les réactiver si elle le voulait. Elle avait fait le trajet de l'extérieur vers l'intérieur. Cet exercice a rendu disponible « des endroits de son intériorité » dont nous ne soupçonnions pas l'existence. Nous pouvons donc dire que ce travail a aussi été un moyen pour Mlle K. de se rencontrer autrement.

Nous nous sommes rendu compte qu'elle avait éprouvé énormément de plaisir à travailler de cette manière, en presque totale autonomie. Le fait d'avoir un modèle auquel se référer a été très stimulant pour elle. En rentrant en empathie avec lui, en s'appropriant son oeuvre, elle s'est approchée un peu plus de toutes ses propres possibilités, elle s'est découvert de nouveaux atouts.

En fait, nous n'avons pas l'impression que Mlle K. est passée d'une incapacité à la capacité de danser ce solo. Nous pensons simplement que l'imitation a été un chemin stimulant, efficace et enrichissant pour parvenir à ses fins. Nous pensons qu'elle avait déjà certaines facultés indispensables pour effectuer le solo, mais que l'imitation lui a permis de les trouver, de les exercer et de les améliorer.

Ces deux expériences ont été essentielles dans mon processus de recherche d'un sujet pour le mémoire. Elles nous ont tellement marquées Mlle K. en tant que « comédienne » et « danseuse », et moi en tant que spectatrice, par leur efficacité, que nous nous sommes vite demandé si l'exercice marcherait aussi en copiant intégralement une scène réalisée par un/e comédien/ne accompli/e. Est-il possible d'imiter corps et voix à la fois ( sachant que pour produire le même son nous n'adoptons pas tous les mêmes attitudes physiques ou que certaines attitudes physiques vont chez chacun induire une émission différente de la voix )? Peut-elle imiter une partition théâtrale comme elle l'a fait avec le solo de danse?

Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est d'essayer de faire cette expérience, non pas pour son résultat scénique mais pour tout ce que cela risque de déclencher chez Mlle K.. Nous nous demandons si cela va s'ajouter à son bagage théâtral ou si ça restera « à part », si elle va pouvoir s'approprier l'imitation et l'intégrer.

## **Expérience pratique**

### **Quoi?**

Ce mémoire a pour but de donner un exercice permettant aux comédiens de travailler de manière autonome et de progresser. L'acquisition de la technique théâtrale étant le fruit de stratégies personnelles, je ne choisis de tester l'expérience que sur une personne, afin de pouvoir mesurer les effets de la copie sans que les interactions avec d'autres comédiens n'entrent en compte et n'influencent le résultat de la démarche. Nous décidons donc que Mlle K. expérimentera l'imitation à travers un monologue. Nous choisissons un monologue de théâtre, le cinéma requérant d'autres atouts.

### **Qui?**

Pour imiter sans jugement, pour se faufiler dans l'oeuvre de l'Autre, il faut que Mlle K. admire à un certain endroit son modèle et qu'elle puisse rentrer en empathie avec lui, comme cela se passe lorsque l'enfant imite pour se socialiser.

Elle choisit rapidement d'imiter Zouc, comédienne suisse évoluant souvent seule sur scène. Comme elle ressemble quelque peu physiquement à son modèle et qu'elle admire son oeuvre depuis de nombreuses années, nous imaginons aisément que Mlle K. s'y glissera volontiers.

Nous pensons également que le fait que Mlle K. choisisse un modèle qui lui plaît lui évitera aussi de tomber dans la caricature. En effet, si elle devait copier quelqu'un qu'elle trouve ridicule ou dont elle se sent trop éloignée, nous sommes sûres qu'elle ne pourrait s'empêcher, bien malgré elle, de fournir une imitation critique de son modèle.

### **Comment?**

Il faudrait maintenant définir comment Mlle K. s'y prendra pour imiter son modèle.

Si nous convenons que le jeu théâtral consiste à faire vivre un texte à travers la voix et le corps, alors on peut admettre qu'il lui « suffira » de reprendre la même partition que son modèle et de la jouer en utilisant sa manière de bouger ( tous les gestes, cela va du mouvement conscient de la main au clignement inconscient de l'oeil ) et sa manière de parler ( les mêmes intonations, le même rythme, le même grain de voix, la même respiration ). Ainsi, en décryptant les signes attachés au jeu et en les reproduisant fidèlement et rigoureusement, Mlle K. réalisera une copie au premier degré de son modèle. Elle enfilera également un costume ressemblant au plus près à celui de son modèle, car, comme on l'a vu pour le solo de danse, le vêtement influence la façon de se tenir et de se mouvoir.

## L'accouchement

C'est le titre du sketch que nous avons trouvé sur internet, toute vidéo étant impossible à dégoter. Mlle K. a choisi cette scène car sa captation est réussie, on entend tout et on voit tout ( sauf les jambes, mais Zouc est assise et rien ne semble se passer de ce côté-ci ). Le sketch nous montre un homme qui parle de l'accouchement de sa femme. Zouc est habillée en robe noire, a des bottes noires et les cheveux tirés en arrière.

## Stratégie de copie

Comme dans l'apprentissage vicariant de Bandura, nous avons séparé en trois étapes le processus d'imitation. Il ne s'agit pas forcément des mêmes mécanismes à l'intérieur des étapes, mais il était intéressant de voir que comme pour l'enfant, Mlle K. a eu besoin de procéder progressivement, dans le même ordre.

### 1. L'observation

Mlle K. commence par regarder et observer la scène en détail. Chaque jour, elle regarde le sketch au moins une fois, sans rien jouer, juste pour l'appivoiser. C'est une manière pour elle de familiariser son oreille aux intonations et au débit de Zouc et d'affiner progressivement sa qualité d'écoute. C'est aussi un moyen de repérer au maximum le langage corporel de la comédienne et d'intégrer mentalement sa gestuelle.

### 2. La mémorisation

Mémoriser à la fois le texte et les mouvements de Zouc semble extrêmement difficile. Mlle K. décide donc de procéder par étape. Elle choisit naturellement de commencer par apprendre le texte. Je lui fais remarquer qu'elle aurait pu commencer par apprendre la partition corporelle de Zouc en procédant de la même manière qu'avec son solo de danse, mais cela ne lui vient pas à l'esprit. Elle me dit que lorsqu'on voit Zouc, c'est « *le geste qui accompagne la parole* » et « *non pas la parole qui souligne le geste* »<sup>15</sup>. L'acquisition de la façon de parler de Zouc lui semble primordiale.

Pour apprendre le texte, elle commence par essayer de le dire en même temps que Zouc. Dans un deuxième temps, elle écrit le texte en prenant soin de noter les élisions, les fautes de français, les temps et les intonations. Elle écrit « comme ça s'entend ». Puis, elle alterne les répétitions solitaires et les copies en direct.

Ensuite, il lui faut acquérir les mouvements de Zouc. En disant le texte en même temps que la comédienne, Mlle K. essaie à présent d'ajouter sa gestuelle. Cet exercice est assez périlleux pour deux raisons. Tout d'abord, il requiert de transposer les attitudes physiques en miroir, et puis, les mouvements modifient quelque peu l'émission de la voix. Mais la solution est assez simple dans ce cas précis. A force de répéter la scène en « live », Mlle K. adopte naturellement la gestuelle de Zouc, la mémorise complètement et peut réajuster progressivement sa voix.

<sup>15</sup> Discussion privilégiée du 13 août 2007 entre Mlle K. et Tiphany Bovay

### 3. La reproduction

Mlle K. est maintenant prête à interpréter « l'accouchement » sans le support vidéo. Elle enfle tout d'abord le costume qu'elle a trouvé. Sans que le changement soit de taille, elle se sent différente dans son corps. Elle marche en rond dans la pièce et marmonne le texte, répète certains mouvements. Elle s'habitue rapidement à cette nouvelle peau et trépigne d'impatience à l'idée de réaliser l'imitation « pour de vrai ». Elle place une chaise au milieu de la pièce et commence. Mais cette première tentative n'est pas concluante.

Mlle K. n'arrive pas à se laisser aller. Je la sens particulièrement tendue à l'idée d'oublier le moindre geste ou la moindre intonation. Elle est trop concentrée sur ce qu'elle fait et ça la paralyse. Elle doit répéter sans cesse avant de trouver la détente nécessaire qui lui permettra d'évaluer les effets de l'imitation. Après de multiples tentatives, elle parvient enfin à s'approprier la scène et à se laisser traverser par elle. Du coup, nous remarquons que, d'une fois à l'autre, elle a tendance à changer quelque chose dans la parole ou certains gestes. Mais ça ne modifie quasiment pas l'allure du sketch. Seul un oeil aiguisé pourrait saisir ces petites différences.

Mlle K., quant à elle, observe qu'elle arrive désormais à se détacher de son modèle. Sans réinterpréter la scène pour autant, elle se sent libre dans l'imitation et essaie maintenant de voyager, d'explorer les possibilités que lui offre cet exercice.

Lors de la présentation publique, Mlle K. tentera une copie fidèle, parfaite si possible.

### **Bilan de l'expérimentation**

Aujourd'hui, l'expérience pratique de l'imitation au premier degré nous a permis d'observer plusieurs effets positifs

Tout d'abord, Mlle K. a exploré sa voix et son corps comme elle ne l'avait jamais fait. En copiant Zouc, elle a expérimenté des intonations et des attitudes qu'elle n'aurait jamais proposées spontanément. Elle a donc enrichi son vocabulaire corporel et vocal.

Chaque intonation et chaque mouvement correspond à une impulsion intérieure particulière. On pourrait donc conclure que Mlle K. a ainsi imité non seulement les signes extérieurs du jeu mais aussi leurs mouvements intérieurs. Il est cependant difficile d'affirmer que Mlle K. a copié précisément les mouvements intérieurs de Zouc, puisqu'elle n'est pas Zouc et qu'elle ne peut sentir à sa place. Par contre, pour arriver au même résultat extérieur, Mlle K. a emprunté des chemins intérieurs très particuliers. Elle s'est donc connectée à son intériorité et l'a expérimentée différemment.

L'action simultanée de la partition vocale et de la partition corporelle lui a également beaucoup appris. Cela l'a forcée à respirer comme son modèle, à être dans sa logique interne et externe. Elle a saisi dans son intégralité le personnage que joue Zouc ce qui signifie qu'elle pourrait le réutiliser à une autre occasion.

En changeant de registre, Mlle K. s'est aussi découvert de nouvelles possibilités techniques. Celles-ci dormaient sûrement au fond d'elle et l'imitation a permis de les réveiller. La technique ne lui est pas tombée soudainement dans le corps. Préalablement, Mlle K. a acquis des techniques théâtrales. Elle n'aurait pas pu imiter Zouc si elle n'avait pas su reconnaître les signes attachés au jeu et si elle n'avait pas eu conscience de l'importance d'investir son corps et sa tête pour jouer.

Il en est de même d'ailleurs pour les peintres qui doivent, pour copier les tableaux des maîtres, maîtriser les matériaux et les techniques picturales.

J'en déduis donc que la pratique de l'imitation permet simplement de connaître davantage ses possibilités, de les éveiller et de les travailler. Dans ce sens, la copie apporte de la technique et permet de se connaître mieux soi-même. Nous concluons donc que cette imitation de Zouc servira à Mlle K. pour la suite de son expérience théâtrale, de quelque manière que ce soit.

Mlle K. et moi tirons actuellement un bilan positif de cette expérience.

Nos attentes sont comblées, sans grande surprise cependant. Effectivement, les expériences de Mlle K. avec B.B. et M.B. nous laissaient présager assez précisément ce que l'imitation au premier degré d'un/e comédien/ne allait déclencher. Néanmoins, nous n'avons pas l'impression d'avoir perdu notre temps et sommes heureuses d'avoir travaillé ensemble, d'avoir avancé dans notre recherche.

Actuellement, nous n'avons pas encore eu l'occasion de vérifier directement les effets positifs de l'expérience dans le cadre d'un nouveau travail théâtral. Mais, comme cela se passe souvent pour Mlle K., il faut le temps de digérer les choses avant de pouvoir se rendre compte de leurs effets bénéfiques au quotidien. Par exemple, elle a compris à quel point les stages de marionnettes ou d'alexandrins l'avaient enrichie bien après les stages en question, au moment où elle expérimentait quelque chose de tout à fait différent. Nous ne serons donc pas surprises si Mlle K. a des réminiscences de Zouc d'ici quelque temps. Cela démontrera qu'elle s'est totalement approprié la copie, qu'elle s'en est détachée et que l'imitation fait maintenant partie intégrante de son histoire, qu'elle peut s'exprimer spontanément et lui échapper.

Car c'est bien ça le but ultime de l'expérience : que le comédien travaille finalement inconsciemment avec les imitations qu'il a testées, qu'elles soient bien ancrées en lui. S'il y arrive, on pourra alors affirmer que son outil est enrichi par ses copies. S'il est disponible et qu'il se laisse traverser par le texte, il donnera naissance à une interprétation plus riche en nuances et en finesse.

Une métaphore permettrait éventuellement de mieux expliquer ce que j'entends par là. Imaginons que le comédien soit un écrin de verre. Lorsqu'il joue, il donne son souffle, sa lumière. Ce que le spectateur voit, c'est la lumière qui traverse la vitre. Le verre est de plusieurs couleurs, comme les facettes d'un vitrail. Et bien, pour nous, l'imitation permet de rajouter des morceaux de vitrail, d'en épousseter d'autres, d'en faire briller certains. Le comédien ne va pas s'inventer une nouvelle lumière, modifier son essence, mais par la copie, il va trouver une autre manière de donner son souffle, d'illuminer la scène.

## Conclusion

« *Aucun ne parle sa langue* »<sup>16</sup> (Sarah Kane)

Je partage cette idée. Depuis notre naissance, nous apprenons le langage de notre entourage, nous imitons les comportements du groupe, nous sommes imprégnés des autres. La langue communément parlée ne suffit jamais à exprimer exactement l'essence de nos émotions et de nos pensées puisque, pour communiquer, nous devons nous mettre d'accord, explicitement et implicitement, sur des règles du jeu, sur des codes. Et c'est pareil lorsque l'on fait du théâtre, on est contraint de respecter certaines règles et certains codes communs pour pouvoir communiquer.

Nous imitons tous pour acquérir une langue. De plus, à mon avis, chaque imitation invite à apprendre un nouveau langage, le langage de la personne que l'on imite. Cette pratique permet à mon avis de décoder le langage et les comportements des gens, puis de les retransmettre à sa façon, dans sa propre langue, codée de façon à être comprise.

Georges Piroué l'illustre très bien lorsqu'il dit qu' « *en travaillant à acquérir sa langue natale (le français jurassien) Zouc a préparé, mis au propre son actuelle manière de s'adresser à nous.* » Et il ajoute : « *En s'identifiant par mimétisme à qui que ce soit qui parlait cette langue elle a en quelque sorte codifié pour le spectacle et le message humain à transmettre ce qui n'était primitivement que balbutiements instinctifs de la tribu* »<sup>17</sup>.

Je crois donc que l'imitation est non seulement un bon moyen d'apprentissage technique (car elle incite à voyager dans sa voix et son corps), mais qu'elle permet également de s'approcher de sa langue personnelle, esthétique, pour transmettre quelque chose. C'est l'agencement de toutes nos copies et de toutes nos expériences individuelles qui fournit finalement la synthèse de notre personnalité quotidienne et théâtrale.

Je pense également que notre personnalité s'exprime beaucoup à travers nos choix d'imitation et que les imitations s'ajoutent ensuite à notre bagage. Il y a un mouvement incessant de va-et-vient : j'imites pour forger ma personnalité, mais ma personnalité choisit ce que j'imites. Où ça commence? Personne ne saurait le dire de manière affirmative et ce n'est pas ce qui m'intéresse ici.

Non... Ce qui me marque le plus, c'est que la copie est un moyen efficace de s'éprouver à travers l'Autre et de trouver son originalité. A mon avis, plus nous avons de modèles, plus nous avons de chances de nous découvrir sous des angles variés. Cela ne signifie pas pour autant que nous nous diluons progressivement dans nos imitations. Nos traits les plus forts ne s'amointrissent pas au profit d'autres traits plus discrets. Nous ne perdons pas ce qui constitue notre caractère. Seulement, nous prenons peut-être plus facilement conscience de notre complexité et de notre richesse intérieure. En nous éprouvant dans la copie, nous pouvons découvrir et reconnaître de nouvelles impulsions, de nouveaux mouvements intérieurs, puis nous les approprier et les solliciter ultérieurement.

Je dirais que l'imitation au théâtre est une méthode d'apprentissage et d'affinage de soi et du jeu.

---

16 KANE, Sarah, *4.48 Psychose*, France : L'Arche Éditeur, 2001

17 ZOUC, GUIBERT, Hervé, MONTANDON, Roger, PIROUE, Georges, CLUNY, Claude-Michel, *Zouc*, France : Éditions Balland, 1978

Enfin, c'est ce qui m'a toujours attirée vers le théâtre... De pouvoir parler universellement à travers mon unicité. Et je suis définitivement persuadée que l'unicité se travaille et se développe en traversant l'Autre, en éprouvant l'univers. Je crois beaucoup au conditionnement. Je suis ce que j'ai vécu, ce que j'ai entendu, ce que j'ai appris, ce contre quoi je me suis insurgée, ce que j'approuve, ce que j'admire, ceux que j'ai rencontrés, ceux que j'aime. Je suis mon histoire. Je suis un mélange.

L'intérêt à prendre conscience de quels ingrédients je suis faite, c'est que je peux vraiment faire ma cuisine théâtrale, changer de recettes, épicer davantage. Et en intégrant mes imitations, je crois que je peux carrément écrire mon livre gastronomique.

## Bibliographie

- AUROUX, Sylvain ( dir. ), *Les Notions philosophique, dictionnaire 1*, Paris : P.U.F, 1990
- CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris : Larousse/VUEF, 2003
- HUFFMAN, Karen, VERNOY, Mark, VERNOY, Judith, *Psychologie en direct*, Mont-Royal ( Québec ) : Modulo Éditeur, 2000
- KANE, Sarah, *4.48 Psychosis*, France : L'Arche Éditeur, 2001
- KIERKEGAARD, *La reprise*, Paris : GF Flammarion, 1990
- MALSON, Lucien, *Les enfants sauvages, mythe et réalité*, Paris : Éditions du Club France Loisirs, 1964
- ROSSET, Clément, *Le réel et son double*, St-Amand : Éditions Gallimard, 1984
- ROUSSIAN, Nicolas ( dir. ), *Psychologie sociale*, Paris : In Press Editions, 2000
- SELIER, Marie, *V comme van Gogh*, Ligugé : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1999
- SOURIAN, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : Quadrige/P.U.F, 1990
- WALTHER, Ingo F. ( dir. ), *L'art au XX<sup>e</sup> siècle*, Cologne : Benedikt Taschen Verlag GmbH, 2000
- ZOUC, GUIBERT, Hervé, MONTANDON, Roger, PIROUE, Georges, CLUNY, Claude-Michel, *Zouc*, France : Éditions Balland, 1978

## Sites internet

[http://tecfa.unige.ch/staf/staf-f/deiaco/staf11/ex1/11app\\_imitation.html](http://tecfa.unige.ch/staf/staf-f/deiaco/staf11/ex1/11app_imitation.html)

<http://www.atelier-bonno.fr/copie-tableau.html>

<http://www.brazilianaeroplane.com/frmusic.html>

<http://www.dailymotion.com/libelule64/zouc>  
(sketchs en ligne)

<http://www.gate.cnrs.fr/~zeiliger/nestor/D-p3.htm>

## Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Mlle Klameth sans la collaboration de laquelle il m'aurait été impossible d'entreprendre cette recherche. Son histoire est la mienne. Nos observations nos sensations, nos expérimentations sont étroitement liées. Notre dialogue incessant fut extrêmement déstabilisant, enrichissant.

Je tiens à remercier particulièrement André Steiger pour m'avoir ouvert ses livres, pour avoir partagé un peu de sa science, pour m'avoir stimulée avec ses néologismes pleins de philosophie.

Merci à Béatrice Bücher qui fut mon professeur de psychologie au gymnase et qui m'a soutenue dans ma recherche.

Merci à Jean-Yves Ruf pour m'avoir soufflé des mots d'auteurs, pour y avoir pensé.

Merci à Benno Besson pour son stage mémorable. Une rencontre rare...

Merci à Marco Berrettini pour son idée d'imiter un solo de danse. Cette expérience fut essentielle pour le travail de Mlle K. et pour le mien.

Merci à Adrien Knecht pour son regard d'universitaire et pour sa patience.

Merci à la classe de Mlle K. pour nous avoir tant appris, pour avoir pris le temps de discuter avec nous et de nous pousser à la réflexion.

Je remercie tous ceux qui ont participé de près ou de loin à la formation de Mlle K. Elle a beaucoup changé en trois ans et observer cette évolution fut très instructif pour moi.

Merci à tous ceux qui ont bien voulu discuter de l'imitation avec moi et Mlle K.. Si cela ne nous a pas toujours servi, ça a systématiquement contribué à notre envie de chercher.

Merci à Brigitte Klameth, ma mère. Je m'entends parler comme elle mais ce n'est pas grave.

Merci enfin à tous mes modèles... la liste est longue.