



La Manufacture – Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande

Mémoire de fin d'études – Exigence partielle à la certification finale

Le Plaisir du jeu

En quoi consiste le plaisir dans le jeu du comédien ?

Nissa Kashani

Lausanne, mai 2010

Résumé

La peur de ne pas avoir du plaisir en jouant m'a menée à l'écriture de ce mémoire. Cependant, au moment du choix du sujet, j'ignorais en quoi consistait le plaisir dans le jeu du comédien. J'ai donc décidé de vaincre toutes peurs fondée ou infondées et d'aller rechercher sur ce sujet. De ce fait, j'ai été amenée à écrire un journal de bord, de m'entretenir avec des praticiens de théâtre et de découvrir des notions philosophiques, tel que le plaisir de la conquête. J'ai alors découvert qu'un comédien peut avoir beaucoup de plaisir dans sa pratique lorsqu'il est question d'échanges entre les différents corps constituant le théâtre.

A Vlad, merci pour ton précieux soutien.

Remerciements

Je remercie toutes les personnes suivantes qui ont participé de près ou de loin à l'élaboration de ce mémoire. J'ai eu beaucoup de plaisir à échanger avec vous.

Stéphane Cancelli

Philippe Cohen

Anne Durand

Rita Freda

Julien George

Raphaël Heyer

Christophe Jaquet

Hervé Loichemol

Claire de Ribeaupierre

Jean-Yves Ruf

Vladimir Skrivan

« Plus il y aura de culture, plus le plaisir sera grand »¹.

Roland Barthes

¹ *Le Plaisir du texte*, Roland Barthes, éd. du Seuil, Paris, 1973, p.70.

Sommaire

Introduction.....	7
I. Plaisir et jeu : définitions	9
II. Ma pratique : divers types de plaisirs du jeu rencontrés	11
Le plaisir sensoriel	11
Le plaisir intellectuel	12
<i>Le plaisir de la maîtrise</i>	<i>13</i>
<i>Le plaisir de la maîtrise de la peur</i>	<i>14</i>
Le plaisir du partage avec le partenaire de jeu	15
III. Les divers types de plaisirs rencontrés du point de vue des praticiens	16
Le plaisir sensoriel	16
Le plaisir intellectuel	17
<i>Le plaisir de la maîtrise</i>	<i>17</i>
<i>Le plaisir de la maîtrise de la peur</i>	<i>18</i>
Le plaisir du partage avec le partenaire de jeu	18
Autres types de plaisir	19
<i>Le plaisir du partage avec le metteur en scène</i>	<i>19</i>
<i>Le plaisir du texte.....</i>	<i>20</i>
<i>Le plaisir de la peur</i>	<i>20</i>
IV. Le plaisir de la conquête	21
Puissance et joie (Deleuze et Spinoza).....	21
Du devoir à la création (Nietzsche) ou comment créer contre la peur	22
La ritournelle du désir (Deleuze) ou comment aller à la rencontre du public	23
V. Le plaisir du partage avec le public.....	27
Conclusion	29
Bibliographie	30
Annexes	31
Journal de bord autour du plaisir du jeu	31
Entretiens.....	43

Introduction

La question du plaisir m'est apparue pour la première fois au sein de ma formation de comédienne à la Manufacture², en mars 2008. Elle m'a été posée par Jean-Yves Ruf, directeur de l'école, aux retours oraux d'un stage d'interprétation donnée par lui-même sur *Platonov* de Tchekhov. Il me disait alors qu'« il ne sentait pas mon plaisir de comédienne sur scène »³. J'étais alors interloquée par cette notion de plaisir ; qu'est-ce que le plaisir du comédien ? Mais aussi : une absence de plaisir du jeu empêcherait-il de jouer ? Dès lors, je me suis constamment posé la question du plaisir du jeu lors des stages d'interprétation, afin de pouvoir élucider en quoi il consiste. Et c'est sur cette problématique que porte mon mémoire de fin d'études.

Il n'existe pas d'ouvrages – selon les recherches faites – consacrés de manière spécifique au plaisir du jeu du comédien. Il existe cependant un ouvrage qui m'a intéressé et dont j'ai tenu compte dans ma recherche: *Plaisirs de théâtre* dans la collection d'Etudes Théâtrales.

J'ai tenu un journal de bord où je notais les divers moments où j'ai pu éprouver du plaisir dans le jeu. Ces moments proviennent des différents stages de formation à la Manufacture effectués en dernière année⁴, depuis le mois de septembre 2009 jusqu'au mois de février 2010. Ces moments de plaisir surgissent lors des répétitions, mais surtout lors des représentations. L'enjeu de ce journal était de pouvoir mettre des mots sur mon plaisir de comédienne, de chercher dans quelles circonstances il apparaissait et en quoi il consistait. A partir de là, j'ai pu constater qu'il existait différents types de plaisirs dans le jeu.

J'ai réalisé des entretiens avec des praticiens de théâtre. L'enjeu de ces entretiens était de confronter mon expérience personnelle avec celles d'autres personnes. Parmi elles, des metteurs en scène, mais surtout, tous ont pratiqué le métier de comédien. Ces rencontres ont été librement menées, sans questionnaire type, entre les mois d'août et novembre 2009. Ces praticiens sont :

- Hervé Loichemol, metteur en scène, comédien ; le 14 août 2009⁵.

² La Manufacture, HETSR, Haute école de théâtre de Suisse Romande, HES-SO.

³ Citation approximative.

⁴ Il n'y a pas l'intégralité du cursus, car le dernier stage a été effectué en même temps que la rédaction de ce mémoire.

⁵ Pour ces deux praticiens, je n'ai pas été en mesure de retranscrire leur entretien pour des raisons de problèmes techniques, mais ponctuellement, je rapporterai de ce que j'ai retenu de l'entretien.

- Philippe Cohen, metteur en scène, auteur, comédien ; le 15 août 2009.
- Anne Durand, comédienne ; le 17 août 2009.
- Jean-Yves Ruf, directeur de la HETSR, metteur en scène, comédien ; le 23 octobre 2009.
- Julien George, responsable pédagogique à la Manufacture, metteur en scène, comédien ; le 2 novembre 2009⁴.
- Lilo Baur, metteur en scène, comédienne ; le 16 novembre 2009.

J'ai choisi ces praticiens-là pour la raison suivante, commune à tous : il m'avait semblé que toutes ces personnes travaillaient d'une manière ou d'une autre dans le plaisir. Ma formation de comédienne m'a amenée à les rencontrer, soit en collaborant avec eux, soit en admirant leur travail.

Lors de l'entretien avec Jean-Yves Ruf, ce dernier m'a amenée à m'intéresser à des réflexions philosophiques sur la question du plaisir. Il m'a évoqué la pensée de Gilles Deleuze. Mes lectures m'ont ensuite amenée à Nietzsche et Spinoza, chez qui j'ai constaté que la question du plaisir pouvait être liée à celles, plus profondes, de la puissance et de la création comme joie.

I. Plaisir et jeu : définitions

« On observera d'abord que rien n'est plus confus que la notion de plaisir, de même si la chose, quant à elle, paraît tout à fait claire à qui l'éprouve »⁶. Ici, Jacques Henriot évoque bien la difficulté de définir la notion de plaisir. Néanmoins, cette difficulté permet de s'appuyer sur des définitions plus ouvertes, comme celle trouvée dans le dictionnaire du *Robert* : « Etat affectif fondamental ; sensation ou émotion agréable »⁷. Dans ma recherche, je tire plusieurs axes de recherches à partir de cette définition-là du plaisir⁸. Néanmoins, pour qu'il soit provoqué, le plaisir ne peut être éprouvé que dans un cadre donné. Ici, ce cadre est le jeu au théâtre.

Le jeu, au sens général, est défini par Johan Huizinga comme « une action libre, sentie comme fictive et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur »⁹. Au théâtre, le jeu se pratique dans le cadre des répétitions et des représentations. Dans mon journal, j'ai tenu compte de ces deux moments, mais plus particulièrement de celui des représentations. Cette « absorption » dont parle Huizinga m'a intéressée. Je me suis alors penchée sur ce concept du jeu « absorbé », tel qu'il est pratiqué au théâtre, tel que je l'ai connu au cours de ma formation et avec lequel je pouvais faire un rapprochement.

Selon le Dictionnaire encyclopédique du théâtre réalisé sous la direction de Michel Corvin, le jeu « engage toute la personne du comédien »¹⁰. Toute la personne, c'est-à-dire, tous les outils d'engagement qui sont à la disposition du comédien. Ces outils sont : le corps, la voix et la conscience. Le corps est l'instrument fondamental pour le comédien, car il est le symbole de la présence concrète du comédien : « Tout le monde accordera que le corps est au centre du dispositif théâtral, puisque le théâtre se pratique "en présence" »¹¹. Le corps offre aussi des productions physiques importantes, comme le souffle pour la voix, l'autre outil important pour le jeu du comédien : « La voix est ce dont l'acteur doit impérativement maîtriser la production. Comme le corps dans son ensemble, qui se "travaille", la voix doit

⁶ Jacques Henriot, *Sous couleur de jouer. La Métaphore Ludique*, Librairie José Corti, 1989, p.179.

⁷ *Dictionnaires Le Robert*, Paris, p. 725.

⁸ Cf. *infra*, Ma pratique : divers types de plaisir du jeu rencontrés, p. 11.

⁹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, éd. Sociales, Paris, 1987, p.213.

¹⁰ « Jeu », art. de Bernard Dort, in Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, éd. Bordas, Paris, 1995, p. 486.

¹¹ « Corps » : art. de Pierre Voltz, in Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, éd. Bordas, Paris, 1995, p. 225.

être la préoccupation de l'acteur du théâtre parlé »¹². A ces deux outils d'engagement pour le jeu j'ajouterai celui de la conscience, car le comédien doit être conscient de ses actes afin de les produire ou de les reproduire. Le jeu, tel qu'il est pratiqué par un comédien, est donc un acte dont le joueur a conscience et qui l'engage totalement au moyen de ses outils, qui sont sa voix, son corps et sa conscience-même.

Le jeu du comédien se manifeste autrement lorsqu'il s'agit d'improviser, car il fait appel à la créativité : « Il [le comédien] manifesterait sa toute-puissance créatrice en étant capable dans le même instant d'inventer la partition et de la jouer, de travailler au présent en fonction d'une inspiration personnelle qui tendrait toujours vers la nouveauté »¹³. Ici, il est important de relever la notion « de travailler au présent », car le présent est le fondement même de l'art théâtral. A cela, j'ajouterai l'importance de l'incertitude, trouvée dans une autre définition du jeu : « Il s'agit d'une activité libre, réglée ou fictive, incertaine dans son déroulement »¹⁴. Par conséquent, le jeu improvisé est au départ un jeu conscient et actif, mais trouve sa voie lorsqu'il est soumis à la créativité du présent et au principe d'incertitude.

¹² « Voix », art. de Pierre Voltz, in Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, éd. Bordas, Paris, 1995, p. 942.

¹³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, éd. Sociales, Paris, 1987, p.274.

¹⁴ *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 10, Paris, 1985, p.518.

II. Ma pratique : divers types de plaisirs du jeu rencontrés

Au cours de ma recherche sur le plaisir du jeu, je me suis rendue compte qu'il existe « plusieurs sortes de plaisirs »¹⁵, ainsi le souligne Jacques Henriot, sans se soucier toutefois d'expliquer à quoi cela est dû. Au fur et à mesure de la constitution de mon journal, j'ai constaté que ces différents plaisirs proviennent du facteur du temps. Un plaisir n'est pas le même selon qu'il est éprouvé dans l'instant présent ou se manifeste sur le long terme. Je me suis ensuite aperçue qu'en distinguant ces deux temporalités, les types de plaisirs se distinguaient également. Le premier, dû à l'instant présent, est de l'ordre du sensoriel. Le deuxième, décliné sur le plus long terme, est de l'ordre de l'intellectuel. Un troisième plaisir, tenant compte de ces deux temporalités, est celui du plaisir du partage avec le partenaire de jeu.

Le plaisir sensoriel

Afin de définir le plaisir sensoriel, il m'a fallu d'abord trouver une définition de l'instant présent. Cette dernière a été difficile à trouver dans les ouvrages de référence. Cependant, je suis tombée de manière fortuite sur une définition qui correspondait à ma recherche : « Vivre l'instant présent, c'est alors être présent à soi et au réel »¹⁶. Dans un moment d'immédiateté, il faut effectivement une écoute de son environnement mais également être à l'écoute de soi-même, c'est-à-dire, de ses sensations. Comme dans cet exemple suivant où j'attendais l'entrée du public venu regarder mon parcours libre en solo dont ma consigne de base était l'improvisation : « A partir de maintenant, je ne peux pas tricher. Je ne peux faire qu'une chose ; admettre tout ce qui se passe dans l'instant présent »¹⁷.

C'est à partir des questions de la sensation et de l'instant présent que je me suis penchée sur une autre question, celle de l'intuition : « Je devais donc accepter que le personnage est noir quand j'aurais voulu qu'il soit blanc, mais surtout, qu'entre ces deux couleurs-là, il y a toute une gamme de couleurs. Cette gamme, je la trouvai dans l'instant,

¹⁵ « On s'accordera, d'autre part, à reconnaître qu'il y a de toute évidence plusieurs sortes de plaisir », Jacques Henriot, *Sous couleur de jouer. La Métaphore Ludique*, librairie José Corti, 1989, p.178.

¹⁶ http://www.fr.wikipedia.org/wiki/Instant_present

¹⁷ *Infra*, Journal de bord autour du plaisir du jeu, p. 38.

avec l'intuition du moment »¹⁸. Dans cet exemple, j'évoque mon expérience de jeu dans le rôle d'Olga, dans *Visage de feu* de M. Mayenburg. L'intuition, selon l'encyclopédie *Universalis*, se définit ainsi : « Etymologiquement, *intueor* se rapporte au regard [...] Une synthèse opérée par l'imagination sur les bases d'une expérience sensible. Ainsi, par son origine et par ses développements, le terme d'intuition est apte à désigner toute forme de compréhension immédiate »¹⁹. Par conséquent, dans le jeu, l'intuition peut s'expliquer par une captation ou une attention particulière aux expériences vécues dans l'immédiat, ou l'instant présent, par le biais de l'imaginaire ou de la conscience du comédien.

La notion d'intuition prend forme de manière plus évidente dans le jeu improvisé. Nous avons remarqué que le jeu improvisé est un jeu où le comédien est entièrement engagé, mais qu'il est soumis à la créativité et au principe d'incertitude²⁰. L'intuition rentre donc en compte, car il s'agit d'être attentif aux expériences vécues par le biais de son imaginaire. Cette attention se traduit aisément par une écoute de l'environnement du comédien : « Comme la division [dédoublement d'un personnage que je jouais] se faisait en improvisation, cela permettait de développer l'écoute »²¹. Ici, je jouais le rôle de Trinculo en doublon avec une autre camarade de classe dans une scène de *La Tempête* de Shakespeare. L'acte d'improvisation ne demandant pas de répétition, le plaisir ressenti est immédiat. C'est donc ainsi que le plaisir sensoriel dans le jeu naît par une conscience de l'instant présent et par une écoute ou une attention aux éléments constituant une expérience de l'immédiat vécue par le comédien.

Le plaisir intellectuel

Le plaisir intellectuel dans le jeu naît de deux facteurs, celui de la maîtrise de son jeu conscient, l'autre de la maîtrise de la peur d'une non-maîtrise du jeu. La peur trouve ses origines dans une non-maîtrise du jeu et peut particulièrement jaillir quand il y a un désir de trop de maîtrise.

¹⁸ *Idem*, p. 41.

¹⁹ *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 10, Paris, 1985, p. 436.

²⁰ *Supra*, Définitions : plaisir et jeu, p. 10.

²¹ *Infra*, Journal de bord autour du plaisir du jeu, p. 34.

Le plaisir de la maîtrise

Ce plaisir-là se constitue sur un plus long terme, lors du travail de répétition au théâtre. Au contraire de l'improvisation où le jeu conscient doit être immédiat, l'acte de répétition offre un travail d'incarnation de plus longue haleine :

Je me suis vite aperçue que j'étais loin du compte. Les situations de répétitions différaient trop de celle de la [première] lecture, où nous étions agréablement assis. Il fallait mettre en mouvements ma compréhension psychologique du personnage et ce n'était pas toujours évident, parce que je me rendis vite compte que, lors de la lecture, j'avais surtout des idées reçues du personnage, et cela ne suffisait pas. Cependant, lors de la première répétition d'une scène entre Olga et son frère, il y eut comme un autre genre de plaisir ; celui de chercher le rapport entre les deux [personnages]²².

Ici, le texte que nous travaillions était *Visage de feu*, précédemment cité, où je jouais le rôle d'Olga. Mes idées reçues de ce personnage, comme la naïveté du personnage, étaient dues au manque de recherche ou de travail. En effet, la recherche dans les répétitions constitue un élément essentiel du plaisir intellectuel dans le travail du jeu. Lorsqu'il s'agit de jouer des personnages, le temps consacré au travail de recherche du jeu est un facteur important. Dans *Plaisirs de théâtre*, Luc Van Grunderneek évoque bien ce point-là : « En réalité, on ne trouve pas toujours son personnage ou on le trouve par fragments, ou on ne le trouve qu'en cours de route »²³. Durant les répétitions, il est question de faire des expériences dans le but de trouver une proposition de jeu enrichie par le travail fourni par le comédien au cours du processus : « Si l'acteur n'expérimente pas, son travail restera timide comme celui d'un chanteur d'opéra qui aurait la voix juste mais un peu blanche »²⁴. Or, ces expériences sur le jeu se font également par le jeu. Ces expériences comportent notamment la recherche intuitive du jeu de l'instant présent. Mais il s'agit surtout de conduire ces intuitions vers un travail plus décidé, comme le souligne passionnément Hervé Loichemol : « le plaisir réside dans l'amour du travail bien fait »²⁵. Par conséquent, le plaisir intellectuel est celui de l'assimilation des diverses recherches sur le jeu effectuées par le jeu lui-même sur une certaine durée de temps.

L'autre plaisir intellectuel est intimement lié à la peur. Durant ma pratique, j'ai eu très souvent peur, que ce soit en raison d'une appréhension générale du travail ou d'un manque de confiance en moi. Dans ma pratique du jeu de comédien, j'ai toujours ressenti la peur comme un frein considérable dans le travail. De ce fait, un des plaisirs les plus puissants est celui de

²² *Infra*, Journal de bord autour du plaisir du jeu, p. 40.

²³ Luc Van Grunderneek, « Plaisirs d'acteur » (Interview), in *Plaisirs de théâtre*, Etudes théâtrales, Louvain-la-Neuve, 1996, p.27.

²⁴ *Idem*.

²⁵ Hervé Loichemol, lors de notre rencontre en août 2009.

surmonter ou de maîtriser la peur : « Bon d'être là, bon de chanter pour un public et bon d'être passée outre mes inquiétudes »²⁶. Ici, je m'exprimais sur le sentiment éprouvé après avoir chanté durant la représentation d'un cabaret qui a eu lieu à l'école.

La peur peut se manifester par un manque de conviction dans ce que le comédien produit sur scène : « Chaque jour qui se rapprochait de la présentation, je doutais de plus en plus de mon projet »²⁷. Le projet évoqué ici est à nouveau celui du parcours libre en solo. Il me semble alors voir deux causes à cette peur.

La première cause est le doute qui surgit lorsqu'on a l'impression de ne pas avoir assez travaillé une matière, en l'occurrence, le jeu conscient : « Je me suis déstabilisée par la peur de « faire moins bien » que la veille et l'intuition du moment ne suffisait pas. Cette dernière n'est pas un socle assez solide »²⁸. Il était question ici de jouer le rôle du personnage d'Olga dans *Visage de feu*. Pendant les répétitions, en plus d'éprouver le plaisir intellectuel, j'avais éprouvé également le plaisir sensoriel quand le jeu naissait par la conscience de l'instant présent. Mais j'ai remarqué que cette intuition méritait plus de travail et de recherches afin de la conduire dans une assurance du jeu plus déterminée. Il est donc important de fournir un jeu plus maîtrisé afin d'avoir confiance en ce qu'on produit.

Le plaisir de la maîtrise de la peur

Paradoxalement, la deuxième cause de la peur proviendrait d'un désir de maîtrise totale du jeu. L'objet désiré, le jeu du comédien, peut donner lieu à un échec ou à une réussite : « J'ai beaucoup misé dessus [sur l'interprétation vocale de ma chanson solo du cabaret]. Misé, dans le sens que, si j'éprouvais un quelconque échec par rapport à son interprétation le soir de la présentation, cela pouvait m'anéantir »²⁹. Dans ces moments de désir de maîtrise absolue, il est important d'introduire une part de la notion du plaisir sensoriel ; l'importance de l'instant présent. Un jeu conscient totalement maîtrisé est trop fermé et n'offre pas d'écoute de l'instant présent et des éléments pouvant constituer cet instant-là. Le jeu devient donc trop fermé, et tétanise le comédien. Pour vaincre le désir de maîtrise totale, il est donc important

²⁶ *Infra*, Journal de bord autour du plaisir du jeu, p. 37.

²⁷ *Idem*, p. 37.

²⁸ *Idem*, p. 42.

²⁹ *Idem*, p. 35.

que le comédien ouvre son jeu conscient vers le principe de l'instant présent: « Et ce soir-là, j'ai procédé différemment. J'étais peut-être plus leste (je me suis dit quelque chose comme : "allez, laissez filer, pas de volontarisme, on s'en fiche d'être bien ") et ça a induit un lâcher-prise qui m'a aidée et servie. C'était une sorte de fragilité ancrée dans le moment présent »³⁰. Il est donc nécessaire de surmonter la peur de la non-maîtrise du jeu en prenant acte de l'importance de l'instant présent dans le jeu.

Le plaisir du partage avec le partenaire de jeu

Durant ma pratique, j'ai remarqué l'importance de l'échange avec son partenaire de jeu : « Pour moi, le plaisir réside dans l'échange, soit avec le partenaire, soit avec le public »³¹. Par cet échange, le partenaire enrichit le jeu de l'autre. Ici, il est évident pour moi que le plaisir du jeu est à la fois sensoriel et intellectuel, car le partenaire est présent durant toutes les élaborations du jeu, qu'elles aient lieu dans l'instant présent ou dans les phases de répétitions plus longues. Le partenaire fait partie des expériences vécues par le comédien. Il est en quelque sorte un « appui de jeu » important : « Cependant, j'y avais pris goût [au dédoublement d'un personnage] à certains moments, surtout quand il s'agissait de finir les phrases de l'autre. Dans ces moments particuliers, mon oreille était suspendue à l'autre, ma respiration coordonnée et je pouvais sauter sur un instant de vide infiniment petit chez l'autre pour le remplir »³². Cette expérience provient de nouveau du stage sur *La Tempête*. Selon Barthes, l'échange avec le partenaire est plus de l'ordre d'une dialectique : « Ce n'est pas la personne de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une imprévision de la jouissance : que les jeux ne soient pas fait, qu'il y ait un jeu »³³. Par conséquent, le partenaire du jeu est source du plaisir du jeu chez l'autre grâce à l'échange ou à la dialectique dont il est la condition.

³⁰ *Infra*, Journal de bord autour du plaisir du jeu, p. 31.

³¹ Luc Van Grunderneek, « Plaisirs d'acteur » (Interview), in *Plaisirs de théâtre*, Jean Florence [et al.], Etudes théâtrales, Louvain-la-Neuve, 1996, p.32.

³² *Infra*, Journal de bord autour du plaisir du jeu, p. 34.

³³ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, éd. du Seuil, 1973, pp.10-11.

III. Les divers types de plaisirs rencontrés du point de vue des praticiens

Les divers types de plaisir que j'ai rencontrés dans ma pratique sont présents chez les praticiens de théâtre. Les témoignages de ces derniers ont permis d'enrichir mes constats sur les plaisirs sensoriels, intellectuels et celui du partage avec le partenaire de jeu, mais aussi de trouver d'autres types de plaisir.

Le plaisir sensoriel

Nous avons vu que le plaisir sensoriel du jeu naît de la conscience de l'instant présent, quand le comédien est attentif à son environnement. Lors de mes entretiens, j'ai remarqué que cette notion de l'instant présent est là. Anne Durand confie : « Donc c'est ça : la jouissance de l'instant avec la conscience que tu as de l'instant »³⁴. Mais à cela s'est ajoutée une autre nécessité, celui « d'être là » : « S'il doit rester une chose quand tu entres en scène, c'est ça, c'est la conscience de la beauté d'être là, de l'instant »³⁵. L'« être-là », dans l'explication que m'ont donné les praticiens, est une autre manière d'être attentif ou d'être à l'écoute. Lilo Baur note : « C'est être plus actif ; actif, c'est être là, quelqu'un fait quelque chose et tu peux réagir »³⁶. Être actif, ici, est une manière d'être apte à saisir les éléments environnants et d'en rendre compte. Je pense notamment à l'échange avec le partenaire de jeu. Une autre manière d'« être là », toujours en lien avec l'attention et l'énergie qui s'en dégage, est relevée ici par Lilo Baur : « Mais je pense qu'être juste là, soi-même, avec toute cette énergie, c'est aussi la question, même si tu es assis, même si tu ne bouges pas, de comment tu peux être présent. Qu'on sente que tu es là »³⁷. L'énergie, en somme, est une circulation dans le jeu du comédien. De part son jeu conscient, le comédien prend conscience de cette énergie, et de ce fait, il se rend attentif à l'instant présent. Jean-Yves Ruf, selon moi, résume bien le plaisir sensoriel lié au jeu : « Il y a un plaisir qui n'est ni purement physique, ni purement intellectuel, qui est justement ce lien-là, d'être complètement en intelligence avec soi-même et l'autre »³⁸.

³⁴ *Infra*, entretien avec Anne Durand, p. 51.

³⁵ *Idem*.

³⁶ *Infra*, entretien avec Lilo Baur, p. 69.

³⁷ *Idem*, p. 68.

³⁸ *Infra*, entretien avec Jean-Yves Ruf, p. 60.

Le plaisir intellectuel

Nous avons vu que le plaisir intellectuel dans le jeu naît à la fois d'une bonne maîtrise du jeu incarné obtenu par une assimilation des diverses recherches effectuées sur le jeu par le jeu lui-même sur une certaine durée de temps, mais également d'une maîtrise de la peur, qui trouve ses origines dans une volonté de maîtrise absolu du jeu.

Le plaisir de la maîtrise

Chez les praticiens, le plaisir de la maîtrise du jeu incarné va de pair avec la technique du comédien. Jean-Yves Ruf explique : « Mais, comme un cascadeur, tu as beaucoup travaillé avant de sauter, il sait à peu près où il saute, il a une technique – [...] il le fait à force d'obstination, de désir – et la technique, c'est l'avant-saut, c'est pouvoir sauter, c'est pouvoir être à poil sans complètement se briser la gueule »³⁹. Ici, la technique s'obtient par le travail et devient un accès au plaisir, car il permet de conscientiser les outils dont le comédien a besoin pour jouer. Le travail est l'assimilation des techniques trouvées dans la recherche du jeu. Une fois ces recherches effectuées, le comédien devient de plus en plus maître de son jeu. Philippe Cohen met l'accent sur cela : « Le jeu théâtral procure du plaisir déjà dans la maîtrise. Moi, ce que j'ai souvent vu, une fois qu'on a souffert à la répétition, qu'on a repris, analysé, et repris souvent, au bout d'un moment, quand ça devient fluide, et qu'on arrive à enchaîner les scènes, je dois dire que c'est très plaisant »⁴⁰. Il met également l'accent sur la temporalité du plaisir intellectuel du jeu : « Donc c'est vrai que c'est artisanal, difficile, minutieux, plein de corrections, d'ajustements, et ça, *a priori*, c'est beaucoup de patience et beaucoup de passion, ce n'est pas un plaisir immédiat qui apparaît »⁴¹. En effet, nous avons vu que les recherches dans le jeu se font sur un plus long terme, ce qu'on appelle communément les répétitions. Afin de faire le lien avec ce qui va suivre, je voudrais me pencher sur la réflexion suivante, proposée par Jean-Yves Ruf : « Ou bien se dire que la technique, ce n'est pas trouver les voies entre conscient et inconscient, ou trouver assez de disponibilité, d'ouverture, d'écoute pour laisser advenir les choses que l'on ne connaît pas »⁴².

³⁹ *Infra*, entretien avec Jean-Yves Ruf, p. 62.

⁴⁰ *Infra*, entretien avec Philippe Cohen, p. 48.

⁴¹ *Idem*, p. 45.

⁴² *Infra*, entretien avec Jean-Yves Ruf, p. 63.

Le plaisir de la maîtrise de la peur

« Les choses qu'on ne connaît pas » peuvent faire peur, une peur qu'il faut apprendre à maîtriser. Jean-Yves Ruf souligne l'importance de la technique dans le jeu, mais fait remarquer surtout qu'il existe des « choses » qui, par leur inexistence dans la connaissance, ne peuvent pas être maîtrisées. Nous avons vu que le principe d'incertitude existe dans le jeu improvisé. Nous avons aussi vu que ce dernier donne accès au plaisir sensoriel du jeu, car il permet d'être attentif aux expériences vécues dans l'instant présent. De cette manière, si le jeu incarné demande une attention de l'instant présent, il demande aussi une acceptation du principe d'incertitude. La peur de la maîtrise absolue du jeu peut donc être vaincue par cette acceptation du principe d'incertitude. Anne Durand parle de la maîtrise absolue comme pouvant être nocive pour le jeu : « A un moment donné, tu te dis : « "je le fais, je lâche, je ne maîtrise pas tout, je fais de mon mieux". [...] Mais vouloir tout bien faire, c'est le pire ennemi de l'acteur »⁴³. Elle l'explique ainsi : « Mais quand tu penses à faire tout ce qu'on t'a dit de faire, quand tu penses à ce que tu te dis à toi-même de faire, tu en viens à oublier d'être là, en fait, et d'écouter, de regarder les autres, d'*être là* »⁴⁴. « Etre là », être attentif dans l'instant présent, n'est plus possible car obstrué par un désir de trop de maîtrise. Anne Durand va jusqu'à parler de développement du jeu par le principe de non-maîtrise : « Mais si tu restes arc-bouté sur le perfectible, dans une règle complètement rigide, le jeu ne peut pas se développer, il ne se passe rien, au bout d'un moment c'est mort. Donc le jeu c'est en même temps un respect de ce qui est établi, et un développement de ce qui est établi »⁴⁵. Pour résumer, le plaisir de la maîtrise de la peur existe quand il y a acceptation du principe d'incertitude dans l'instant présent.

Le plaisir du partage avec le partenaire de jeu

Nous avons vu que le partenaire du jeu est source de plaisir du jeu, à la fois sensoriel et intellectuel, de l'un grâce à l'échange ou à la dialectique. Cet échange se fait par une transmission d'énergie à l'autre. Julien George note : « Ton énergie est le meilleur partenaire

⁴³ *Infra*, entretien avec Anne Durand, p. 53.

⁴⁴ *Idem*, p. 52.

⁴⁵ *Idem*

pour ton partenaire de jeu »⁴⁶. Cette transmission permet aussi d'ouvrir son attention, afin de donner une possibilité de dialectique. Jean-Yves Ruf de dire : « Il y a un plaisir lorsque ce n'est plus ta petite affaire privée qui joue, mais quelque chose, pour un comédien, entre soi et le partenaire [...] »⁴⁷. Cela permettrait mais d'éviter un repli sur soi ou trop d'égoïsme. Anne Durand remarque : « Dire *du* jeu quand il est complètement plein, présent, généreux, justement généreux, pas égoïste, mais partagé »⁴⁸. Pour résumer, le partenaire est une nécessité pour le plaisir du jeu. Lilo Baur confie : « C'est pour ça que je n'ai jamais voulu faire un one-woman-show - que j'ai besoin de quelqu'un d'autre pour prendre le plaisir. J'ai besoin d'un partenaire »⁴⁹.

Autres types de plaisir

Le plaisir du partage avec le metteur en scène

Le metteur en scène a une place élémentaire dans le travail du comédien. Grâce à leurs partages ou à leurs échanges, le comédien peut enrichir sa recherche du jeu. Ici, Jean-Yves Ruf parle d'une aide pour le metteur en scène :

Dès que tu définis un endroit de plaisir – tu vas voir avec une équipe de comédiens : il vient d'où, le plaisir ? C'est d'une équipe de comédiens ; parce que... ben, [est-ce que c'est] mon plaisir dans le savoir-faire ? Ou bien mon plaisir dans des lignes de fuite, comme dirait l'autre, ou dans des [sentiments], ou dans ce que je ne connais pas ? Les deux, parce que d'abord c'est un métier, et parce que ça aide le metteur en scène à travailler aussi. On ne peut pas dire qu'il n'a pas de boulot, je crois bien au contraire »⁵⁰.

Philippe Cohen évoque ce même sentiment tel que vécu par le comédien : « [...] parce que quand tu sens que ton partenaire te ressent, te comprend, que ton metteur en scène t'accompagne, te comprend, t'encourage et te donne de la richesse en plus, et quand le public a l'air de capter ce que tu joues, je m'excuse, mais ça c'est du plaisir »⁵¹. Dans la recherche du jeu du comédien, le metteur en scène a donc une place importante, car c'est grâce aux divers échanges que le jeu s'enrichit.

⁴⁶ Entretien avec Julien George.

⁴⁷ *Infra*, entretien avec Jean-Yves Ruf, p. 62.

⁴⁸ *Infra*, entretien avec Anne Durand, p. 51.

⁴⁹ *Infra*, entretien avec Lilo Baur, p. 67.

⁵⁰ *Infra*, entretien avec Jean-Yves Ruf, p. 63.

⁵¹ *Infra*, entretien avec Philippe Cohen, p. 44.

Le plaisir du texte

« Tu n'arrives pas à déconnecter assez pour jouer avec les niveaux de langue, avec des niveaux de dramaturgie »⁵². Ici, Jean-Yves Ruf, me faisait remarquer une particularité de mon jeu au cours du stage de première année sur *Platonov* de Tchekhov. Il mentionne la nécessité d'être « déconnecté », c'est-à-dire, ne pas se replier dans son jeu, autrement dit, être attentif à l'extérieur, afin que le texte devienne un élément de plaisir. Le texte, tout comme le partenaire de jeu, offre une dialectique : « Il y a un plaisir lorsque ce n'est plus ton affaire privée qui joue, mais quelque chose, pour un comédien, entre soi et le partenaire, soi et le texte [...] »⁵³, ou comme signalé par Philippe Cohen : « Tu sais que dans l'échange, le dialogue, avec tes partenaires, la pensée de l'auteur transparait à travers ton jeu, c'est un grand plaisir »⁵⁴.

Le plaisir de la peur

Comme évoqué précédemment, il existe le plaisir de la maîtrise de la peur lorsqu'on est attentif à l'incertitude de l'instant présent. Mais j'ignorais qu'il existe un plaisir dans la peur. Jean-Yves Ruf remarque : « Et il y a un moment où je me dis que je ne sais pas du tout ce que je fais. C'est angoissant, mais c'est une grande joie angoissante »⁵⁵. Le plaisir peut donc être présent dans l'inexistence des connaissances, ou dans les incertitudes. La notion de « ligne de fuite », proposée précédemment par Jean-Yves Ruf, est également présente chez Gilles Deleuze. Nous la retrouverons dans la partie philosophique qui suit intitulée *Le plaisir de la conquête*⁵⁶.

⁵² *Infra*, entretien avec Jean-Yves Ruf, p. 57.

⁵³ *Infra*, entretien avec Jean-Yves Ruf, p. 62.

⁵⁴ *Infra*, entretien avec Philippe Cohen, p. 43.

⁵⁵ *Infra*, entretien avec Jean-Yves Ruf, p. 62.

⁵⁶ *Infra*, Le plaisir de la conquête, La ritournelle du désir, p. 23.

IV. Le plaisir de la conquête

Jean-Yves Ruf, lors de notre rencontre, m'a rendu attentive à une notion du plaisir que je ne connaissais pas. Il m'a laissée entendre que tout le plaisir était peut-être lié une question de « puissance »⁵⁷, telle que pensée par Gilles Deleuze. Ne connaissant pas grand-chose à la philosophie, j'ai commencé par visionner un long entretien filmé avec Deleuze intitulé *L'abécédaire de Gilles Deleuze*⁵⁸. J'avoue ne pas avoir tout de suite saisi ce que je pouvais tirer pour ma recherche. Le « plaisir » étant en effet absent de son abécédaire. Mais soudain, à quelques minutes de la quatrième heure d'entretien, il fut question de joie. A travers cette partie sur la joie, je retrouvai la notion de puissance que Jean-Yves Ruf avait mise en lien avec le plaisir.

Puissance et joie (Deleuze et Spinoza)

La joie, selon Deleuze, qui s'inscrit dans la suite de Spinoza, est une manière d'être où la puissance d'agir augmente. Il ne faut pas comprendre puissance comme assujettissement de l'autre. Aussi, la joie est à comprendre ici au sens plus large que la définition même du plaisir (sensation ou émotion agréable)⁵⁹. Autrement dit, la joie est un mode de fonctionnement où, contrairement à la tristesse, s'ouvrent sans cesse de nouvelles possibilités d'action dans la situation et avec les autres. Ces possibilités adviennent lorsque l'on rencontre un corps extérieur et qu'un échange se fait. Ici, ce corps extérieur est le partenaire de jeu. Nous avons vu que l'échange est une attention qu'on donne à l'autre⁶⁰. A la suite de cette rencontre, notre puissance d'agir peut soit augmenter, soit diminuer, en fonction de la nature du corps extérieur. Gilles Deleuze explique : « [Dans la tristesse,] notre puissance est immobilisée, et ne peut plus que réagir. Dans la joie, au contraire, notre puissance est en expansion, se compose avec la puissance de l'autre et s'unit à l'objet aimé »⁶¹. Ici, l'objet aimé est le jeu. Par conséquent, une action, en l'occurrence le jeu, devient praticable, lorsque l'échange avec le partenaire se fait. Les puissances d'agir augmentent par l'addition des puissances de chacun et donne accès à la joie.

⁵⁷ *Infra*, entretien avec Jean-Yves Ruf, p. 59.

⁵⁸ Pierre-André Boutang et Michel Pamart, *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, 1988.

⁵⁹ *Supra*, Plaisir et jeu : définitions, p. 9.

⁶⁰ *Supra*, Divers types de plaisir du jeu, p. 11.

⁶¹ Gilles Deleuze, *Spinoza : philosophie pratique* (1981), Paris, Minuit, 2003, p. 139.

Du devoir à la création (Nietzsche) ou comment créer contre la peur

La puissance est avant tout un concept nietzschéen. Pour Nietzsche, être puissant (ouvrir de nouveaux possibles) revient à être capable de créer de nouvelles valeurs, alors que tout nous pousse à suivre celles qui sont imposées par d'autres. Créer une nouvelle valeur veut simplement dire oser expérimenter une idée ou un geste qui n'entre pas forcément dans les règles déjà admises. Comme déjà observé dans la partie de la recherche intitulée *Le plaisir de la maîtrise de la peur*, il est question de suivre des règles de jeu, mais surtout de les dépasser en acceptant l'incertitude de l'instant présent afin de surmonter sa peur. Les propos d'Anne Durand me reviennent en mémoire : « Mais si tu restes arc-bouté sur le perfectible, dans une règle complètement rigide, le jeu ne peut pas se développer, il ne se passe rien, au bout d'un moment c'est mort. Donc le jeu c'est en même temps un respect de ce qui est établi, et un développement de ce qui est établi »⁶². Nietzsche, tout comme moi, ne veut plus avoir peur. Peur de l'inconnu, de l'imprévu, du jugement divin ou de la souffrance. Il ose donc créer des nouvelles valeurs.

« Les trois métamorphoses de l'esprit », proposées par Nietzsche dans son essai intitulé *Ainsi parla Zarathoustra*, résumant à merveille le fond de la pensée de l'auteur⁶³. Il y est question d'un chameau lourdement chargé, d'un lion en lutte avec un dragon et d'un enfant joueur. Le chameau porte l'ensemble des conventions morales et, une fois bien lesté, s'empresse de se rendre dans le désert, loin des bouleversements propres à la vie. On peut comparer cette étape de la métamorphose avec celle où le comédien est dans une conscience de son jeu incarné, mais qu'il veut tout maîtriser. Mais, bientôt assoiffé, le docile chameau se fait lion, fier et pugnace. Cherchant à s'établir en seigneur des lieux et de lui-même, il est mené à terrasser le dragon aux mille écailles gravées chacune d'une valeur ancestrale. Au « tu dois » effrayant s'oppose un « je veux » impérial qui n'a d'autre but que sa liberté. Le lion n'affirme rien, il dit non au devoir. Il se contente de faire table rase. A cette étape, le comédien est en refus de la maîtrise absolue mais n'agit pas encore. Créer de nouvelles valeurs revient à la troisième et dernière métamorphose : l'enfant. Ce dernier joue sans cesse à créer de nouvelles valeurs dans la joie. Le monde qu'il perd contre son monde était en réalité lui-même un monde créé et imposé par d'autres. A ce moment, le comédien a maîtrisé sa peur grâce à son désir de non-maîtrise absolu et peut commencer à créer : « [...] un développement

⁶² *Infra*, entretien avec Anne Durand, p. 52.

⁶³ Nietzsche, *Ainsi parla Zarathoustra* (1885), Paris, Payot et Rivages, 2002, pp. 53-55.

de ce qui établit »⁶⁴. *Le chemin à suivre n'existe pas. Tout comme la maîtrise absolue du jeu n'existe pas. Il s'agit alors bien au contraire pour l'enfant et le comédien d'élaborer son propre chemin*⁶⁵.

Ainsi, la puissance va de pair avec un changement d'attitude fondamental. Si l'attitude est nourrie par la peur, la puissance est diminuée. Pour Nietzsche, être en puissance et en joie revient à oser affirmer des valeurs nouvelles et singulières, c'est-à-dire de nouvelles pratiques, à la manière d'un enfant qui joue. La puissance est littéralement la volonté de gagner en puissance ou, à la manière de Dionysos, un élan d'accroissement et de surabondance vitale qui ne tend qu'à se dépasser toujours plus en créant de nouvelles perspectives, de nouvelles possibilités d'action. La peur devient alors une fermeture des possibles. Être en ivresse, comme Dionysos, c'est se trouver emporter dans l'énergie de vie la plus abondante. Volonté de puissance et ivresse sont indissociables. L'ivresse surgit d'une pratique en accord avec la vie comme puissance. La pratique la plus proche de la vie comme volonté de puissance est celle de l'art. Quand on ose créer, quand on vit en artiste, on emboîte le pas à la volonté de puissance, ou plutôt, on accède à ce qu'on est au plus profond de soi, étant nous-mêmes volonté de puissance.⁶⁶ Être en joie, ce n'est pas juste avoir du plaisir, c'est aussi réussir à surmonter la vie dans ce qu'elle a de plus lourd à porter, de plus effrayant⁶⁷. Il s'agit selon Nietzsche d'apprendre à être « tragique ». Être tragique, c'est savoir fonctionner dans et avec ce que la vie a de plus difficile à supporter.

La ritournelle du désir (Deleuze) ou comment aller à la rencontre du public

La puissance, chez Nietzsche, est solitaire, incompatible avec tout fonctionnement collectif. Il appartiendra à Deleuze de concilier l'affirmation créatrice de Nietzsche (« un développement de ce qui est établi ») avec la joie collective de Spinoza (« un respect de ce qui est établi »). Cela, il le fera par le biais de son concept de ritournelle.

⁶⁴ *Infra*, entretien avec Anne Durand, p. 52.

⁶⁵ Toujours dans son *Zarathoustra*, on peut en effet lire : « Ceci – à présent est *mon* chemin – où est le vôtre ? » ainsi ai-je répondu à ceux qui m'ont demandé "le chemin". Car *le* chemin, il n'existe pas ! ». Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* (1885), Paris, Payot et Rivages, 2002, p. 314.

⁶⁶ Fragment posthume de Nietzsche cité in Patrick Wotling, *Le vocabulaire de Nietzsche*, Paris, Ellipses, 2001, p. 14.

⁶⁷ Nietzsche, *Le gai savoir*, Paris, Gallimard, 1982, p. 232.

Ce concept explique comment un enfant qui a peur chante une chanson pour se rassurer : « Un enfant dans le noir, saisi par la peur, se rassure en chantonnant. »⁶⁸ L'enfant erre mais trouve un abri. Cet abri devient son « chez soi » car l'enfant a tracé un cercle autour de lui-même : « Maintenant, au contraire, on est chez soi. Mais le soi ne préexiste pas : il a fallu tracer un cercle autour du centre fragile et incertain, organiser un espace limité »⁶⁹. Ainsi, « les forces du chaos sont tenues à l'extérieur »⁷⁰ et l'enfant garde sa force d'agir pour lui-même. La dernière étape consiste à ouvrir ce cercle, à laisser entrer quelqu'un ou à en sortir soi-même : « Et cette fois, c'est pour rejoindre des forces de l'avenir, des forces cosmiques. On s'élance, on risque une improvisation »⁷¹. L'enfant est donc allé à la rencontre du monde extérieur.

Avec la ritournelle, Deleuze enrichit la dynamique créatrice de l'enfant. Ici, on ne crée pas à tout va, on construit des « agencements ». Agencer implique un certain ordre, l'organisation ou la mise en circuit d'un ensemble d'éléments (que ce soient des objets, des gestes ou des paroles). Plus précisément, l'agencement est la mise en place d'un « territoire »⁷². Si l'enfant trace le territoire et l'habite, c'est pour aussitôt l'ouvrir vers de nouveaux horizons. Pour Deleuze, l'agencement est essentiellement lié au désir : « désirer, c'est construire un agencement »⁷³, car le désir est constructiviste. On ne désire jamais simplement un objet (une pomme, une personne, une posture sociale...) qui, acquise ou pas, produirait du plaisir ou du manque. On désire toujours un ensemble, ou mieux, toujours *dans un ensemble* d'éléments qui fonctionnent les uns avec les autres. C'est dans ou en tant qu'agencement que circule ou coule le désir.⁷⁴ D'où l'idée que la joie « n'est pas la petite affaire privée de quelqu'un »⁷⁵.

Le jeu ne peut donc pas être l'unique objet de désir du comédien. Tout comme l'enfant qui chante sa ritournelle, le comédien a besoin d'avoir autour de lui fait un agencement d'éléments fonctionnant les uns avec les autres. Or, cet agencement existe dans le théâtre. Etymologiquement, *theatron* signifie regarder, contempler⁷⁶. Ceux qui contemplent sont communément appelé le public. Au théâtre, il existe donc plusieurs éléments, tout d'abord le

⁶⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « 1837 – De la ritournelle », in *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 397.

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ *Idem.*

⁷² Gilles Deleuze, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 397.

⁷³ « Désir », in *L'abécédaire de Gilles Deleuze*.

⁷⁴ <http://www.scribd.com/doc/6544503/Gilles-Deleuze-Desir-Et-Plaisir>, p. 4.

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 17, Paris, 1985, p. 786.

public, puis le comédien que le public regarde, mais aussi le metteur en scène qui met en scène l'objet de contemplation, cet objet pouvant comporter la parole ou le texte, et encore beaucoup d'autres éléments constitutifs de cet agencement. Par conséquent, le comédien trouve dans le théâtre son objet de désir. La joie n'est plus égoïste, mais partagée.

En réalité, cela ne suffit pas vraiment. Un désir joyeux ne se déploie pleinement que dans un agencement *puissant*, autrement dit, ouvert à de nouvelles perspectives (on retrouve Nietzsche). Désir et puissance sont inséparables. Tout agencement de désir fonctionne par « mouvements de déterritorialisation » ou « lignes de fuite »⁷⁷. Nous retrouvons cette idée de *ligne de fuite* évoquée par Jean-Yves dans la partie du *Plaisir de la peur* : « [...] Ou bien mon plaisir dans des lignes de fuite, comme dirait l'autre, ou dans des sentiments, ou dans ce que je ne connais pas ? [...] ». Ces lignes de fuite, d'après Deleuze, sont une manière d'aller à la rencontre de nouveaux territoires. Comme l'enfant, le comédien a tracé son territoire, ce dernier étant le jeu, pour ensuite aller vers de nouveaux horizons ou des nouvelles perceptives, et crée alors un agencement, qui est le théâtre. Autrement dit, le comédien ose offrir de nouvelles perceptives au théâtre. Il ose saisir un texte, prendre la main de ses collaborateurs et la main du public vers de nouveaux horizons. Il ose surtout aller vers ce qu'il ne connaît pas encore. Le plaisir d'oser est une conquête. De là naît le « plaisir de la conquête ». Le conquérant est le comédien et, en osant offrir de nouvelles perceptives au théâtre, en offre également aux autres éléments constitutifs de cet agencement, ses collaborateurs et le public. Collaborateurs de théâtre et public peuvent alors conquérir de nouveaux horizons ensemble.

Pour résumer, la joie consisterait en une pratique où la puissance d'agir se verrait augmentée. Une puissance d'agir en augmentation va de pair avec un élargissement des possibilités d'action. Élargir les possibilités d'action, c'est oser créer de nouvelles pratiques, de nouveaux gestes ou de nouvelles affirmations non pas contre, mais indépendamment de ce qui serait convenu de faire. Mais créer de nouvelles pratiques ne signifie pas affirmer bêtement n'importe quoi. C'est toujours depuis un agencement cohérent, « un cercle », que l'on peut « risquer une improvisation »⁷⁸. Ici est toute la difficulté : oser une improvisation tout en restant à l'écoute des dynamiques de l'ensemble. La peur est une fermeture à cette écoute. Au fond, l'idée n'est pas de tout casser en laissant ses pulsions jaillir spontanément. La joie consiste bien au contraire en l'élaboration libre d'un ensemble fonctionnel de rapports (« un agencement de désir ») tendant par lui-même à s'ouvrir vers du nouveau. La joie ne

⁷⁷ <http://www.scribd.com/doc/6544503/Gilles-Deleuze-Desir-Et-Plaisir>, p. 6.

⁷⁸ Gilles Deleuze, *Mille plateaux*, p. 397.

serait pas de l'ordre d'un « petit plaisir individuel », d'une « joie de soi-même », mais d'un « plaisir de conquête »⁷⁹. Éprouver de la joie, c'est partir à la conquête de nouveaux horizons d'action, c'est ouvrir le champ des possibles ou repousser les limites de l'impossible.

⁷⁹ « Joie », in *L'abécédaire de Gilles Deleuze*.

V. Le plaisir du partage avec le public

Dans cette dernière partie, j'aimerais revenir sur ma pratique et les entretiens effectués avec les praticiens, afin de tisser un lien avec le plaisir de la conquête observé dans la partie philosophique précédente.

Nous avons vu que le plaisir de la conquête consiste à oser aller à la rencontre du public. Cette conquête est un ensemble de nouvelles perceptives dont le comédien ne doit pas avoir peur. Le public et le comédien font les deux parties d'un agencement de désir, le théâtre. Mais le théâtre lui-même, comme ensemble de pratiques établies où à développer, peut devenir un objet de conquête. Lors de ma pratique, j'ai pu éprouver ces moments de « conquête », lorsqu'il fallait ne pas me laisser déstabiliser par la peur : « Chaque jour qui s'approchait de la présentation, je doutais de plus en plus de mon projet [parcours libre en solo]. Est-ce que c'est représentable au public ? Et si je n'avais pas réellement envie d'éprouver un quelconque échec ? Je n'avais pas le choix, il fallait que j'assume mes choix. Quitte à douter jusqu'au bout »⁸⁰. Mais j'ai remarqué qu'en osant aller vers le public, je l'aide à faire aussi un trajet vers le comédienne que je suis : « La présentation : je crois que j'ai eu rarement autant de plaisir. Pendant les vingt minutes durant, mes meilleurs alliés étaient le public et moi-même »⁸¹. Pour le public, cette manière d'être avec le comédien se manifeste par l'intellect : « Il y eut des rires parmi les spectateurs. Le comique de cette scène est parvenu au public et cela me fit plaisir [...] Comme si la naïveté du personnage du bouffon était parvenu jusqu'à la compréhension du public »⁸². Les praticiens le confirment, ici, Philippe Cohen : « Quand tu sens que ton partenaire te ressent, te comprend, que ton metteur en scène t'accompagne, te comprend, t'encourage et te donne de la richesse en plus, et quand le public a l'air de capter ce que tu joues, je m'excuse, mais ça c'est du plaisir »⁸³. D'où l'importance du travail dans le jeu, comme le note Lilo Baur : « [...] une fois devant un public, c'est de servir l'histoire... je crois que c'est de la responsabilité de chaque acteur que d'être là, présent, et de servir l'histoire chaque jour. Cela demande beaucoup de travail, de rigueur pour soi-même »⁸⁴.

⁸⁰ *Infra*, Journal de bord, p.37.

⁸¹ *Infra*, Journal de bord, p.38.

⁸² *Infra*, Journal de bord, pp. 34-35.

⁸³ *Infra*, entretien avec Philippe Cohen, p. 44.

⁸⁴ *Infra*, entretien avec Lilo Baur, p. 67.

Mais il ne faut pas à comprendre tout cela comme une partie de *ping-pong*, où le public et le comédien se renverrait toujours la balle dans une sorte de compréhension ou de plaisir individuels, tout en restant sur place. Si je reprends les termes philosophiques, il faut « déterritorialiser », c'est à-dire- ouvrir son territoire, aller à la conquête de, et cette conquête est une affaire commune, celle du comédien, et celle du spectateur. Il est question du partage d'un même objet, le spectacle, comme le démontre Philippe Cohen : « C'est parce qu'il y a une sensation de communauté au moment du spectacle, qui est la même que l'on retrouvait dans les siècles précédents dans les temples, dans les églises, qui sont de nos jours moins pleins... Mais par contre il y a ce sentiment de communauté, c'est-à-dire de partager ensemble, que ce soit une tragédie ou une comédie, un concert même. Ça c'est flagrant, c'est une chose qui est très, très importante, je crois même : le plaisir d'être ensemble [...]»⁸⁵. L'agencement public-comédien produit le spectacle ou théâtre.

Par conséquent, public et comédien font partie d'un agencement de désir commun, le théâtre. Le théâtre étant lui-même un agencement, il devient l'objet de plaisir de conquête. Ensemble, le public et le comédien peuvent éprouver de la joie et partir à la conquête de nouveaux horizons d'action.

⁸⁵ *Infra*, entretien avec Philippe Cohen, p. 49.

Conclusion

Cette réflexion sur le plaisir du jeu m'a permis de vaincre la peur que j'ai eu au tout début de ma recherche ; celle de ne pas avoir du plaisir en jouant, grâce à la découverte que le plaisir du jeu du comédien existe seulement dans un agencement de différents éléments qui constituent le théâtre. Le comédien éprouve divers types de plaisirs dans son jeu, mais ces plaisirs ne peuvent être éprouvés que dans un agencement. Sans la présence de cet agencement, le jeu du comédien et son plaisir n'existent pas. Le public fait entièrement parti de cet agencement, mais aussi beaucoup d'autres éléments ; le metteur en scène, le texte et bien d'autres. Jean-Yves Ruf ne manque pas de le mettre en évidence : « [...] il y a un plaisir lorsque ce n'est plus ta petite affaire privée qui joue, mais quelque chose, pour un comédien, entre soi et le partenaire, soi et le texte, soi et le public »⁸⁶. Le plaisir n'est plus « une petite affaire privée »⁸⁷, mais devient alors une affaire de tous, car elle réside dans l'échange et dans la circulation d'énergie. Ma peur était sans doute celle-ci : la peur de la solitude.

Cette recherche m'a aussi permise de réaliser que le plaisir est une notion qui se doit d'être vécue afin de la comprendre intimement, et même dans une tentative de théorisation, cette notion se concrétise surtout l'expérience et la pratique.

Afin de préciser et d'étoffer ma recherche, il aurait fallu que je réalise d'avantages d'entretiens avec des praticiens. Un nombre plus conséquent de propos recueillis aurait permis une analyse plus soutenue et plus précise des divers plaisirs du jeu. Il aurait aussi permis de mieux saisir comment ces plaisirs-là peuvent entrer en compte dans l'art théâtral. Les entretiens auraient aussi dû être effectués en synchronisation avec la constitution de mon journal de bord, afin que les diverses questions qu'il soulevait soit immédiatement confrontée avec le praticien du moment.

Ma formation de comédienne touchant à sa fin, je suis ravie d'avoir effectué cette recherche. Car non seulement elle m'a permis de vaincre ma peur de ne pas avoir du plaisir en jouant, mais, elle m'a apporté aussi une meilleure compréhension de ce que le théâtre a d'essentiel dans ma vie et dans celle des autres : l'échange.

⁸⁶ *Infra*, entretien avec Jean-Yves Ruf, p. 62.

⁸⁷ <http://www.scribd.com/doc/6544503/Gilles-Deleuze-Desir-Et-Plaisir>, p. 4.

Bibliographie

Ouvrages :

BARHTES Roland, *Le Plaisir du texte*, éd. du Seuil, Paris, 1973.

CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, éd. Bordas, Paris, 1995.

DELEUZE Gilles, *Spinoza : philosophie pratique* (1981), Paris, Minuit, 2003.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, « 1837 – De la ritournelle », in *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

Encyclopaedia Universalis, France S.A. , 1985.

FLORENCE Jean [et al.], *Plaisirs de théâtre*, Etudes théâtrales, Louvain-la-Neuve, 1996.

HENRIOT Jacques, *Sous couleur de jouer. La Métaphore Ludique*, librairie José Corti, 1989.

NIETZSCHE, *Ainsi parla Zarathoustra* (1885), Paris, Payot et Rivages, 2002.

NIETZSCHE, *Le gai savoir*, Paris, Gallimard, 1982.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, éd. Sociales, Paris, 1987.

Le Petit Robert, *Dictionnaires Le Robert*, Paris, 2002.

WOLTING Patrick, *Le vocabulaire de Nietzsche*, Paris, Ellipses, 2001.

Vidéo :

BOUTANG Pierre-André et PAMART Michel, *L'abécédaire de Gilles Deleuze (avec Claire Parnet)*, 1988.

Sites internet :

http://www.fr.wikipedia.org/wiki/Instant_present

<http://www.scribd.com/doc/6544503/Gilles-Deleuze-Desir-Et-Plaisir>

Annexes

Journal de bord autour du plaisir du jeu

Le 9 octobre 2009

Stage lecture-spectacle dirigé par Heinz Schwarzinger

« Casimir et Caroline », Odön Von Orvath

Présentation de fin de stage

Là où je m'y attendais le moins, je me suis perdue. J'étais en train de lire une scène avec le personnage d'Erna, personnage dans lequel j'ai été distribuée dans cette scène. C'est un personnage que j'aimais bien car j'aimais bien m'identifier à elle. Et bien ce soir-là, soit ma lecture n'était techniquement pas en place (lever la tête du texte, adresse, rythme), soit j'ai trop anticipé et ai perdu le goût du moment présent. Quoiqu'il en soit, je n'ai pas eu la réception à laquelle je m'attendais de la part du public.

Par contre, je me suis surprise à prendre du plaisir sur la partie lue-jouée que je redoutais le plus ; celui où Caroline raconte un souvenir (que je trouve personnellement plombant). En plus, à aucune des répétitions, mon partenaire de jeu n'était en place et j'avais toujours un sentiment de non-confiance. Et ce soir-là, j'ai procédé différemment. J'étais peut-être plus leste (je me suis dit quelque chose comme : « aller, laisse filer, pas de volontarisme, on s'en fiche d'être bien » et ça a induit un lâcher-prise qui m'a aidée et servie. C'était une sorte de fragilité ancrée dans le moment présent. Qui a même fait rire le public ! Était-ce de l'autodérision ? En tout les cas, j'ai pris le temps de dire ces phrases redoutées. Par moment, je les disais aussi avec le sourire. Même que pour la première fois, je me suis appuyée sur mon partenaire qui avait des problèmes de gestion d'espace. Là, je le regardais droit dans les yeux et m'appuyais sur son jeu silencieux.

Le 19 octobre 2009

Début de la création « Les Helvètes », m.e.s. Christian Geoffroy-Schlittler

Les mots « plaisir », « se faire plaisir », « déconner », « s'amuser » sont venus plusieurs fois dans les explications de Christian, durant notre première semaine de création. Il nous a dit que c'est en s'amusant qu'un comédien trouve des choses. Et moi ?

J'ai eu du plaisir lors de la dernière improvisation. Nous étions cinq, les consignes étaient les mêmes que pour les improvisations précédentes (penser au personnage, écoute, espace) sauf une nouvelle ; insérer une performance individuelle. Je ne sais pas exactement ce qui s'est passé, les inventions naissaient sur le moment. Mais par exemple :

- Lorsque qu'on m'a soulevé la jupe et que je ressentais une certaine humiliation, j'ai pris du plaisir à avoir un jeu distancé par rapport à ce qu'on me faisait « subir »
- J'ai pris du plaisir à piquer une colère quand j'ai constaté que mon partenaire de jeu Adrien avait gâché mon moment de performance en le plagiant
- Ma performance rate, c'est presque humiliant, mais je trouve ça très drôle intérieurement après-coup
- J'ai pris du plaisir à être cynique vis-à-vis de la performance d'une autre partenaire : « Et les livres, on ne les brûle pas ? »
- A rebondir sur les propositions de jeu du groupe (faut dire que la sauce avait bien pris)
- A chercher ma place dans l'espace, mais surtout, à oublier de l'avoir cherchée parce que je l'avais trouvée sans trop y songer et surtout grâce aux autres partenaires

Deux jours plus tard, Christian a dit de notre groupe d'improvisation qu'il avait l'impression de voir des enfants jouer.

Le 9 novembre 2009

Stage d'interprétation avec Dorian Rossel et Delphine Lanza

La Tempête, Shakespeare

Répétition

Aujourd'hui, je passais pour la première fois sur le plateau avec le personnage de Trinculo. Jouer ce rôle-ci était un désir personnel, car je voulais mettre en œuvre les différentes exigences/ conseils donnés par le corps pédagogique en fin de deuxième années. Ces conseils étaient, entre autres, de jouer des rôles « plus légers ». J'ai pris note de cette suggestion professorale et ai donc choisi le rôle de Trinculo, le bouffon du roi dans la pièce de Shakespeare. La scène qui m'a été attribuée était la scène 1 de l'Acte III. Elle commence par un monologue d'un personnage avec qui le mien entre en interaction plus tard, puis s'ensuit la première apparition de Trinculo, qui se fait aussi par un monologue. J'étais angoissée à l'idée de dire les mots de ce personnage pour la première fois dans la configuration scène-salle (le public étant les intervenants) ; quelques uns de mes camarades étaient passés avant moi et ils s'étaient fait beaucoup reprendre dans leur texte. J'ai aussi ouï Delphine dire : « ...ils veulent déjà interpréter... ». Je suis alors entrée en scène avec cette consigne, qui créait plus d'interrogations que de certitudes en moi ; ne pas vouloir interpréter. Donc, j'entre en scène, je suis sur scène, j'arrête mes mouvements et je dis le texte. J'ai vécu ce moment aussi simplement que ça ; en somme, je ne me suis donnée aucune autre consigne que d'entrer sur scène, avoir la conscience du public, et dire le texte. Et pourtant, le vécu de cette simplicité avait un effet très riche en moi. Métaphoriquement, c'était comme un boom-rang. Donner tout ce que je donnais en cet instant (texte, présence mentale et corporelle) me revenait comme en pleine figure. Je peux dire que c'était plaisant de sentir ce cycle se faire entre le public, le texte et moi-même.

Dorian intervient dans le travail pour donner des notes générales. Les miennes étaient : « C'était bien, parce que tu fais confiance au texte. ». J'approuvais ce qu'il disait, ma consigne secrète allant dans cette direction-là. Mais cela veut-il dire qu'il faut faire nettement plus confiance au travail qu'à soi-même ? Peut-être, étant donné que j'avais commencé la séance de travail inquiète.

Le 26 novembre 2009

Stage d'interprétation avec Dorian Rossel et Delphine Lanza

« La Tempête », Shakespeare

Présentation de fin de stage

La scène dans laquelle je joue est tenue par trois personnages : Caliban, Stefano et Trinculo. Six jours avant la présentation, Dorian a décidé de doubler les rôles de la scène ; celui de Stefano, Trinculo et seul Caliban restait unique (l'autre camarade jouant Caliban étant malade). Dorian disait de ce choix de mise en scène qu'il facilitait le jeu des comédiens puisque chacun était en partie « déchargé » de l'endossement du rôle, donc la possibilité de s'appuyer sur son partenaire. Aussi, comme la division se faisait en improvisation, cela permettait de développer l'écoute. Les répétitions dans cette circonstance étaient néanmoins fastidieuses, d'autant plus que la scène originale demande beaucoup de gymnastique (rythme et adresse). Jusqu'au dernier jour, la mémoire du texte était fraîche, les dialogues s'entrecroisant constamment vers la fin de la scène. Cependant, j'y avais pris goût à certains moments, surtout quand il s'agissait de finir les phrases de l'autre. Dans ces moments particuliers, mon oreille était suspendue à l'autre, ma respiration coordonnée et je pouvais sauter sur un instant de vide infiniment petit chez l'autre pour le remplir. Plus tard, mon partenaire et Dorian me déconseillèrent de trop hacher le texte, afin d'accorder le développement d'une pensée à une personne uniquement. Cette dernière consigne eut l'effet de me troubler ; on m'avait enlevé un plaisir.

Le jour de la présentation, il y eut deux représentations ; une pour l'autre volée de l'école et une pour les professionnels et les invités. J'étais très inquiète avant la première et détendue avant la deuxième. Inquiète, parce que toute la journée avant d'arriver à l'heure de la présentation, je me sentais vide. Difficile à décrire ce que c'est que ce sentiment de vide, mais des expressions comme « broyer du noir » ou « le moral dans les chaussettes » s'en rapprocheraient. Avant d'entrer en scène, mon double de Trinculo et moi devions marmonner des choses incompréhensibles mais audibles, comme si la scène commençait déjà en coulisses. C'est ce que je fis, mais tout en le faisant, j'échangeais des regards avec ma partenaire de jeu qui entrait plus tard en scène quelque temps après notre duo de Trinculo. Je la fis rire, et je me fis rire aussi. A ce moment précis, je me situais dans un entre-deux bizarre, comme si je montrais que je créais un artifice de comédien à quelqu'un et que j'en prenais conscience tout en le faisant.

Le souvenir de la première présentation au public est agréable. Il y eut des rires parmi les spectateurs. Le comique de cette scène est parvenu au public et cela me fit plaisir. Il y eut des rires à des moments inattendus ou moins évidents pour nous depuis l'intérieur. Comme si

la naïveté du personnage du bouffon était parvenu jusqu'à la compréhension du public et au nôtre, ses interprètes.

L'état de détente dans lequel je me trouvais avant la deuxième présentation me porta préjudice pour cette dernière. En effet, j'avais l'impression d'avoir déjà essuyé l'épreuve de la rencontre avec le public et je me suis trouvée moins anxieuse à la présentation suivante. Du coup, l'état de naïveté s'était perdu. Résultat : je me suis trouvée à chercher constamment mes marques précédentes, dans l'espoir de créer le même effet sur le public, de plus, j'étais moins alerte aux propositions de mon double. L'effet sur le public n'était pas le même. Evidemment que non, le public n'était pas le même. J'avais donc évacué le plaisir de la découverte du nouveau.

Le 18 décembre 2009

Stage de chant-cabaret dirigé par Mathias Desmoulin, Christian Gavillet, Heidi Kipfer et Lee Maddeford

Présentation de fin de stage

Le spectacle que nous préparions comportait des chants en chœur, des chants en solo et des moments de voix parlées. Ma chanson solo était « Tout fout l'camp » d'Edith Piaf, une chanson que je n'avais jamais entendue auparavant. J'ai beaucoup « misé » dessus. Misé, dans le sens que, si j'éprouvais un quelconque échec par rapport à son interprétation le soir de la présentation, cela pouvait m'anéantir. En plus, les circonstances n'étaient pas atténuantes ; c'était la dernière chanson solo du spectacle, avant la chanson finale en chœur, j'étais debout sur une table (cette décision d'emplacement venant de Heidi) sur laquelle il y avait des épluchures de mandarine et c'était une chanson triste. Ce dernier aspect concernant la tristesse m'inquiétait ; je me suis dit que je ne pouvais pas avoir de deuxième degré dans mon interprétation, le deuxième degré étant un appui plaisant pour moi en tant que comédienne (j'ai découvert le deuxième degré avec Christian Geoffroy-Schnittler).

De plus, lors des répétitions, je me suis trouvée fragilisée à cause de l'interprétation de la chanson ; j'avais parfois du mal à trouver ma note, car entre chaque couplet, il y avait une différence de tessiture. Il a été décidé que Lee, le pianiste-accompagnateur, me donnerait la note avant la réattaque du chant, ceci à mon grand regret, car je ne supportais pas l'idée de ne

pas y arriver par seule. Mais en plus de cela, Lee, me disait que je ne trouvais pas encore tout à fait bien la note, car je ne prenais pas assez de temps pour l'écouter. Effectivement, je me précipitais, car j'avais à l'esprit que je devais suivre le piano et qu'il m'était interdit de « traîner ». Mais Lee me dit que c'était à moi de « prendre les rênes ».

Quelques heures avant la présentation, mon désir était de faire une sieste. Je voulais être bien reposée pour le spectacle. Je me suis allongée dans un coin du dépôt de l'école, sur ne pile de pendrillons. Que ce fût le bruit, le manque de confort ou autre, je ne réussis pas à dormir. Cette impossibilité me fit pleurer. Je me disais que si je n'étais pas reposée, je ne chanterais pas bien.

Le spectacle se déroule. Il y a des erreurs (certains éléments de jeu, de mise en scène ou de chant, fixés au préalable, n'étaient pas à leur place), des fausses notes, bref, des circonstances pouvant contribuer à ma panique.

Mon tour de chanter en solo arrive. Outre le sommeil, j'avais développé une autre obsession ; ma respiration. Je me disais que si je n'arrivais pas à respirer à plein poumons, si ma respiration se bloquait car trop tendue, j'allais mal chanter. Et puis, fin de la chanson me précédant, je n'ai pas d'autres choix que de marcher en direction de la table. Je ne peux désormais plus me concentrer sur mes angoisses. Je n'en ai surtout pas le temps. Je dois à présent monter sur la table pleine d'épluchures de mandarine. D'habitude, un camarade venait m'aider à monter sur la table. Il ne le faisait pas toujours, mais nous avons tout de même développé un rituel ensemble. Une fois arrivée à la table, il n'est pas présent. J'en souris intérieurement ; je continue à vouloir passer outre mes angoisses. Introduction piano, Lee me donne la note et je commence à chanter. Fin du deuxième couplet, il me donne la note de la tessiture différente. Je l'écoute pleinement. Pour la première fois, je prends le temps. Je comprends à présent que ce temps m'appartient à moi uniquement. J'accepte de prendre les rênes.

J'eus beaucoup de plaisir à chanter ma chanson. J'avais l'impression que voix était en place et résonnait puissamment. J'eus même un sourire. Soit c'était un sourire narcissique et il signifiait : « Ah ! C'est si beau ! », soit c'était un sourire de plaisir au sens plus large et il aurait signifié : « Ah ! C'est si bon ! ». Beau : car mon interprétation de la chanson est belle.

Bon : bon d'être là, bon de chanter pour un public et bon d'être passée outre mes inquiétudes ou handicaps.

Le 28 janvier 2010

Parcours libre : « Le test de la liberté dans les limites de la liberté et dans les limites de la comédienne »

Présentation

Pour mon parcours libre, au préalable, j'avais envie de travailler sur un cauchemar de comédien. Je m'étais demandée comment retranscrire sur scène ces cauchemars que j'avais faits dans le passé, tel que ceux où j'arrive sur scène un soir de première sans connaître ni mon texte, ni mon emplacement dans l'espace et tout cela face à un public attentif. Pour parler de manière crue, j'avais envie d'éprouver ce que c'est que de se casser la gueule pour de vrai sous les yeux des spectateurs. Autrement dit, échouer. Aussi, c'était un choix pour me permettre d'écarter mon perfectionnisme au moins une fois dans mon travail d'apprentie-comédienne. Je me suis donc dit qu'il ne pouvait y avoir qu'un seul champ de travail qui regrouperait tout cela; l'improvisation. Je pris ensuite la décision de travailler avec un ancien élève de la Manufacture dont je connaissais les talents d'improvisateur. Je lui demandai d'être le metteur en scène de mon projet. Afin de tirer encore plus le fil du cauchemar, je décidai de travailler dans une grande solitude. Je demandai donc au metteur en scène de ne communiquer avec moi que par courriers électroniques ou messages téléphoniques. Cela prit la forme de missions ; chaque jour, il m'envoyait une nouvelle mission que je devais accomplir en improvisation devant une caméra témoin. Dans ces missions, il précisait également quels accessoires je devais préparer.

Chaque jour qui s'approchait de la présentation, je doutais de plus en plus de mon projet. Est-ce que c'est représentable au public ? Et si je n'avais pas réellement envie d'éprouver un quelconque échec ? Je n'avais pas le choix, il fallait que j'assume mes choix. Quitte à douter jusqu'au bout.

Je n'étais pas convaincue de la générale. J'avais pu éprouver plusieurs moments d'échec à côté de d'autres plus réussis, mais il y avait une prise en charge de l'instant présent qui

manquait. Des retours que j'avais pu avoir, je retenus : gaspillage des accessoires et pas assez de tranquillité. Ces deux commentaires étaient mes béquilles pour le lendemain.

La présentation : je crois que j'ai eu rarement autant de plaisir. Pendant les vingt minutes durant, mes meilleurs alliés étaient le public et moi-même. Je crois qu'ensemble, nous avons éprouvé une certaine joie. Si je me permets de m'exprimer à leur place, c'est parce que je les ai entendu rire souvent. J'interprète cela comme une manière de m'accompagner dans mon travail de comédienne.

Tout a commencé avec l'arrivée du régisseur lumière. J'étais déjà sur le plateau, je venais de faire quelques exercices de yoga pour me tranquilliser, comme conseillé la veille. Il est venu m'annoncer l'arrivée du public. Il m'a souhaité « merde » et sa présence m'a fait chaud au cœur ; lui aussi était mon allié. Ça y est, ça va commencer. Mon cœur bat fort, mais je ne peux pas me permettre que cela devienne un obstacle, alors je prends la décision que cela n'en devienne pas un. Le public entre. A partir de maintenant, je ne peux pas tricher. Je ne peux faire qu'une chose ; admettre tout ce qui se passe dans l'instant présent. Autrement dit, faire preuve de sincérité au public en lui avouant ce que j'éprouve, un éventuel échec et avouer la difficulté de vivre ces deux choses face à un public. Je souris aux spectateurs. C'est important pour moi d'exprimer ma joie qu'ils soient là. Aussi, mon sourire est un symptôme de nervosité, mais je ne m'en soucie pas plus que les battements forts de mon cœur. Je les observe s'installer. Je remarque que des personnes restent debout alors qu'il y a encore quelques sièges de libre au centre de la jauge. Je prends la parole pour leur signaler cela, pas de réactions, tant pis. Tout le monde est assis. Je leur souhaite le bonsoir. Je leur introduis mon parcours libre en en donnant le titre puis la genèse. Mon discours avait un canevas tout en restant improvisé, mais je réussis quand même à me perdre dedans ; premier aveu. Cela fit rire le public. Ils rirent aussi après que je leur présentai le metteur en scène du projet (qui m'avait averti au préalable de sa présence dans le public) et que ce dernier me demanda comment j'allais ; je réponds de manière sincère, c'est-à-dire angoissée.

J'oublie d'enclencher le chronomètre tellement j'étais obnubilée par la présence du public. Ce n'est pas grave, je leur explique que je vais enlever deux minutes. Je me dirige vers les enveloppes contenant les missions et je les présente à un membre du public afin qu'il en sélectionne un au hasard pour moi. Je connais ce membre personnellement. J'ai un lapse de temps de réflexion où je ne sais pas si je le salue de manière anonyme ou pas. Et puis je me

dis vite que ça fait parti du jeu d'avoir auprès de soi des membres du public qu'on connaît. C'est pour cela que je prends plaisir à lui dire « salut ». Ouverture de l'enveloppe ; je prends un sacré plaisir à avouer mon inquiétude en prenant une grande respiration sonore. Rires du public.

Ma première mission est de chanter une chanson que je connaissais dans trois modes différents : comme les crooners des années 50, comme le chanteur français Renaud et comme les chanteuses de RnB. J'étais surprise par le fait que les deux derniers modes m'avaient déjà été demandés en répétition par le metteur en scène. A mon avis, cela changeait un peu la règle du jeu, mais comme discuté avec lui après la présentation, l'improvisation est une chose qui ne se répète mais qui pas s'exerce. Soit. Je commence. N'ayant jamais « exercé » le genre crooner, je n'étais pas à ma plus grande aise. Mais je poursuis, étant dans un état de survie. Viennent ensuite les deux autres genres. Je ne sais pas si c'était parce qu'ils étaient plus travaillés, et donc, que je les assumais plus, mais les deux modes font rire le public. A un moment, je décroche et ris aussi. Je ris surtout de moi-même. Cela redoubla encore plus leurs rires.

La deuxième enveloppe comporte une improvisation qui consiste à lire un texte inconnu avec un accent et du mouvement. Le texte est celui de la revue de presse concernant l'obtention du titre d'HES-SO de l'école et le départ de son directeur Jean-Yves Ruf. Certaines personnes du public connaissent ce texte, l'ayant reçu depuis peu par courrier électronique. Par contre, pour ma part, j'ignorais l'existence de cette revue. Aux premiers mots prononcés, il y a beaucoup de rires. Ensuite, il me faut improviser des mouvements. Les premiers que j'effectue font parties de l'enchaînement de mouvements que nous faisons souvent avec Philippe Saire pour s'échauffer en cours. Ces derniers deviennent comme une chorégraphie aux yeux des spectateurs. Puis je fais des mouvements absurdes qui me viennent sur l'instant. Je me sens une fois de plus dans un état de survie, mais cette fois, de manière plus prononcée. De ce fait, je me lance volontairement dans une course frénétique en rond sur le plateau en même temps que je lis. A ce moment-là, je me dis : puisque cette improvisation est éprouvante, autant la rendre éprouvante jusqu'au bout. Puis, je m'arrête au centre du plateau, assise et de dos aux spectateurs. C'est une sensation bizarre de leur tourner le dos, mais cette position me fascine en même temps. A la lecture d'une phrase évoquant le départ de Jean-Yves Ruf, j'ai une montée d'émotion de tristesse. Toujours dans la discussion avec le metteur en scène après la présentation, il me dit : « Avec Jean-Yves, j'y ai vraiment cru à ce

moment-là. » Cru à quoi ? Etais-je dans une sincérité émotionnelle à tel point qu'elle s'est faite ressentir ? Peut-être.

Il reste encore du temps, donc, nouvelle enveloppe. Cette fois, je dois faire une performance en utilisant les accessoires que je disposai au préalable sur le thème « les riches ont le droit d'être des consommateurs comme les autres ». Je vais manger un yaourt. J'éprouve du plaisir à m'imaginer comment un pauvre mangerait du yaourt, c'est pour cela que j'exécute cela en le mangeant avec les doigts. Un peu de yaourt tombe ; je me baisse et lèche le sol. J'entends des réactions de dégoût dans la salle et ça me fait plaisir d'avoir provoqué cela. Je vais manger des biscuits. Au moment où j'ouvre le paquet, le chronomètre retentit. Je prends mon temps pour recevoir cette sonnerie, me lève, éteins la musique que j'enclenchai auparavant et dis avec beaucoup de simplicité : « Voilà, c'est fini » au public. Dire que c'était fini, c'était aussi du plaisir.

Le 20 février 2010

Stage de mouvement et d'interprétation dirigé par Philippe Saire

« Visage de Feu », Marius Von Mayenburg

Présentation de fin de stage

Le spectacle comportait quatre quatuors où le texte (un extrait) et le mouvement étaient au centre du travail. Philippe Saire décidait des groupes et des distributions de rôles. Il m'attribua le rôle d'Olga dans « Visage de Feu », un drame familial. Le premier jour de répétition, nous fîmes une lecture de la pièce en groupe. J'eus une sensation très agréable en lisant. Je me sentais légère. J'avais l'impression que ma compréhension de la pièce se faisait en même tant que la découverte des mots. J'avais aussi la sensation de bien gérer mon souffle et le rythme de la pièce, telle que, parfois, je créais des ruptures à effet comique (mes partenaires de lecture riaient de temps en temps). C'est comme si j'attrapais au vol l'essence du personnage d'Olga, jusqu'à aller à la prétention de l'avoir trouvée.

Je me suis vite aperçue que j'étais loin du compte. Les situations de répétitions différaient trop de celle de la lecture, où nous étions agréablement assis. Il fallait mettre en mouvement ma compréhension psychologique du personnage et ce n'était pas toujours évident, parce que je me rendis vite compte que, lors de la lecture, j'avais surtout des idées

reçues du personnage, et cela ne suffisait pas. Cependant, lors de la première répétition d'une des scènes entre Olga et son frère, il y eut comme un autre genre de plaisir ; celui de chercher le rapport entre les deux. Nous la jouions muette et en improvisation. Notre thème de base était le rapprochement physique. Nous nous sommes retrouvés à faire des jeux, parfois des jeux enfantins, afin que nos corps soient rapprochés. C'était bizarre de passer d'une sensation d'enfant à celle d'adulte. Il y avait comme une dichotomie : l'adulte que je suis joue comme un enfant, mais l'enfant que je suis devenue redevient adulte ou rejoue à l'adulte.

Arrivé à mi-parcours des répétitions, chaque groupe confrontait son travail au reste de la classe. Ce jour-là, notre groupe manquait un garçon, nous ne montrâmes donc qu'une partie de nos scènes. Ensuite, nos camarades firent des retours. Ces derniers nous ont paru durs ; « trop de froideur », « on ne comprend pas très bien », « pas assez subtil ». Evidemment, nous étions en porte-à-faux par rapport aux autres, car il nous manquait un collègue, et donc, beaucoup d'éléments. Nous étions aussi passés en dernier, devant trois groupes qui firent rire, donc réagir la classe. A notre passage, il n'y eut pas aucune réaction. A ce moment, je me suis dit qu'il fallait effectivement des contrastes dans nos jeux.

Suite aux commentaires de la classe, Philippe Saire nous demanda de travailler sur l'incarnation des personnages. Selon lui, il fallait « donner corps au personnage » pour éviter une sorte de « froideur » qu'avaient ressentie certains camarades la veille. Malheureusement, je n'ai que des idées reçues de ce mot-là ; quand je pense à « incarnation », je pense à « sombre » et aux « tripes ». Aussi, j'avais envie de travailler sur la légèreté du personnage d'Olga, prendre le contre-pied de cette pièce sombre parlant de l'inceste et des relations difficiles. Je voulais éviter de donner une vision trop monochrome du personnage et que le public ne voit que ça. Il fallait que je travaille sur le contre-pied, mais je remarquai vite que je ne pouvais pas le faire à tout moment. Il y avait des situations qui ne se prêtaient pas au jeu « léger ». Je devais donc accepter que le personnage soit noir quand j'aurais qu'il soit blanc, mais surtout qu'entre ces deux couleurs-là, il y a toute une gamme de couleurs. Cette gamme, je la trouvai dans l'instant, avec l'intuition du moment. Je la perdais aussi. Par exemple, c'était comme lors des répétitions de ces deux scènes où je sentais quelque chose bloquer : était-ce dans le rapport avec l'autre personnage ? Était-ce dans la parole ? Était-ce dans une mauvaise connexion entre le corps et l'esprit ? Surement un peu des trois. Et surement qu'il n'y avait pas d'incarnation. A ce moment, je compris ce que pouvait aussi signifier ce mot ; la parole dépend d'un ancrage direct dans le corps et a une signification pour soi et pour l'autre

partenaire et public). Quelque chose bloquait l'accès à l'ancrage, il fallait donc trouver un chemin autre que l'intuition pour débloquer cet accès. Mais comme je doutais de plus en plus sur ma capacité à incarner la parole, je bloquais de plus en plus. C'est sûrement pour cette raison que ces deux scènes sont restées non-incarnées ou instables.

La veille de la présentation publique, nous fîmes une générale. Nous confrontions notre travail au reste de la classe. C'était tout simplement un plaisir pour moi de partager cela avec mes camarades. D'autant plus qu'il n'avait pas vue l'entièreté de la pièce le jour de la présentation à mi-parcours. C'était comme leur faire un cadeau après tout ce temps passé loin les uns des autres. Le les ai entendus rire à des moments, et cela m'a fait plaisir. Mais suite à cela, j'avais une peur ; le lendemain, retrouverai-je tout ce plaisir ? On dit : bonne générale égale mauvaise première. Est-ce que ce seras le cas ?

C'était le cas. Je me suis déstabilisée par la peur de faire « moins bien » que la veille et l'intuition du moment ne suffisait pas. Cette dernière n'est pas un socle assez solide. D'autant plus qu'à certains moments de la présentation, je me sentais éteindre à l'intérieur. Ma voix baissait, par exemple. Ayant parlé avec un camarade après la présentation, il me dit que « c'était bien, mais moins bien que la veille » ; il confirmait donc mes pensées. Mais d'autres membres du public me présentèrent leur félicitation. Eux, ils n'avaient pas assisté à la générale. Devais-je tout de même accepter leur félicitation ? Parmi eux, il y avait Heidi Kipfer, notre responsable voix. Afin de savoir si je pensais à tort ou à raison, je lui demandai : qu'en était-il de ma voix ? Elle me répondit que « ça allait bien », que « je n'avais pas de soucis à me faire à ce niveau-là ». Alors je me demande encore, peut-on se fier à son intuition ou pas ?

Entretiens

Philippe Cohen

Le 15 août 2009

Genève

PHILIPPE COHEN

Bon, je dois dire déjà, à ta première remarque qui est : « je fais un stage de cinq semaines à l'intérieur duquel il n'y a aucun moment qui me procure un certain plaisir ou un certain épanouissement » ; à mon avis, c'est un signe qui montre que ce n'est pas forcément un très bon stage, parce que dans toutes les productions que j'ai connues (moi j'ai travaillé avec des metteurs en scène très différents, sur aussi bien du O'Neill que du Büchner, du burlesque d'impro, de la comédie, vraiment des choses très différentes – dans toutes les situations – je pense par exemple à Jean-Louis Hourdin, un metteur en scène français avec qui j'ai fait mes débuts, j'ai fait quatre spectacles avec lui) même si la notion de dramaturgie, de précision, de cohérence étaient importantes, la notion de plaisir était fondamentale.

Et puis ça c'est le travail de quelqu'un qui avait été formé à l'école de Strasbourg, et qui était dans une génération de gens comme Jean-Pierre Vincent, Jean Jourdheuil, Michel Deutsch, etc., qui étaient des gens très exigeants sur le plan intellectuel... Mais quand moi je travaillais avec Jean-Louis Hourdin, cette notion de plaisir n'était en tout cas pas interdite, et elle était présente ; mais en plus on constate, quand on travaille une pièce, que cette notion de plaisir, elle est présente déjà au moment de la compréhension, et au moment de la progression de la compréhension, c'est-à-dire que quand tu joues tes scènes, tu sens que ça devient plus juste, parce que tu sens que c'est moins rigide, tu sais que dans l'échange, le dialogue avec tes partenaires, la pensée de l'auteur transparaît à travers ton jeu, c'est un grand plaisir. Je crois pouvoir le dire. C'est un grand plaisir. C'est un plaisir de l'ordre, j'allais dire, du texte, de la satisfaction intellectuelle déjà, à la base. Donc, quand on me dit qu'il peut y avoir de la mise en jeu sans plaisir, déjà moi je trouve ça bizarre, parce que même sur le plan de la compréhension, de l'analyse, et justement de la réussite, de trouver du sens, et des sens complexes et des choses contradictoires, déjà c'est un plaisir intellectuel, au départ.

Après il y a le plaisir sensoriel de réussir à se cadrer dans un personnage que ton metteur en scène va accepter, ou que tes partenaires vont accepter, ou que toi tu vas ressentir positivement, ou que ton public va reconnaître positivement. Alors là, tu as plusieurs retours

à... Définir le plaisir du jeu, c'est bien sûr celui du metteur en scène, celui des partenaires ou celui du public, et puis, en même temps, parallèlement, le tien ; parce que quand tu sens que ton partenaire te ressent, te comprend, que ton metteur en scène t'accompagne, te comprend, t'encourage et te donne de la richesse en plus, et quand le public a l'air de capter ce que tu joues, je m'excuse, mais ça c'est du plaisir. C'est comme un peintre qui aboutit son tableau, quand, à la fin, la lumière apparaît comme il le voulait : j'imagine qu'il ne tire pas la gueule, il est plutôt content !

Donc, c'est pour ça : première réponse, un peu détaillée, mais il me semble que le plaisir est présent partout, ne serait-ce que dans la difficulté d'un travail à accomplir, difficultés qu'on réussit à surmonter... Alors je me dis que si l'on croise dans cette profession des gens qui prétendent que non, ce sont déjà des gens particuliers, je trouve. Moi je dirais que j'ai la chance d'avoir croisé des milieux très diversifiés, ce qui m'a permis de faire beaucoup de recoupements, parce que j'ai vraiment travaillé avec des gens qui ne connaissaient rien au texte, qui étaient plus du clown, du cirque, du burlesque, ou même de la danse, des claquettes ; et d'autres qui étaient extrêmement intellos et pointus. J'ai navigué dans ces deux milieux extrêmes en passant par un milieu intermédiaire ; donc j'ai un peu navigué dans toutes sortes de milieux, et puis j'ai l'impression que j'arrive à recouper un petit peu les exigences et les objectifs de chacun de ces genres de groupes. Et je pense que même chez les intellos les plus maladifs, il y a un moment de bonheur, peut-être que ça peut s'appeler bonheur et non pas plaisir, ou de plaisir, ou de satisfaction, qui existe, à un moment du travail ou à un autre. Donc, voilà, ça c'est le plan très général.

NISSA KASHANI

Mais dans cette manière de concevoir le plaisir qui est un plus... Enfin, ça peut rejoindre ce que tu dis par rapport au fait que d'abord tu subis cette partition, tu y vas, après c'est dans le résultat qu'il y a le plaisir ; ce n'est pas une injonction, je veux dire, ce n'est pas un ordre, tu ne peux pas avoir de plaisir immédiat...

PHILIPPE COHEN

Non, bien sûr...

NISSA KASHANI

C'est comme si je disais à quelqu'un : « jouis maintenant ! » Ca la coupe, quoi !

PHILIPPE COHEN

Oui, je pense ! [Rires] Non, effectivement. Je pense que le plaisir ou le bonheur de cet art-là, c'est le corollaire du travail ; c'est-à-dire que forcément tu bosses, tu bosses, et puis à un moment, quand ça progresse, qu'il y a des choses qui prennent forme et tout, ça devient un bonheur de vivre ces moments-là. Ça ne peut pas être, comme tu dis, une injonction ou un objectif.

Je pense qu'il existe aussi un certain courant théâtral complaisant, où le but du jeu, c'est de se jeter à fond corps et âme dans une interprétation ultra-intense, et où la sensorialité n'a pas de limite. Ce n'est généralement pas un théâtre très construit, parce que c'est un théâtre d'expressivité maximum et de peu de contrôle, donc de peu de construction. Je pense que la réussite dans une œuvre d'art comme dans une pièce de théâtre, elle est dans ce mélange entre, justement, des choses qui sont de l'instinct, de la sensorialité, mais aussi d'abord, des choses qui sont des choix, du style, de l'analyse et de la compréhension. Malheureusement, il faut en passer par là, donc... Enfin malheureusement, je dis ça parce qu'il y a des fois des artistes qu'on voit « s'éclater », mais sans prendre la peine d'avoir une contrainte de travail. Donc, franchement, il y a toujours un mélange des deux. Mais l'injonction de plaisir, à mon avis, elle n'est pas très légitime non plus, parce qu'il n'y a aucun travail qui pourrait se définir à partir de cette seule injonction.

Or, même si c'est un art, c'est en même temps et surtout un travail. Donc c'est vrai que c'est artisanal, difficile, minutieux, plein de corrections, d'ajustements, et ça, *a priori*, c'est beaucoup de patience et beaucoup de passion, ce n'est pas un plaisir immédiat qui apparaît.

Le plaisir, tu peux le prendre au stage du Living Theatre ou de Grotowski, où les gens doivent se dépasser sur le plan physique, vocal, etc., c'est sûr que tu peux t'amuser ! Tout dépend au fond des personnes, mais l'essentiel, c'est qu'il y ait un travail ; ça ne doit pas être une injonction. Ça va de pair avec une certaine volonté d'aboutir le processus de travail, et puis au bout du compte, bien sûr, quand tu maîtrises ton travail et que tu joues, et que c'est fluide, et qu'avec tes partenaires, tu sens que vous donnez quelque chose de visible et de complexe et de saisissable par le public, eh bien là, il n'y a pas de plus beau métier !

Par contre, quand tu es en train de jouer et que tu sens que tu es confus, hermétique, ou brutal, et illisible, eh bien ça se sent ; tu sens que tu n'as pas bien travaillé, tu sens que ce n'est pas assez éclairci, tu sens que tu n'as pas ça, donc là, il n'y en a pas, de plaisir. Je crois que ça arrive à tous les artistes, à tous les comédiens, quelquefois de se retrouver dans un spectacle où ils ont travaillé, où ils ont répété, mais où, pour une raison ou pour une autre, les

bons choix n'ont pas été faits, ou... Et puis ils se mettent à jouer une chose qui n'est pas bien aboutie, qui est trop confuse, et là c'est pas marrant du tout.

NISSA KASHANI

Tu comprends... C'est juste... C'est vraiment un peu puéril... Je me disais : mais c'est dingue, il y avait des clés pour le jeu du comédien [après lui ?], donc au stage, et... Je n'ai peut-être pas tout compris, mais j'étais amenée à jouer [tellement de choses ?]... Mais là non plus, je ne m'éclatais pas tant que ça... J'étais maladroite, j'étais terrifiée... [Au pire ?] c'était une catastrophe, je me faisais marcher dessus... Donc je me disais : mais cette notion de plaisir, elle est pour le public en fait, c'est ça, le public il est... Enfin je veux dire, c'est pas... Il est touché par le plaisir de l'autre ou quoi ? Comment ça se passe ?

PHILIPPE COHEN

Ça se passe aussi comme ça. Mais là, ce que toi tu as ressenti à ce moment-là... Quand ton prof t'a manifesté que tu ne prenais pas le bide, que tu avais trop de barrières, ou trop d'orgueil, ou trop encore de consistance, de réflexion, il a bien mis le doigt là-dessus et ça t'a décontenancée, donc ça t'a affaiblie, donc tu avais l'air plus enfantine. Après, quand tu rejoues ce jeu plusieurs fois, comme le font d'ailleurs les gens à l'Actor's Studio aux Etats-Unis, ils arrivent à faire tomber des barrières de, j'allais dire, l'expression sentimentale, pour vraiment jouer avec leur propre être comme avec un outil à disposition esthétique. Et puis l'avantage de ce professeur de clown qui t'a fait ressentir ça, c'est, voilà, qu'il t'a dit que toi, tu n'es pas seulement une personne intelligente, qui parle bien, tu es aussi un corps de chair... Tu vois ce que je veux dire ? Quand tu vas voir un acteur qui t'émeut, je ne sais pas... Des acteurs aussi diversifiés que Michel Bouquet ou, je ne sais pas, bon, peu importe... Ce sont quand même des gens qui ont laissé leur orgueil au vestiaire à un moment de leur formation d'interprète. Ils peuvent jouer la fêlure, la faiblesse, l'infantile, etc., et puis toutes les choses auxquelles on peut être capable de répondre dans cette situation-là. Et ça, c'est toute une part de l'interprétation qui est précieuse, c'est-à-dire...

C'est d'ailleurs bien pour ça que l'on dit que, par exemple, en théâtre d'improvisation, quand ça devient vraiment un art, les gens qui ont trop d'orgueil ne peuvent pas le faire, parce que ça réside sur un postulat qui est : si l'on démarre en improvisation théâtrale, le contrat c'est que l'on peut échouer. On peut se planter. Certains comédiens ou comédiennes refusent l'idée de pouvoir se planter ou échouer, que ce soit devant un public ou devant leurs

collègues. Donc ce sont des gens qui vont rester dans un registre dur, défensif, contrôlé. Or toute une part de l'interprétation va être sur un registre relâché, faible, encore une fois : enfantin. Donc la fragilité que tu es censée retrouver quand tu travailles l'interprétation, elle est celle d'un enfant. C'est vraiment quand tu ne valais rien sur le plan de la solidité physique et sentimentale, voilà. Donc tu ne valais rien du tout ; s'il n'y avait pas eu ta maman et ton papa, tu étais foutue, tu étais mangée. Et ça c'est vachement précieux ; ça, tu dois le cultiver, tu dois le cultiver dans le clown, tu dois le cultiver quand tu fais d'autres interprétations...

NISSA KASHANI

La part de l'enfant...

PHILIPPE COHEN

Oui, ta part tragique, ta part infantile, ta part blessée, ta part d'échec, ta part naze quoi, enfin je dis naze... je ne voudrais pas être péjoratif, mais je veux dire : ta part faible. Et au bout d'un moment, quand tu cultives ce genre de choses, c'est, de la même manière que ta diction ou que ton intelligence du texte, un des outils que tu maîtrises, et tu prends plaisir à l'utiliser. Ce n'est pas un truc tout pulsionnel.

C'est que le bide, tu essaies de l'utiliser ; au début tu es partie de ton expression, et à un moment, quand tu vas faire, je l'espère, Karamazoff, ou un Tchekov ou autre chose, tu utiliseras cette sensation de bide avec plaisir ! Parce que tu l'auras pratiquée dans différentes postures, dans différents exercices, et tu l'utiliseras sur un texte. Et ça va être fou parce que ça va te donner une couleur que... [Les ponts essaient ? [Rires]]... La [voirie ?] essaie de nous... La [voirie ?] a toujours tenté d'empêcher le théâtre de progresser !

Question

Comment se décline le plaisir dans le jeu théâtral ?

Euh... Au fil des ans ! [Rires] Non mais tu vois, la question, elle est vaste ! Bon allez, on peut dire qu'il y a... comment expliquer ça, « décliné le plaisir dans le jeu théâtral » ? Bon, il doit y avoir plusieurs sortes de plaisirs ; par exemple, la première répétition : c'est un grand plaisir, on est en première lecture, on découvre, les gens sont contents de se retrouver, découvrent leur personnage, il n'y a pas encore eu les propositions absurdes du metteur en scène, qui va te faire jouer à contresens de ce qui est écrit dans l'œuvre.

NISSA KASHANI

Tout est permis... ?

PHILIPPE COHEN

Oui, tu peux encore rêver. [Rires] C'est vrai que le metteur en scène qui prétend... par exemple, j'ai vu ça l'autre fois – je ne dénoncerai personne – des gens qui montaient Tennessee Williams et qui déclaraient « corriger » Tennessee Williams dans ce qu'il avait de plus rythmique... eh bien déjà, ton plaisir d'interprète...

NISSA KASHANI

Se trouble ?

PHILIPPE COHEN

Ouais, je l'appuyais... mais bon... ça dépend avec qui tu tombes. Mais je dois dire que déjà dans les premières approches, il y a un grand plaisir à découvrir son personnage, son équipe, la conception de départ, tu sais, comme le premier jour d'école ; on a le cœur plein, plein d'espoir, et puis on rêve de bonheur !

Question

Pourquoi le jeu théâtral procure-t-il du plaisir ?

Bien, alors... Le jeu théâtral procure du plaisir déjà dans la maîtrise. Moi, ce que j'ai souvent vu, une fois qu'on a souffert à la répétition, qu'on a repris, analysé, et repris souvent, au bout d'un moment, quand ça devient fluide, et qu'on arrive à enchaîner les scènes, je dois dire que c'est très plaisant, parce que oui, tu sens que le sens passe avec fluidité, les bases à l'œuvre du dialogue entre les gens qui jouent, etc. Alors, bien sûr, ça met longtemps, parce qu'effectivement, je le connais bien – je l'ai pratiqué dans l'école : il y a le temps, l'ingestion du sens, du phrasé, de tous les paramètres qui font que le jeu est fluide ; et le temps pour que le sens apparaisse, eh bien il est long. Par contre, quand on a la patience et qu'on a beaucoup travaillé, et que ça prend forme, je crois que personne ne peut le nier, quand ça prend forme et que tu commences à sentir que c'est là, que ça commence à se fluidifier, c'est vraiment [un plaisir]...

NISSA KASHANI

Aussi bien pour le metteur en scène que pour les comédiens ?

PHILIPPE COHEN

Ah oui, bien sûr.

Question

En quoi le théâtre procure-t-il du plaisir, du point de vue de l'interprète ou du public ?

Bon, on ne va pas s'éterniser sur le public, c'est assez flagrant, sur le plaisir de comprendre, de s'amuser, de voir les questionnements représentés, de voir les questions de société ou les questions humaines représentées ; ça c'est une chose qui est tout un chapitre, je pense, du côté du spectateur. Mais je pense que, du côté de l'interprète, jouer, c'est quelque chose qui est incroyable. Il y a une chose – j'avais remarqué ça, une fois, en discutant de religion – quand tu aimes un théâtre – il y a beaucoup de théâtres qui sont pleins, qui marchent très bien, où il y a beaucoup de monde...

NISSA KASHANI

À Genève ?

PHILIPPE COHEN

À Genève, à Lausanne, enfin dans nos régions riches et cultivées, où les gens ont fait beaucoup d'études, et ont quand même les moyens. – Ce qui est assez génial, quand même, c'est que les théâtres sont souvent pleins. Et pourquoi le théâtre est plein alors que le DVD est si puissant, que le film est si puissant ? C'est parce qu'il y a une sensation de communauté au moment du spectacle, qui est la même que l'on retrouvait dans les siècles précédents dans les temples, dans les églises, qui sont de nos jours moins pleins... Mais par contre il y a ce sentiment de communauté, c'est-à-dire de partager ensemble, que ce soit une tragédie ou une comédie, un concert même. Ça c'est flagrant, c'est une chose qui est très, très importante, je crois même : le plaisir d'être ensemble dans une chose qui est de l'ordre du rituel, de la représentation, qu'elle soit légère ou qu'elle soit profonde ou puissante. Alors quand l'interprète est au cœur d'une œuvre, qu'il semble intéressant, c'est-à-dire dans laquelle il sent que le public écoute, franchement, c'est, je trouve, d'abord un privilège. C'est ton rôle dans la société que d'aller devant des gens et puis de leur raconter quelque chose, mais c'est aussi un privilège d'avoir le plaisir de le faire.

Anne DURAND

Le 17 août 2010

Genève

Face A

NISSA KASHANI

C'est des questions en vrac, c'est pas...

ANNE DURAND

Alors, il faut que je les prenne dans l'ordre ?

NISSA KASHANI

Comme tu veux... Tu me dis ce que tu en penses, et ça part sur des questions, ça peut toucher à la philosophie...

[... ?]

ANNE DURAND

Bon, au moment où on va jouer, je dirais qu'il n'y a plus que ça. Je pense que t'en es persuadée, enfin... que tu en as la conviction...

NISSA KASHANI

Mais pas tant que ça en fait. Parce que la seule conviction que j'ai, c'est que c'est plus une partition... Mais c'est vrai que des fois, ce qui reste de cette partition, c'est... Je n'arrive pas à dire que c'est du plaisir ; je ne sais pas, c'est trop égocentrique, je ne sais pas comment le dire... C'est plutôt : « ah je me suis bien amusée, j'ai pris mon pied... »

ANNE DURAND

Non, moi je ne dirai jamais ça. Je ne parle pas du plaisir en ces termes-là. Mais...

NISSA KASHANI

J'ai des camarades qui sortent d'un stage, d'une pièce, d'un boulot, qui disent : « je me suis trop éclaté ! »

ANNE DURAND

Non, je n'adhère pas à ça. Je ne dis pas que c'est la finalité. C'est-à-dire que je ne sortirai jamais seule en disant ça. Mais tu ne peux pas rentrer en scène sans te dire ça. Ce que tu fais là, que c'est inouï, irremplaçable, éphémère. Quand une pièce est finie, tu ne sais jamais, quand tu es professionnel, si ça va revenir... Bon, tu peux avoir un contrat après, mais souvent tu ne sais pas forcément ce que tu vas faire. Et la conscience de quelque chose éphémère, précieuse, pour laquelle tu as travaillé pendant des semaines, voilà : s'il doit rester une chose quand tu entres en scène, c'est ça, c'est la conscience de la beauté d'être là, de l'instant. Ce qui va se passer, c'est unique, avec les gens qui sont là, avec toi, tu es dans l'instant... Après, c'est sûr, tu n'es pas seule au monde, il y a des tas de contraintes, une partition précise, avec des directives, et d'autres gens dans un décor... Mais ça c'est « métabolisé ». Dans le meilleur des cas c'est métabolisé. Si tu rentres en scène en te disant : « bon alors, il faut que je respecte ça, ça... »... C'est évident que tu dois le « respecter », mais tu n'y penses plus, sinon tu es toujours en retard. Parce que dire du jeu quand il est complètement plein, présent, généreux, justement généreux, pas égoïste, mais *partagé*... Donc c'est ça : la jouissance de l'instant avec la conscience que tu as de l'instant, peut-être la conscience aussi de ce que tu tentes dans l'instant, et de ce que tu ne respectes pas, au lieu d'évidemment... Tu n'es pas seule, tu dois le respecter, c'est mieux.

Si tu veux... Pardon... C'est comme ça... Le metteur en scène, par définition, c'est ça, dans son caractère, dans ce qu'il est, il a besoin d'avoir la maîtrise sur les choses. C'est pour ça que [il ?] n'aimait pas être comédien, parce que souvent il était en désaccord avec les mises en scène, parce qu'il manquait de maîtrise ; ces désaccords le mettaient trop mal à l'aise, donc à un moment il a dit : « ben moi je veux faire ». Il a cette volonté d'assurer, ce besoin de maîtrise. Et ça, ça rentre en dissonance avec le plaisir du jeu, avec le jeu de l'acteur, c'est-à-dire qu'en même temps l'acteur il doit savoir, ce qu'il doit faire, évidemment – moi, des acteurs qui ne connaissent pas bien leur rôle, ça m'horripile – et en même temps, il doit lâcher, il doit être là, prêt à refaire ce qu'il te disait qu'il faut faire, mais à le refaire... Presque si ça se passait autrement, le refaire autrement, mais ça ne se passera pas autrement, puisque ça a été décidé que ça se passerait d'une certaine manière. Mais être tellement disponible à l'autre, pour que... peut-être que ça pourrait aller ailleurs.

NISSA KASHANI

Parce que si ça va quelque part... Genre ça va quelque part, je...

ANNE DURAND

Je ne sais pas, mais tu vois ce qui se constitue... Si c'était bien, peut-être que finalement c'était pas si mal... J'ai suivi très longtemps des trucs avec Michel Kullmann, on a usé très longtemps, des semaines et des semaines, des sketches de Karl Valentin ; au début, c'était très respectueux... Et puis... C'était dans un esprit de travail, ça, de... de débandade... on se met à faire n'importe quoi... mais si t'essaies un tout petit truc, tu infléchis une toute petite intention, comme il faut vraiment te brancher avec l'autre, alors l'autre il va te prendre un tout petit peu autrement, et c'est peut-être le contraire que tu vas... Et puis après, tu sors : « ah oui, ça, ça ne vit pas »... Tu te dis... Tu le surmontes... Tu vis ça tout le temps... Et ce n'est peut-être pas plus mal... Et on réessaie le lendemain... Et ainsi de suite... Mais si tu restes arc-bouté sur le [perfectible ?], dans une règle complètement rigide, le jeu ne peut pas se développer, il ne se passe rien, au bout d'un moment c'est mort. Donc le jeu c'est en même temps un respect de ce qui est établi, et un développement de ce qui est établi ; si le jeu se développe, ça veut dire qu'on essaie un tout petit peu des intentions préétablies. Donc, par définition, on sort un tout petit peu des règles ; après le metteur en scène vient de temps en temps, et puis il conseille, il peut dire : « ah ça c'est bien » ou « là, vous êtes complètement à l'ouest »... Mais, souvent, si les acteurs sont consciencieux, ne sortent pas des rails par je-m'en-foutisme, mais concrètement par volonté de développer des choses, eh bien le metteur en scène est vachement content. Il dit : « ça s'est bien développé, ça a progressé ». Mais [le comédien anonyme], il a joué récemment dans [?], ça s'est joué en juin, et puis... À un moment, il a du mal, il a peur, il n'a pas fait l'acteur depuis très longtemps, il se rend compte que c'est très dur, et puis il a peur si... Ça s'est facile à dire, mais à un moment c'est pouvoir te dire : « de toutes façons je le fais, et je sais bien ce qu'il y a à faire ». On va jouer ensemble pour le meilleur, et inch Allah, et puis voilà... Il faut que tu te fasses ta petite marque, avec du plaisir, mais pas un petit plaisir... C'est un *savoir savouré*. Un savoir éprouvé, savouré. L'instant qui passe, il ne reviendra plus. Donc, tu vois, il dit ça, mais... C'est marrant qu'il t'ait dit ça ; peut-être qu'il a pris du plaisir dans un autre sens. [...] Après il faut savoir faire sa part du jeu avec beaucoup de plaisir, et puis le jeu, forcément, ça te... Tu ne maîtrises rien... Si par exemple tu rentres très énervée sur le plateau, et si ça ne se passe pas du tout comme tu voulais, tu peux être très malheureuse, je ne sais pas si c'est à cause de ça, mais il y

a des personnes qui aiment te dire : « ah mais cette [sueur ?], c'est excellent ce que tu dis, c'est pas vrai »... Mais peut-être que le fait de n'être pas zombie sur le plateau, mais d'être au contraire, pas tendu, la tension c'est jamais bon, mais actif dans le sens où tu es [mécontent ?], tu donnes quelque chose au... il se passe quelque chose justement, où tu n'es pas mou, tu n'es pas ectoplasmique, où on se dit « bon, il n'y a rien à voir, c'est fini ». Mais si vraiment les choses te passent par-dessus la jambe, ça m'étonnerait que ça puisse beaucoup marcher. Bon, il y a eu la mode... Par exemple, à un moment donné dans les années 80, il y a eu une espèce de jeu – Hervé le qualifie de [« parisiâne » ?]... Quand il dit ça d'un acteur, ça veut dire « j'fais ce que j'veux »... Les acteurs sont très à l'aise sur le plateau, et puis très vite ça suit après avec le public... Très à l'aise, [un peu à soi ?]... Un peu comique... Je ne sais pas comment le dire... À un moment, il y avait beaucoup de spectacles comme ça, avec des acteurs qui entrent en scène en regardant le public, un peu tout fous, en montrant un truc comme « regardez comme je suis à l'aise »... C'est-à-dire que si tu entres en scène sans te dire que ce que tu fais c'est peut-être la chose la plus importante au monde... Mais en même temps, c'est sûr qu'il y a certains soirs où t'es tirée par les [pattes ?], tu penses à autre chose... Mais je dirais qu'avec le temps, ça s'acquiert un petit peu, peut-être parce que c'est un métier qui est difficile, donc quand tu as survécu jusqu'à 40 ans, ou 30, ce que tu fais, tu en profites vraiment... alors que quand tu as 22 ou 25 ans, que tu joues pas mal, dans le sens où tu as beaucoup de propositions, tu peux croire que c'est facile, que tu peux être un peu... pas indifférent, mais...

Il y a un moment, je veux dire, quand tu es comédien, tu te dis « ok c'est comme ça, allez j'essaie, j'essaie vraiment ». Et essayer vraiment, ça veut dire : je suis d'accord, et je dis oui. Je dis oui, j'essaie, et puis tu mets le sourire dans toi, tu vois, même si tu dois jouer un rôle triste. Mais le sourire dans le sens où l'espoir, la croyance est que *c'est possible, il va se passer un truc*. Et ce « truc » ne peut se passer que si j'y crois en fait, que si je suis là. [...] Il y a un moment où tu te dis : « oui je le fais, je lâche, je ne maîtrise pas tout, je fais de mon mieux ». Evidemment, tu as répété cent mille fois ton truc, tu veux tout faire bien, mais vouloir tout bien faire, c'est le pire ennemi de l'acteur. Alors que tu peux être là, et t'emmerder à voir quelqu'un sur le plateau, alors qu'il fait tout bien. Ce qui compte, ce n'est pas le « tout bien » – ce qui n'empêche pas que tu peux bien faire les choses ! – mais ce qui compte, c'est en fait *d'être là*.

ANNE DURAND

Ouais, quand t'es là, c'est le plaisir. Le plaisir d'être là ou... C'est parce que tu es là que tu as du plaisir. Un bon acteur, c'est celui qui est *là*. Si tu donnes du plaisir, c'est celui qui est là avec toi. C'est comme si tu étais restée avec ton amoureux, je sais pas où, à Lausanne, alors qu'il est obligé de bosser à Genève. C'est celui qui est là avec toi, dans ce moment donné, il partage ce temps avec toi. C'est quand tu es là que t'as du plaisir ; quand tu as du plaisir c'est que tu es là.

NISSA KASHANI

[...] Je crois que je veux trop bien faire. Je crois que c'est un truc qui me fait super mal. Je suis perfectionniste. Tant que j'ai pas ça, l'objectif de [plaisir ?], je suis pas contente de moi. Je me fais du mal à vouloir vraiment aller jusqu'au bout, et... Et puis d'un autre côté, t'as le mec qui te dit : « ben oui, mais je trouve que c'est du travail bien fait ». [...] Mais moi, je veux trop bien faire...

ANNE DURAND

Ce dont tu parles, c'est un défaut de jeunesse, en fait. Je crois que quand on est jeune et puis dès qu'on aime ce métier, [on récupère ? ça dépoussière ?] bien. Mais quand tu penses à faire tout ce qu'on t'a dit de faire, quand tu penses à ce que tu te dis à toi-même de faire, tu en viens à oublier d'être là, en fait, et d'écouter, de regarder les autres, d'*être là*. Mais, pour être là... Tu peux te dire : « alors, comment je fais pour être là, si en fait je n'ai aucune idée de ce que fait mon copain à Lausanne et que moi je vais jouer à Genève ? » ... Pour être là, il n'y a pas de recettes, mais... Il faut aussi sentir ce que tu dois faire... Et donc, c'est une question de distance, de bonne distance par rapport à ce que tu dois faire. [...] Par exemple quand tu dois chaque soir remettre le même jeu sur la scène, le chagrin... Ça c'est un vrai boulot de toute la journée. Et tu ne peux pas te plomber, quand même. [L'âme ?], c'est des plaisirs différents. Mais voilà, quand tu dois jouer du chagrin le soir, ta journée n'est pas tout à fait pareille, je crois. Elle est un peu orientée ; c'est que tu te prépares...

NISSA KASHANI

Je me suis très naïvement posée la question, est-ce qu'on prend plus de plaisir pour jouer une comédie que pour jouer une tragédie ? [...] Soi-disant, on s'éclaterait plus dans le

comique, alors que dans le tragique... J'aimerais croire qu'il y a le même *boost*, mais il passe par d'autres chemins...

ANNE DURAND

Moi, je ne dirais pas trop que c'est chercher le plaisir [dans le comique], ou bien essayer des choses tristes... Il y a les travaux qu'on a aimés, dans la vie, et puis il y a ceux qu'on a traversés, pas avec indifférence, mais avec une relative... Il y a des travaux qu'on a fait il y a trente ans et dont on se souvient très fort. Et puis il y en a d'autres où l'on ne se rappelle même plus comment s'appelaient les gens qui jouaient avec vous. Je ferais plutôt la différence entre les travaux qu'on aime et puis ceux qu'on n'aime pas... mais, on n'est pas entre...

NISSA KASHANI

Mais ça joue quand même sur l'affectif ?

ANNE DURAND

Non, indépendamment de l'affectif... De ce qu'on a à jouer... Indépendamment... Il y a ce qu'on aime et ce qu'on n'aime pas, mais... A la limite, on ne sait pas tout de suite si après... [inaudible : passage de métro ou de train]

On a du plaisir à jouer des choses tragiques, malgré tout. Mais après je crois qu'il y a des questions de natures, de feeling... Moi je crois que je fais plutôt rire facilement. C'est plus facile pour moi. C'était par exemple : la mère, la belle-mère de [Ruth] c'était très dur pour moi, de jouer ça. Il fallait un très gros effort, mais après évidemment, quand je le fais, quand ça se passe, ça me fait très plaisir, je suis très contente. C'est un autre effort, dans la journée surtout. Mais parfois c'est un piège, parce que tu te prépares trop. Mais tu sens [aussi comment ça se fait ?] en toi ; c'est que si tu es là, là, tout peut se passer. Tu n'as pas non plus à trop te préparer, à penser des choses comme la gravité de la vie, etc. Ça j'ai beaucoup appris avec elle... Si t'es en relation avec l'autre, c'est que t'entends ce qui se passe, et s'il se passe quelque chose, ça provoquera telle ou telle chose en toi. Tu dois avoir confiance en ça, croire en ça, et ne pas avoir peur. Faire confiance en ce que tu fais là. Il ne faut pas s'en faire trop... S'il y avait une part d'impression... Une fois mon amoureux m'a dit : « t'oublieras un truc, mais c'est une information vachement importante », et alors du coup, après on est sorti dans le public, et il me dit « tu n'as pas dit ça » ; moi je ne m'en étais même pas rendue compte, au

contraire, qu'il avait pas dit ça. Donc après on réfléchissait dans l'autre sens du contrat appris : l'information manquante, etc. Effectivement il y a une part d'impro...

NISSA KASHANI

Est-ce que tu crois justement que la part d'impro, c'est ce qui permet à l'acteur d'être là ? [...]

ANNE DURAND

Quand je dis impro... Oui... il y a une part de... En même temps, il n'y a pas d'impro qui ne soit déjà très... il y a des fils conducteurs très précis... Pour moi, l'impro, ce n'est pas n'importe quoi, ça ne veut pas rien dire... Je dirais même que plus t'es précis, plus tu t'en sors bien en impro. [...] Si t'es là-dedans, a priori il y a davantage de... disons que ce « flottement » possible se donne la place d'être là. Tout est dans une musique. *Être là*, ça peut se faire aussi même sur des textes comme Molière ou Racine. Je me suis dis, de me souvenir de ça et d'appliquer ces règles-là, ce que j'ai appris avec elle sur un texte, je pense que c'est un « défi écrit ». Bon, c'est toujours la même chose... C'est le même défi pour tout le monde. Ce n'est pas du blabla.

Jean-Yves RUF

Le 23 octobre 2009

Lausanne

JEAN-YVES RUF

[...] La meilleure manière pour ne pas que tu t'emmerdes, c'est de prendre du plaisir ! Je ne vais pas te dire que tu avais un jeu terne et que tu ne donnais pas de plaisir. C'est-à-dire que des fois – enfin peut-être que c'est pas assez, il faut beaucoup surjouer, « sous-jouer », il faut souffrir pour jouer, arriver à un jeu qui tienne, mais qui soit parfois un peu resserré, un peu « premier degré » ; tu n'arrives pas à déconnecter assez pour jouer avec les niveaux de langue, avec des niveaux de dramaturgie différents – c'est tout à fait normal en 1^{ère} année. Mais ça donnait quelque chose de vachement investi, vachement bien, mais des fois trop dramatisé en linéaire, tu vois. Je suppose que je me suis peut-être mal exprimé, il fallait trouver une matière de plaisir, trouver une espèce de légèreté même à l'intérieur du drame, pour le comédien ; [pour lui tu vois ?] le drame doit être plus fort. C'est fou comme c'est une épreuve de faire voyager les gens...

NISSA KASHANI

Ben oui, mais j'ai continué à voyager ; après en 2^e année, à chaque fin de stage je me posais la même question...

JEAN-YVES RUF

Et ça t'a enlevé tout le plaisir que t'avais ? [Rires] Non je dis le contraire de ce que tu disais, et merde !

NISSA KASHANI

Non, c'est pas ça, c'est juste, par exemple, au clown, j'ai chialé ma race, j'étais mal à chaque fois, et les bides, je les prenais tellement mal... Mais petit à petit je trouvais un plaisir par ce que [je faisais ?]... Gautré m'a dit : « ce qui était bien c'est que t'étais à poil dans le bizarre, mais tu avançais quand même ». Rien que le fait que j'ai quand même avancé, enfin que je ne suis pas restée sur place, j'ai bien compris que c'était un plaisir. Mais je ne peux pas dire que j'ai adoré... Je pourrai en faire tout le temps, tellement je trouve que c'est un travail

admirable. Mais j'en ai quand même chié ma race, mais d'un autre côté, j'étais un peu comme...

Ce que j'ai vu, ressenti quand j'avais un stage au conservatoire de Genève sur Novarina, c'était horrible les premiers jours, apprendre le texte, mais je... De nouveau, je pleurais tellement, je comprenais rien... C'était horrible ! Et puis on a fait la présentation, et là il y avait une espèce de magie, mais indescriptible, alors que chez Novarina c'est quelque chose, une matière tellement... Et puis en fait je crois que le « plaisir » résidait seulement dans le fait que l'on avait juste une partition, on avait une structure, et juste se mettre au bon endroit au bon moment dans cette structure, ça suffisait. Dire le texte suffisait, ou ce genre de choses. Mais je ne peux pas dire que j'ai eu du plaisir. J'ai eu une satisfaction, ou quelque chose [...].

Sur [Lars Noren ?] je peux essayer de chercher... J'avais essayé de chercher chez Pousseur... J'ai pas eu de plaisir chez Pousseur, puisque j'étais... Je pense que j'avais encore le syndrome de Platonov ou j'étais trop dans... Comme ça, fermée, ou, je sais plus... Ou c'est le personnage qui ne m'aidait pas, je ne sais pas. Donc ça me travaille, parce que je sais que je peux... Qu'il y a une distance à avoir où... En fait j'ai cette question, quand j'essaie de « déconner » sur le plateau, déconner dans le sens où il y a une distance au 2^e degré à avoir.

JEAN-YVES RUF

« Déconner » c'est un mot très vulgaire, c'est être con...

NISSA KASHANI

Oui je sais...

JEAN-YVES RUF

Ben oui, déconner, c'est le mot ; littéralement c'est être con... Moi je dirais « déconnecter », « débrancher », tu vois [rires]...

[Jean-Yves demande à Nissa ce qu'elle veut savoir ; elle lui demande de lancer des pistes ; pause de réflexion]

JEAN-YVES RUF

Il y a peut-être une chose qui vient par Stanislavsky [...], c'est à peu près le seul théoricien dont tout le monde connaît un peu le nom, souvent un peu dans le vide. On ne

connaît rien à cette méthode, mais on connaît un peu ce qu'il en reste. [...] Ce qu'il reste : c'est un drame, donc il faut que je sente le drame en moi, donc il faut que je le bouffe, que je sois dans le même état [...] ; donc il faut essayer d'aller ouvrir en toi des « résonnateurs » pour jouer ça. Mais c'est perçu un peu comme ça, si tu veux, ça, c'est le mythe romantique, qui est resté beaucoup, puissant comme ça, dans notre inconscient collectif (au théâtre bien sûr, pas chez les ingénieurs). Il y a aussi le mythe de la [continuité ?] ou du génie ; Rimbaud qui écrit sur [?]. [...] Après il n'y a pas que du faux là-dedans. Mais il y a d'autres artistes qui ont apporté quelque chose, selon moi. Je parle des philosophes aussi.

Je pense notamment à [Gilles Deleuze qui parle sur les comédiens ?]. Il parle de : qu'est-ce que tu penses de ce sentiment de puissance – pas de pouvoir – de puissance de création, qui est ta joie ? Il y a quelque chose de très profond. Là je pense à Bach. Bach, je ne l'imagine pas comme l'artiste romantique, mais comme quelqu'un d'extrêmement équilibré, qui avait des [conditions ?] dures, je pense, de travail, mais ce n'est pas, voilà... Nous, on a Mozart, qui est mort tôt, on a ça dans la tête. Mais tu penses à Gauguin, par exemple, [c'est du travail ?], point barre. Il survit, bien sûr, mais il était très, très... Ouais, il avait peut-être des [allures de taureau ?], par exemple...

NISSA KASHANI

Ok. Le musicien, il doit suivre une partition très compliquée, très précise, très... C'est un cadre très fermé, et toi tu dis qu'il y a quand même une liberté dedans, il y a quand même un espace ; c'est-à-dire l'espace, c'est de lui à cette partition, c'est là que réside cette puissance...

JEAN-YVES RUF

Bien sûr. Ce n'est pas si différent qu'une partition... Évidemment, il y a des hauteurs de son, et le texte c'est une partition. Bien sûr, mais je ne sais pas... Mozart par Pires ou Mozart par Brendel, il y a une marque d'interprétation. Mais, eux, ils se considèrent comme des interprètes. Nous, on se considère parfois trop comme des créateurs avant même d'avoir fait... [Mais dans le théâtre ?], c'est clair, on est des interprètes. [...] Ils ont un souci de [donner ce qu'il y a dans la partition ?]. Mais évidemment, [...] Brendel n'a pas les mêmes vues, les mêmes soucis de texte que Pires, et ça donne une autre chose, une autre musique. Il n'y a peut-être pas besoin de faire [confiance ?] à ça, parce ce que ça leur échappe. Des fois, plus la partition est concrète, plus justement, ce qui échappe est riche, ce qui échappe le plus

souvent à la conscience. [Des fois, si tu mets de l'inconscient sur des choses très cadrées, ça devient plus du superflu. ?]

NISSA KASHANI

Je me demandais justement si le plaisir ne résidait pas dans ce truc très [triste ?]... A peine tu prends conscience de ça qu'il est déjà parti...

JEAN-YVES RUF

[Comment ça ? ?]

NISSA KASHANI

Ben j'ai vu [?] tout à l'heure, qui parlait d'état de grâce...

JEAN-YVES RUF

Oui... Tu as vu [inaudible] [Ferral ?] ? Je suis en train de lire le premier tome, il y a pas mal de choses qui parlent du comédien [inaudible]. [Il y a un moment où tu es complètement en scène. Il y a un désir d'être en scène ?], d'être, de partager exactement le même temps que les partenaires et que le spectateur, [au fond du temps en général ?]... Mais oui, sans doute, c'est un plaisir d'être dans une écoute tellement ouverte et riche, [textuelle ?]... Tout est là, et tout devient possible. Tu es à l'écoute de toutes les micro-variations et tu sens que ça doit, voilà, que ça [doit sortir absolument ?].

Le travail, c'est d'ailleurs de rechercher ce plaisir. [Rires] Mais si tu veux, ce [plaisir ?]-là, tu ne l'auras pas ; c'est un cadeau. Il n'y a jamais complètement... En [représentation ?], tu ne peux pas... N'importe quel interprète n'est pas, que ce soit en musique, en théâtre ou en danse... Parce qu'il faut que tu aies appris pour sentir ça, voilà... Il y un plaisir qui n'est ni purement physique, ni purement intellectuel, qui est justement ce lien-là, d'être complètement en intelligence avec soi-même et l'autre, et c'est ce qu'amène aussi le plaisir de l'écriture, au sens très large du terme, que ce soit une écriture sur le plateau ou une écriture littéraire. Mais c'est sentir que tu arrives à faire jouer l'écriture ; et quand elle est très bonne, c'est puissant, c'est plus puissant que ta petite affaire privée. Donc c'est un plaisir aussi de faire vibrer ça, le fait de ... Deleuze parle du [désir imperceptible de l'artiste ?]...

NISSA KASHANI

Qui dit ça ?

JEAN-YVES RUF

Deleuze. Il entend par là que pour lui le vrai artiste c'est celui qui se dissout presque dans l'œuvre. Sa petite affaire n'est pas importante. Il y a des comédiens qui se mettent totalement au service du spectacle, de l'écriture. Mais ça n'entrave rien du tout à leur personnalité, [...] à leur colère [...] Mais ils se mettent tellement à l'écoute de ça, que voilà... A mon avis, c'est là la nature du plaisir le plus profond que le plaisir de faire un numéro d'acteur.

NISSA KASHANI

Voilà...

JEAN-YVES RUF

[Là tu imprimes ?]... Là, si c'est toi qui prends l'écriture, et que tu la ramènes à toi, là, bon, c'est [quelque chose qui te dessert ?].

NISSA KASHANI

C'est cabot ?

JEAN-YVES RUF

Oui, cabot, [ça peut être cabot, mais voilà ?]... C'est les comédiens qui font un peu toujours la même chose, même si au fond on fait toujours un peu la même chose. [...] Il n'y a que la force de l'écriture qui permet [d'agrandir un territoire], ça se sédimente... Moi j'ai vécu aussi, en tant que metteur en scène dans un de mes spectacles, l'écriture de plateau – je ne l'ai pas fait ici, je l'ai fait avant – avec une [écoute beaucoup de mes propres questions ?] que j'essaie de partager... Pas impersonnel... Mais en même temps tu travailles avec ton propre lexique. Tu pars de rien, du texte, et puis, peu à peu, à partir de l'improvisation, tu inventes des choses, et puis tu ressens les choses ; [le plus que tu puisses dire c'est ce que tu vois dans tes rêves, ou, enfin voilà]... Alors après ça [ne t'appartient pas seulement ?] ; les rêves, ça a toujours aussi à voir avec la mémoire collective.

Mais il y a un moment où [je me suis dit que dans cette espèce d'affrontement à chaque séance ?] – tu te sens vieillir un peu entre chaque – ça va s'inverser, que je serai capable de répéter, de refaire ce que j'ai déjà fait, et que je vais peut-être sans m'en rendre

compte essayer quelque chose, essayer au sens où ça a marché une fois, on va essayer de le [replacer ?]. Et si tu veux... Voulant encore refaire un spectacle comme ça, parce que je ne pensais pas savoir comment faire les autres, sur la forêt, je suis tombé sur *Comme il vous plaira* de Shakespeare... et j'ai eu choc parce qu'il décrivait exactement ce que j'avais envie de décrire ?], c'est-à-dire justement pas un plaisir mais une peur.

Me perdre en forêt, [... j'ai ressenti ça des fois quand j'étais encore gosse ?]. Tu sais, tu es en train de te perdre, mais quelque chose t'amène à aller voir encore un peu plus loin. Justement tu trouves cette espèce de peur qui est jubilatoire en même temps, qui est le parcours et le texte de Rosalinde en forêt ; on ne dirait pas que c'est son désir, mais qu'elle découvre le désir avec le mot « peur ». [... inaudible] [En montant ça pour la première fois, je me suis dit ?] que j'ai voulu jouer au malin... [Jouer Shakespeare... ?] en général on faisait des heures de répétitions avant pour [inventer ?] une espèce de forêt, comme j'aurais fait dans les autres spectacles d'improvisation. Et puis tout de suite, j'avais dit bon... Je n'ai pas trop écouté les didascalies, ni... J'avais commencé à inverser des scènes ; j'ai un peu joué au malin. [...] Après j'ai fait les choses, mais en passant par l'écoute profonde du texte. Après j'ai pris un plaisir fou, mais qui est presque un plaisir... [niquer ?] [...] C'est tellement puissant que, à la limite, il faut juste...

NISSA KASHANI

Se laisser aller ?

JEAN-YVES RUF

Oui, j'ai senti ça sur *Mesure pour mesure*. [...]. Et il y a tellement de choses [?] que tu ne comprends pas mais que tu sens, et que tu n'arrives pas à exprimer. Il faut juste que ça arrive jusqu'à la lumière mais sans perdre l'ombre, [...] sans perdre l'intuition que tu aurais de la langue, de cette langue-là, ou... Et il y a un moment où je me dis que je ne sais pas du tout ce que je fais. C'est angoissant, mais c'est une grande joie angoissante, ce n'est pas... j'ai l'impression de ne pas travailler, tu vois ? Mais en même temps ça se fait, ça se fait entre toi et les comédiens, qui jouent leur propre partition, il y a [un lien ?] entre ça... [...]

L'intérêt certain, c'est une nature de plaisir ; il y a un plaisir quand tu es [décentré ?], il y a un plaisir lorsque ce n'est plus ta petite affaire privée qui joue, mais quelque chose, pour un comédien, entre soi et le partenaire, soi et le texte, soi et le public ; il y a quelque chose qui te déborde, que tu ne connais pas. Mais, comme un cascadeur, tu as beaucoup travaillé avant de sauter, il sait à peu près où il saute, il a une technique – [...] il le fait à force d'obstination,

de désir – et la technique, c'est l'avant-saut, c'est pouvoir sauter, c'est pouvoir être à poil sans complètement se briser la gueule. Et voilà, le plaisir, c'est ce que [fait la technique ?] ?

Dès que tu définis un endroit de [plaisir ?] – tu vas voir avec une équipe de comédiens : il vient d'où, le plaisir ? C'est d'une équipe de comédiens ; parce que... ben, [est-ce que c'est] mon plaisir dans le savoir-faire ? Ou bien mon plaisir dans des lignes de fuite, comme dirait l'autre, ou dans des [sentiments ?], ou dans ce que je ne connais pas ? Les deux, [parce que d'abord c'est un métier ?], et parce que ça aide le metteur en scène à travailler aussi. On ne peut pas dire qu'il n'a pas de boulot, je crois bien qu'au contraire... [Rires] Mais là, c'est des choix ; là tu te fixes des [objectifs ?]. C'est lié pour moi à comment tu traverses [l'écriture ?] ; quelle nature de plaisir tu as [dessus ?].

Alors, effectivement, il y a la technique de développer un jeu virtuose, il y a d'abord un savoir-faire, développer les [moyens ?] de l'acteur, de l'interprète. [C'est pour ça que c'est comme ? ...] deux pôles. Ou bien se dire que la technique, ce n'est pas trouver les voies entre conscient et inconscient, ou trouver assez de disponibilité, d'ouverture, d'écoute pour laisser advenir les choses que l'on ne connaît pas. Ça ne passe pas seulement par l'écoute, ça passe aussi par se dire : « je me débarrasse de tout ce qui est technique, pour accéder à d'autres états. » Quand tu lis les entretiens de [?], la plupart des metteurs en scène disent : « la technique, c'est très important, mais chacun a ses voies, le tout, c'est comment s'en débarrasser. » [Rires] En gros, ils disent à peu près tous ça.

Lilo BAUR

Le 16 novembre 2009

Lausanne

LILLO BAUR

Bonjour Nissa ! [...] La part du conscient dans le jeu du comédien. Hum... En fait je pense que c'est assez juste d'ailleurs. Je ne me suis jamais trop demandée par rapport au conscient et à l'inconscient... Je crois plus dans la déformation que dans l'inconscient, ça veut dire... Dès que tu [crées ?] par exemple dans le plaisir ou le comique, pardon : plutôt du comique, pas du plaisir, d'abord du comédien... Mais le comique c'est quelque chose de rythmique, que tu peux apprendre, là c'est comme quelqu'un qui fait les cartoons, comment ils appellent ça ? Les [?]. Quelques fois ce n'est que rythmique. Et souvent d'ailleurs, le comique c'est la répétition. Alors ça, c'est quelque chose que tu apprends, donc c'est assez conscient. Mais si tu arrives à le faire, rythmiquement, ça veut dire : en travaillant, évidemment c'est un plaisir. Mais je pense que quand on n'a pas forcément travaillé, c'est comme chez l'enfant, c'est l'inconscient, c'est quelque chose qui te touche, qui te fait rire, et qui est très instinctif. Et je pense justement qu'il y a plus des gens qui sont tournés vers le plaisir que d'autres, et il y a des gens qui sont beaucoup plus intérieurs et qui font beaucoup plus une recherche pour eux-mêmes, qui va beaucoup plus loin. C'est peut-être aussi un plaisir, mais plus un plaisir dans la souffrance. [...] Il y a des gens qui prennent aussi un plaisir dans la souffrance. Et quelques fois, on est conscient, ou on compatit avec soi-même, et là c'est quelque chose qui est très fort, qui est presque déjà un peu de la philosophie, je crois, dans le moment de « prendre plaisir »... Et je pense souvent que l'inconscient, dans le jeu... Lorsqu'on doit le reproduire, là on n'y arrive pas, et évidemment c'est le plaisir qui s'en va, parce qu'on n'y arrive pas. C'est tout un travail, de retrouver ce plaisir, qu'on a eu une première fois. C'est aussi un plaisir, et il est inconscient.

Question

Dans quelle mesure [se surprendre ?] peut contribuer au plaisir du comédien ?

Oui... Moi je crois qu'il n'y a pas tout le monde qui aime ça, justement. Il y a des acteurs qui aiment bien quand c'est très réglé, pour ne pas être... ou se laisser déstabiliser justement. J'ai travaillé avec des acteurs qui sont comme ça, et en même temps [?]. C'est la

manière dont on l'exécute, la manière de comment c'est écrit, c'est toute une approche... Et moi j'ai trouvé ça fort... En étant face à quelqu'un qui se surprend chaque fois, qui reste éveillé... Et je pense justement que c'est beaucoup plus fort, quelque part, quelqu'un qui reste quand même dans le sens du texte, dans le sens du jeu – l'histoire est toujours là, mais on le fait différemment... Et moi je trouve ça d'une ouverture incroyable si l'on y arrive, moi je pense que c'est quelque chose même à... Presque un but pour chaque comédien, d'arriver là, de pouvoir être différent chaque fois. Et ça veut dire qu'il ne se surprend pas seulement soi-même, mais il surprend aussi l'autre. Et en même temps c'est toujours un danger ; on ne sait pas trop ce qui va arriver, de la réaction de l'autre. Des fois on fait le texte tellement différemment que ça devient très vrai, très réel, au moment où on fait ça, pour les deux d'ailleurs. Moi je trouve que c'est comme un but, d'y arriver là. À chaque fois justement, quand je [le ?] vois travailler, moi je trouve que c'est fort, ça m'attire, moi, comme comédienne, de voir quelqu'un qui reste là-dedans, mais qui garde une liberté quelque part. C'est pas facile, parce qu'on essaie de trouver une vérité, alors qu'on ne peut la trouver que dans une certaine émotion, dans une certaine façon de le dire. Mais dès qu'on le dit différemment, on pense que ce n'est pas bien ou pas juste... Mais tant que c'est dans le sens de l'histoire, je pense qu'il y a beaucoup de différentes possibilités justement. C'est pour ça aussi que les grands textes et tous les grands rôles ont été joués des millions de fois par des gens différents, et différemment ; alors c'est vrai que c'est possible justement de varier. Ça vient, évidemment, de ce que chaque acteur est différent – et c'est lié : la personne en soi, déjà, est différente. Mais je crois qu'il y a un plaisir... Moi j'aime beaucoup quand on colle au texte, parce qu'on se sent déjà plus libre quand on sait ce qu'on raconte, et [qu'on peut] se laisser surprendre par quelqu'un d'autre ; j'adore ça ! Vraiment je dirais que c'est « actif ». Tu ne peux jamais te laisser... Tu ne peux jamais t'asseoir. Je veux dire intérieurement...

NISSA KASHANI

C'est la part de danger ?

LILLO BAUR

Oui, oui, parce qu'il y a aussi justement quelquefois après... J'ai joué [?] pendant trois ans, plus de 400 fois en 3 ans, il y a des moments évidemment où il y avait des choses qui ne marchaient plus, parce que c'était devenu... Il n'y avait plus de vie, dedans, alors il fallait refaire, rechanger, retrouver ; et c'est là justement qu'on se rend compte que quand on est tout le temps en éveil, quelque part justement c'est ça qui garde quelque chose vivant.

NISSA KASHANI

Je voudrais ajouter une question par rapport à ça ; on dit : il y a le fond et la forme. La forme, c'est extérieur, c'est des points de repères ; on peut sans arrêt changer le fond sans toucher à la forme. Est-ce que c'est ce que tu dis, en fait ?

LILO BAUR

Sans arrêt, je ne sais pas, parce que c'est... La forme quelques fois, quand même, c'est... Ça se... C'est pas toujours évident de dériver trop justement... Moi j'ai vu ça dans les Contes d'Hiver avec les comiques, tu vois, parce qu'il y a une forme... Eux, ils [servent ?], mais si on regarde vraiment l'histoire, ils ne font pas du tout avancer l'histoire, pas du tout. Quand on dit : qui est important dans cette histoire de Shakespeare ? Les comiques, on peut les laisser à part. Et c'est assez démobilisant pour eux de savoir qu'ils ne servent à rien, vraiment ; c'est vraiment juste à soulager le public à ce moment-là, parce qu'on n'est pas préparé au tragique ; donc ils ne servent juste qu'à soulager, pour [que l'on soit] prêt de nouveau à attirer une nouvelle histoire et accueillir celui qui fait le drame. Mais ils ne servent pas le cours de l'histoire ; alors, s'ils font trop une satire, je veux dire s'ils vont à gauche, à droite, s'ils commencent à rajouter des choses, ça veut dire après un public qui ne comprend pas, qui ne rentre pas du tout dans l'histoire, dans comment l'histoire avance ; car ils ne font pas avancer l'histoire du tout, ils prennent juste peut-être leur seul plaisir de faire rigoler le public, mais ils sont quand même dans une forme qui tient. Ils ont ce moment-là, avec le texte, pour arriver à la fête où il y a un nouvel amour qui va naître. Alors c'est servir à soulager le public pour être prêt à accueillir cet amour ; si eux prennent une heure pour y arriver, quand on arrive chez les amoureux, on a même plus envie de voir les amoureux ! Alors du coup, c'est ça aussi : le fond peut changer, mais quand même, la forme de l'histoire reste. Il faut toujours servir l'histoire.

Question

Les différences entre le plaisir du jeu en répétitions et le plaisir du jeu en représentation...

Il y a longtemps que je ne l'ai pas fait, mais je n'aimais pas trop les répétitions ! J'avais besoin, pour me situer, du public ! Et souvent on m'a engueulée d'ailleurs pour ça ! On me disait : ouais, tu ne te donnes pas vraiment pendant les répétitions, mais quand il y a le

public, tu y vas ! C'est vrai ! Parce que je... Bon, c'est peut-être un peu privé, mais... C'est peut-être parce que le metteur en scène, c'est mon copain ; j'avais pas trop envie chaque fois de m'investir peut-être devant... Mais c'est vrai, justement, quand on se rend compte... C'est ça aussi la différence avec un film ; parce que quand on filme, il faut être là à 100% tout de suite, sinon après on n'est plus cadré, ou on est... Après, au moment de l'improvisation, quand on fait une répétition, si on n'a pas donné à ce moment-là, on ne voit pas... alors on prend une autre... on ne donne pas de la valeur à ce rôle... il faut être là à 100% tout de suite, sinon... il faut qu'il y ait déjà quelque chose qui se soit passé à travers la caméra, déjà au moment de la représentation. Et je trouve que le plaisir en répétition... chaque fois qu'on peut merder, qu'on a le droit de faire faux, de l'affect... comment dire... du vide, des choses qui ne marchent pas justement... je trouve que c'est très important... et quelquefois, c'est aussi un plaisir de voir qu'on peut refaire, et je crois que quelque part on a plus une liberté évidemment quand on répète... ce plaisir de pouvoir essayer... et je crois que l'important, une fois devant un public, c'est de servir l'histoire... je crois que c'est de la responsabilité de chaque acteur que d'être là, présent, et de servir l'histoire chaque jour. Cela demande beaucoup de travail, de rigueur pour soi-même, mais moi je trouve justement – c'est pour ça que je n'ai jamais voulu faire un *one-woman-show* – que j'ai besoin de quelqu'un d'autre pour prendre le plaisir. J'ai besoin d'un partenaire... Et puis, disons, sur les 3 ou 400 fois qu'on a joué le spectacle, c'est peut-être 4 fois seulement que tout le monde, vraiment, tous les acteurs, disent ensemble en même temps que c'était un bon spectacle ; c'est-à-dire où tout le monde a pris le plaisir total ; parce qu'on essaie toujours d'affiner quand même, il y a toujours quelqu'un, quelque chose qui ne va pas. Mais c'est ça le plaisir : de pouvoir refaire, je pense.

NISSA KASHANI

Quand tu me parlais de [Bruce, Urs Meier ?], quand tu disais qu'aux répétitions on peut essayer, lui, quelque part, comme il est toujours différent, est-ce que [ça veut dire que ?] chaque fois il réessaie ?

LILLO BAUR

Je ne crois même pas, je crois que c'est lui, que c'est cette agilité que lui a de... c'est comme si le texte, il est là... mais [comme si] il perçait juste un mot qui donne tellement de

l'importance à quelque chose que lui a... « Ah tiens je n'avais pas entendu ça hier »... Je crois que c'est quelqu'un qui a une grande liberté, mais justement, la forme, elle, est toujours là. Je ne dis pas du tout qu'il fait exprès, je ne pense pas, je pense plutôt que c'est instinctif chez lui.

NISSA KASHANI

Justement il est très axé sur l'inconscient...

LILLO BAUR

Oui. Parce que même pendant les répétitions évidemment, il essaie une foule de choses, mais une fois qu'il sait, qu'il a un cadre, et une forme comme tu disais, il les suit. Moi, c'est vraiment lui qui me vient tout de suite dans la tête quand je pense au rapport à « présence », et « être-là ».

Question

Comment décrire l'instant présent ?

D'ailleurs ça c'est toujours la grande question. Ce n'est pas seulement la question d'être présent, c'est d'être vivant, justement. D'être vivant – *présent*. Déjà je crois que quand on est devant un public, on ne peut pas se retirer, on doit être là, même si on est angoissé, si on se dit « hier ça ne s'est pas bien passé, alors aujourd'hui comment je vais faire ? » Déjà on affronte l'exigence envers un public, si on a choisi ce métier ; alors il faut essayer de vider les choses qui gênent, ce qu'on a vécu avant, les choses privées qui ne regardent pas un public, évidemment, puisque quand on est là, c'est vraiment pour l'histoire. Et je pense que c'est plus quelque chose qui... c'est quelque part inviter un public à venir écouter... alors puisque c'est toi qui racontes une histoire, on joue un rôle, on t'attribue à une histoire... je pense que c'est à ce moment-là de trouver... je crois qu'on le trouve peut-être plus en vieillissant... il faut être calme à l'intérieur, plus relâché à l'intérieur. Je crois... bon, je parle de moi, hein, j'ai bougé beaucoup trop, j'ai fait beaucoup trop de choses... on a une énergie, qu'on veut dégager. Mais je pense qu'être juste être là, soi-même, avec toute cette énergie, c'est aussi la question, même si tu es assis, même si tu ne bouges pas, de comment tu peux être *présent*. Qu'on sente que *tu es là*. Disons, aujourd'hui, s'il y a un décor qui a été brûlé, je ne sais pas, par une catastrophe ou n'importe quoi, tu devrais quand même pouvoir le jouer, transmettre cette histoire. Et je pense que c'est quelque chose qui... quand on fait du théâtre de rue ou quand on a fait

beaucoup d'improvisation... c'est aussi, dans n'importe quelle situation, trouver une solution, c'est-à-dire : il faut être là. Et souvent, quand on a eu des problèmes, quand il faut sauver un spectacle, quelquefois ça se passe beaucoup mieux, parce que justement ça devient inconscient, instinctif, tout ça ; on prend même un plaisir à sauver quelque chose. C'est pas évident, mais je pense que c'est un « calme » à l'intérieur, par rapport à ce que...

NISSA KASHANI

Une assise ? [...]

LILLO BAUR

C'est plus d'être actif ; actif, c'est être là, quelqu'un fait quelque chose et tu peux réagir. Ca veut dire... Surtout pas s'isoler, pas être seul, soi, dans sa bulle... c'est vraiment soi ; mais si on te demande quelque chose, tu pourrais répondre même pendant que tu joues. Je crois que c'est ça.