

Mais moi (RHHH!),
AUJOURD'HUI ??...

AVANT PROPOS

Comment dépasser l'exercice...

Quelle nouvelle nécessité trouver à écrire ces quelques lignes dans un cadre scolaire (c'est tout de même un papier de fin d'étude) sans tomber dans le devoir bien fait?

Peut-être chercher le but d'écrire maintenant quelque chose sur le théâtre, pour moi. Profiter de "l'obligation" d'écrire une vingtaine de pages sur le "théâtre" pour en faire un travail utile dans le développement de mon art. Un point de départ pour la suite, les premiers mots d'une recherche posée sur feuille blanche qui peut-être se prolongera dans les années à venir.

« Ce que je fais m'apprend ce que je cherche »

C'est une citation de Pierre Soulage que m'a rapportée Alexandre Barry lors de notre entretien.

Ce fut finalement le moteur de ce mémoire. Elle est donc importante pour en comprendre la construction.

Comment faire en sorte que ces lignes me soient nécessaires à l'orée de ma vie professionnelle ?

INTRODUCTION

Actuellement, au sortir de l'école, ma première nécessité serait de me positionner dans ce nouveau contexte extérieur. Faire un bilan de ce qui m'entoure, de l'époque à laquelle on vit, je vis, et faire un premier scanner de ce que je veux intégrer, développer, ou au contraire qui me rebute, ce contre quoi je voudrais m'opposer, ou simplement ce que je ne comprends pas.

Retracer mon parcours pour formuler les déclics et pour déblayer encore un peu ce qui doit être résolu. Je sens, que mettre en lumière certaines questions, permet de les faire se cogner dans le quotidien à des éléments de réponses que je croise régulièrement ; simplement par le fait de les avoir soulevées, je me rends compte qu'elles sont consciemment en attente d'une friction ou d'une résolution.

Pas polémique pour la polémique, mais pour me rappeler quotidiennement à l'ordre. Ne surtout pas oublier qu'une pensée est un processus dynamique, qu'il n'est jamais définitif. Je veux dire par là que si j'accepte de faire un simple exercice, ce ne sera pas une parenthèse, mais une étape intégrée dans le processus dynamique de la construction d'une pensée.

Avant d'avoir une rigueur dans la recherche d'informations et de construction du mémoire, je tiens à avoir une rigueur sur mes nécessités d'écrire.

Et si cette forme est loin d'être la forme attendue pour un mémoire, j'admets que je suis incapable d'accepter un cadre en son entier. Ou peut-être ne suis-je simplement pas talentueux dans la mise en forme par écrit d'un axe de pensée. Je n'ai jamais appris à faire de la recherche d'informations pour un travail écrit et certainement que cela se ressentira dans le résultat.

J'ai donc travaillé sur deux axes:

- Comment je perçois le travail d'acteur après mon parcours dans l'apprentissage du théâtre, et les questions qui se sont ouvertes à partir de ce cheminement.
- Le contexte extérieur, ou ce que j'en perçois de plus marquant, à travers mon parcours de vie.

J'ai décidé de travailler sur ces deux axes parce que j'ai l'impression que je suis justement à la croisée de ces deux chemins, et que me pencher un peu sur chacun des deux me permettra peut-être de me positionner, ce qui est certainement le but final de ce mémoire... à très long terme.

PLAN:

Première partie

Le contexte extérieur

- Le théâtre doit-il tenir compte du contexte environnant et présent? (page 6)
- Le théâtre à l'heure de la démocratie (pages 7-8)
- Le théâtre à l'heure des sciences (et ses dangers) (pages 9-15)
- Le théâtre à l'heure du cinéma (pages 16-18)

Deuxième partie

Mon parcours d'apprenti-comédien

- Construction du rapport au travail (page 20)
- Construction du rapport à la scène (page 21)
- Le respect des consignes (page 22)
- Construction du rapport au texte (pages 23-25)
- Préparation et échauffement (et ses trois règles d'or) (pages 26-27)

- conclusion (pages 28-29)

- Bibliographie (page 30)

Pourquoi ces thèmes-ci? Je les ai choisis intuitivement, étant, pour l'instant, les plus structurants dans ma manière de voir le monde et, peut-être, le monde du spectacle. Il représentent aussi simplement le contexte dans lequel j'ai vécu ces dernières années; que ce soit le contexte politique, philosophique (j'ai étudié les sciences jusqu'à mes 24 ans), ou artistique (j'ai, avec mon frère, étudié à l'ESBA dans la section cinéma, toujours eu un pied dans ce domaine).

Première partie

Le contexte extérieur

Le théâtre doit-il tenir compte du contexte environnant et présent?

A-t-on forcément une influence, ou sommes nous forcément influencés par ce qui nous entoure, et pourquoi faudrait-il l'être?

Peut-être que non.

On pourrait s'imaginer des hommes qui auraient été élevés loin de la société, uniquement dans le dessein de faire du théâtre qui ne soit influencé par les modes et les questionnements de l'époque (je crois qu'un certain Marivaux s'amusait à faire des expériences similaires...). Ou simplement faire du théâtre avec des gens qui sont en marge de la société. C'est ce que voulait Dubuffet (dans le domaine de la peinture), en initiant le mouvement de l'art brut.

On peut voir le résultat très concrètement au musée de l'art brut, à Lausanne. Résultat des plus probants, pour moi, et qui va complètement à l'encontre du sujet de mon mémoire...

Les oeuvres sont pour la plupart le travail de personnes qui furent internées. Et il en résulte une force créatrice impressionnante. Souvent (je l'ai entendu de la bouche de la plupart des intervenants de l'école ayant visité le musée), l'envie de créer se transmet au spectateur, qui voit dans l'oeuvre une expressivité qui ne tient compte d'aucun tabou, y compris celle, par exemple, de ne savoir peindre!

Alors?

Peut-être que le problème est que, justement, cet art est avant tout vecteur de cela; d'une créativité sans tabou.

Mais si on veut qu'il soit le vecteur d'autres choses?

Ou simplement pour que le théâtre ne soit pas seulement vecteur d'expressivité sans tabou (ce qui est déjà pas mal, avouons-le, et de loin pas à la portée de tous), mais pour qu'il puisse être le vecteur *précisément* de la nécessité que l'on a à faire du théâtre et qui provient souvent/peut-être d'un manque créé par la société environnante. Donc, du contexte et de l'époque dans laquelle on vit.

Et l'homme évolue avec son temps. Sa manière de parler change, le système politique dans lequel il vit est très différent d'une époque à l'autre. Si l'art du théâtre est un art du présent, comme il prétend l'être, généralement, il se doit de parler au

présent aux gens, et donc, de prendre en compte toutes ces torsions de l'histoire, les nouvelles références.

Le théâtre à l'heure de la démocratie

Je ne veux pas parler de la démocratie dans son cadre théorique, ou historique, mais dans son cadre vécu, parce que c'est sous cet angle que ce concept a influencé ma vision des choses. J'ai souvent entendu dire (en Suisse, comme à l'étranger, surtout hors Europe) que la Suisse était un des pays où le système démocratique était le plus appliqué. Le fait de voter presque quatre fois par année, pour des questions communales, cantonales et fédérales, montre peut-être de manière concrète cet excès de zèle démocratique.

"La démocratie, c'est la dictature du plus grand nombre"

Je l'avais attribué à Claude Régy, mais il m'a assuré qu'il n'en était pas l'auteur, même si la phrase lui plaisait beaucoup.

Est-ce réellement la meilleure manière de faire un choix? Vaut-il mieux qu'une loi (je fais là surtout référence aux votations suisses) soit décidée par l'entier de la population plutôt que par des spécialistes du domaine?

Combien de fois nous arrive-t-il de prendre une décision de groupe à main levée, plutôt que de s'en remettre à ceux qui connaissent le mieux la question posée?

Comment faire pour créer sans se faire polluer par cette doctrine dominante?

C'est ce sur quoi j'avais voulu débattre et me positionner dans la première pratique que j'ai présentée:

Voulant voir comment on parlait du théâtre aujourd'hui, j'ai simplement pris le journal (24 heures du 18 septembre, voir annexe), pour voir comment on parlait du théâtre, aujourd'hui. Le seul article sur le théâtre parlait du festival de la Bâtie, il citait l'affluence en hausse, le pourcentage de sièges remplis, et la bonne nouvelle que cela représentait pour demander à nouveau des subventions. Quasi rien sur la qualité des spectacles.

On s'aperçoit très vite que les subventions ont tendance à aller à ceux qui se plient à cette vision des choses.

"Votre première mission sera de mettre en oeuvre l'objectif de la

démocratisation culturelle. Celle-ci a globalement échoué parce qu'elle ne s'est appuyée, ni sur l'école, ni sur les médias, et que la politique culturelle s'est davantage attachée à augmenter l'offre, qu'à élargir le public"

Tiré de la "Lettre de mission de M.
Nicolas Sarkozy à Mme Christine
Albanet, Ministre de la culture et
de la communication.

Un exemple très concret où, sous le couvert du terme "démocratie", on demande d'élargir le public et pas une recherche de qualité, ou (ce n'est pas forcément la même chose, mais elle peut certainement y contribuer) de diversité.

Donner satisfaction au plus grand nombre, c'est être dans le juste...

C'est une question qui m'obsède, d'autant plus que l'école où j'ai posé les fondements de mon art subit aussi les nécessités proportionnelles qui régissent la démocratie et lui font parfois oublier des vertus de qualités, peut-être.

"Nous vivons dans un système quantitatif. Nous devrions nous battre pour un système qualitatif" (note de cours)

André Steiger.

Je dis cela simplement à cause du quota de deux tiers de suisses et, d'au minimum, un tiers d'hommes, imposé dans chaque classe par le conseil de fondation (quoique je ne suis pas sûr que ce soit le conseil qui se préoccupe de la tentative de parité des sexes). C'est un principe qui m'est très favorable, étant un homme et étant suisse, mais on ne peut s'empêcher de penser au pourquoi de sa présence quand on remplit si bien des paramètres quantitatifs...

Et quelle est ma responsabilité d'accepter une situation qui me favorise mais que je n'arrive pas à cautionner dans son principe?

"Il n'existe pas de démocratie, il n'a que des plutocraties"

Claude Régy.

Est-ce que le simple fait que ce soit une école d'état, et donc que l'état paye pour cette école, lui permet de fixer des normes quantitatives?

Si l'on considère aujourd'hui (mais on peut ne pas le considérer), qu'une partie importante de la base du théâtre de demain naît dans ces écoles, c'est peut-être des questions de base?

Si on pense que le théâtre de demain prend naissance dans le contexte actuel, peut-être que c'est une question à se poser?

Le théâtre à l'heure des sciences

"On est en plein post-modernisme"

Ca, c'est de Mathieu Bertholet pendant le cours de première année. Mais qu'est ce que le post-modernisme?

"Orientation du goût propre au dernier quart du XXème siècle, caractérisée par une certaine liberté formelle, de l'éclectisme, de la fantaisie, rompant ainsi avec la rigueur sévère du style moderne"

Définition du petit Larousse.

Effectivement, la création artistique de ces dernières décennies se ressource énormément dans le mélange des styles. Les styles de musiques se croisent à n'en plus finir (électro-rock, House-métal, Hip-hop-Jazzy,...), et la scène n'est pas en reste. Le nombre de compagnies de danse-théâtre, par exemple, est innombrable (Botelho, Berretini, Gilles Jobin parfois, pour ne citer que les suisses).

L'éclectisme en arrive à un tel degré que les liens surpassent même les frontières de l'art. On utilise de plus en plus la philosophie, les maths (Pisani), ou la physique (Oskar Gomez-Mata, Claude Régy) pour nourrir la création de la scène.

Tout cela a-t-il un sens?

Je me souviens avoir dit, à l'entrevue des examens d'entrée, avoir fait trois ans de Biologie à l'université. J'ai tout de suite reçu des sourires satisfaits, genre "mais c'est très intéressant, ça!"

Mais quand on m'a demandé en quoi cela pourrait m'être utile, pour le théâtre... je crois que j'ai séché.

Peut-être que maintenant?.

Après ces trois années, j'ai remarqué qu'il y avait deux directions principales pour utiliser un matériau étranger comme les sciences à l'intérieur d'une création:

-Soit l'utiliser pour construire une forme, une sorte de nouveau code régissant l'espace.

Exemple: Pisani donnait, par exemple, la consigne, pendant un déplacement de groupe, de choisir chacun deux personnes (et chacun choisissait en secret des personnes différentes) et de se placer à équidistance de chacun des deux au moment où elle donnerait un signal. A quinze, chacun étant un point de repère pour l'autre, le déplacement d'une personne avait des répercussions précises pour chacun des quinze, sans qu'une personne extérieure à la donnée puisse réellement comprendre pourquoi. Cela créait un mystère, un secret régissant l'espace, que l'on pouvait sentir sans comprendre forcément. La règle de la construction d'un triangle isocèle transformait le plateau.

-Soit utiliser les sciences pour nourrir le fond, donner de nouvelles références.

Exemple: Dans le texte de Sarah Kane, deux phrases revenaient souvent:

"Trappe s'ouvre

Lumière crue"

Une approche psychologique aurait certainement voulu que l'on joue la vision de la mort (ce qui n'est quand même pas simple pour quelqu'un qui n'est jamais mort). Claude Régy utilisait ses connaissances de la physique quantique pour exploser les frontières des mots, pour dépasser la psychologie et la réalité. Il parlait de ce qu'était la lumière, par exemple. Qu'elle est à la fois de la matière et de l'énergie, à la fois un photon, et en même temps, une onde. Impossible à déterminer! Il fallait aller plus loin, mettre ses propres perceptions à la hauteur des dernières avancées de la science. Si les plus grands scientifiques admettaient qu'on ne peut dire comment est la lumière, il ne fallait pas avoir une idée précise dans la tête. Ce pouvait être une chose, et en MÊME TEMPS une autre!

Toute sa connaissance n'était pas là pour nous montrer comment il fallait dire les choses, mais plutôt comment on pouvait éviter de les dire d'une manière attendue,

comme tout le monde la voyait déjà, la déterminait d'une manière convenue.

Un des grands chamboulements de la pensée, d'après Claude Régy, résultant de la physique quantique, est « l'espace d'indétermination » dans ses théories. On sort du déterminisme total, où chaque chose, chaque particule, à un instant donné, a une valeur spatiale et énergétique. A partir de la physique quantique, on entre dans la dualité et la probabilité; A un instant donné; une particule a une probabilité d'être à un endroit et d'avoir une valeur énergétique. Mais cette incertitude n'est pas une imprécision, elle fait partie du résultat.

Je crois que c'est cette indétermination, accouchée des sciences, au début du XXème siècle, qu'il essayait de nous transmettre, avant tout.

Je vais me permettre là une petite parenthèse en lien avec ce que nous venons de voir:

A partir de la physique quantique, on pose le dogme de l'incertitude comme une valeur pleine.

Il faut accepter que les choses ne soient pas claires, non définies.

Etrangement, à quelques années d'intervalles, une autre grande révolution s'opère dans l'écriture théâtrale: Tchekhov et Maeterlinck intègrent dans l'écriture « le silence ». (Tchekhov donne même plusieurs moments de silence. Il y a le "temps", la "pause", et le "silence", qui, nous le disait Markovich, ont chacun une durée différente).

Le silence n'est plus « ne rien dire », il devient partie intégrante du langage. C'est une vision très personnelle des choses, mais le rapprochement sensitif de ces deux valeurs « inexistantes », ou « existantes par défaut » qui deviennent des « valeurs à part entière » m'a réellement frappé.

En dehors de ces deux manières de créer en utilisant le matériau scientifique, je me suis aperçu que, plus qu'un matériau, la science pouvait amener à façonner l'esprit (pour le meilleur et pour le pire) et lui faire percevoir les choses d'une certaine manière.

"Ca m'énerve quand un mathématicien vient te démontrer que la théorie d'Einstein est fausse et qu'il peut te le prouver mathématiquement... Tout le monde sait que c'est faux, ou que ça va l'être à un moment, ce n'est pas ça le problème"

Yannis Burnier, doctorant en physique
des particules à l'EPFL, lors d'une
interview. Il continuait ainsi:

« Une nouvelle loi ne doit pas tout remettre en cause, elle doit englober l'ancienne, mais trouver de nouvelles solutions de résolution dont l'ancienne n'était pas capable. Elle doit pouvoir être vraie dans conditions plus extrêmes ou plus précises »

Les lois de la physique classique ne sont pas fausses, à échelle humaine, c'est juste que dès que l'expérience doit tenir compte d'un élément qui se déplace à une vitesse proche de la lumière, elle devient imprécise (comme c'est le cas quand on veut des résultats dans l'électromagnétisme), voire complètement fausse dès qu'on fait des expériences tenant compte de la lumière.

La physique classique est juste jusqu'à un certain niveau de connaissances de l'homme. A partir de la connaissance de l'électricité, il a fallu trouver de nouveaux codes.

J'avais trouvé les propos de Yannis Burnier fort éclairants, parce qu'ils mettaient en relief le principe de base de l'évolution, en biologie:

"L'ontogenèse est la récapitulation de la phylogenèse"

Un précepte que j'ai entendu une centaine de fois sur les bancs universitaires

L'ontogenèse est l'histoire de l'évolution d'un organisme, et la phylogenèse est l'histoire de l'évolution des espèces.

En bref, l'homme par exemple, dans son évolution, est un résumé de l'évolution des espèces. Ce qui n'est pas difficile à imaginer quand on voit qu'il passe, lors de sa croissance, d'un être unicellulaire à un être pluricellulaire aquatique (dans le placenta de la mère), qu'il sort à l'air libre, qu'il rampe, puis se déplace à quatre pattes, puis se lève et marche, puis parle... (et donc, peut faire du théâtre!)

Dans la vision de l'évolution scientifique moderne (c'est à dire, la science qui s'est éloignée de la philosophie à partir du moment où elle a intégré l'expérimentation dans son développement, et non plus seulement la rhétorique logique (celle d'Aristote) comme argumentation) on n'a donc pas de génération spontanée d'une théorie, mais chaque nouveau pas englobe le chemin parcouru avant, et l'amène à prendre en compte complètement les nouvelles observations, plus pointues, plus complexes.

Ca peut être intéressant à observer comme manière de penser, dans l'optique de développer de nouveaux codes théâtraux... Chercher à intégrer complètement les anciens codes, mais faire en sorte que les nouveaux codes intègrent les nouveaux paramètres régissant la vie quotidienne de l'homme.

Comme la démocratie-plutocratie actuelle, la physique quantique, ou le cinéma, par exemple...

Ca peut donc avoir un sens, ces enchevêtrements de disciplines, de domaines de pensées. Mais les pièges existent aussi, certainement.

Les dangers de la science

A tout vouloir toujours mélanger, est-ce qu'on ne perd pas contact avec les réalités de chaque discipline? Chaque discipline a une nécessité propre qui la forge. Et les passerelles avec d'autres domaines peuvent souvent résoudre des problèmes que pose une nécessité pour une branche à un moment donné (comme peut-être l'a fait le théâtre pour la danse, la rendant plus populaire, par des codes parfois moins abstraits, à un moment où les arts se "démocratisaient".

Pour en revenir aux sciences, sujet principal de ce chapitre, je me pose cette question à propos de la "mode" de l'expérimentation (à tel point que l'on doit en faire une pour obtenir un diplôme de comédien, aujourd'hui).

Je sais pourquoi l'expérimentation a été si importante pour les sciences, c'est justement ce qui leur a permis de mieux se définir par rapport à la philosophie, de mieux définir leur domaine d'action. Avant le XVI ou XVIIème siècle, on ne faisait évoluer la science, comme la philosophie d'ailleurs, principalement que par l'argumentation logique et théorique dont les fondements furent posés par Aristote. (Aristote, à qui l'on doit le fait de n'avoir pas cru pendant deux mille ans que la matière était composée d'atomes, ce qu'avait déjà ébauché en théorie Démocrite; mais celui-ci était moins bon qu'Aristote dans la rhétorique, ce qui fit qu'on abandonna cette théorie jusqu'aux expériences de Dalton).

Mais, à partir de Léonard de Vinci, Galilée et Copernic, (et aussi grâce au développement d'instruments de mesure plus précis, comme le télescope, ou la balance), les choses commencèrent à changer radicalement. Ces messieurs commencèrent à créer des expériences, des sortes de mini-biotopes d'espace-temps

où l'on pouvait observer et mesurer concrètement des phénomènes qu'ils expliquaient logiquement par des lois. Devant des faits irréfutables, les vues de l'esprit avaient tout d'un coup peu de poids.

"Sciences: ensemble cohérent de connaissances relatives à certaines catégories de faits, d'objets ou de phénomènes obéissant à des lois et vérifiées expérimentalement."

Définition du petit Larousse.

L'expérimentation a été tellement vitale pour le développement des sciences, qu'elle fait partie intégrante de sa définition, maintenant!

"Théâtre: art dramatique, considéré comme un genre artistique et littéraire"

Définition du petit Larousse.

Je ne veux pas passer pour un classique borné, mais dans la définition du petit Larousse, on s'aperçoit qu'il n'y a pas le mot "expérimental", et c'est justement l'expérimentation qui permet de définir comme "cohérent" l'ensemble de connaissances des sciences. C'est justement là que je sens une anomalie; je doute que la cohérence puisse faire bon ménage avec le drame. J'ai le souvenir d'avoir étudié Racine, cette année, et la formidable beauté du drame venait justement du fait qu'il n'y avait aucune cohérence entre deux réactions d'un protagoniste. On appelait ça, en jargon théâtral pointu, la passion.

Evidemment que l'on peut tergiverser sur ce que veut dire "expérimentation", pour le théâtre. Mais je pense que c'est justement là que le bât blesse. Tant que l'on n'aura pas défini exactement ce terme, le cadre théâtral sera flou. Si le cadre est flou, c'est qu'il n'a pas complètement trouvé son domaine d'action, et s'il n'a pas complètement trouvé son domaine d'action, c'est, peut-être, d'après moi, qu'il n'a pas trouvé sa nécessité d'agir.

C'est ce que j'ai senti à la première présentation de la pratique.

Je crois que ce qui est appelé pompeusement expérimentation, dans le cadre d'un mémoire HES, est la recherche. Or, une recherche est quotidienne, nécessaire, vitale même, mais elle s'inscrit, sur le plateau, à des fins de représentation, comme l'expérimentation, en sciences, est inscrite dans un processus de légitimation d'une loi.

Or, s'il n'y a pas de représentation (quelle qu'elle soit, je parle là de la représentation dans le sens d'une oeuvre théâtrale au sens large du terme, ça peut être une performance ou autre), il n'y a pas lieu de recherche, parce qu'il n'y a pas de direction où chercher. Ça donne naissance à un concept, ou de « l'expérimental », des vues de l'esprit qui sont, pour moi, la démonstration de la perte du contact avec la réalité du

cadre du théâtre. Et c'est cela qui est extrêmement dangereux et qui est peut-être la mauvaise influence de la science sur les arts de la scène.

"Le théâtre est né lorsque quelqu'un s'est mis à raconter quelque chose, et que des gens, autour, se sont mis à l'écouter"

Le clown Dimitri nous avait sorti cette phrase lors d'une conférence à la Manufacture.

Sachant qu'il fait lui même un théâtre de mouvement, on comprend qu'il entend "raconter" dans le sens large du terme.

Ce qui est surtout intéressant, dans cette citation, c'est qu'elle rappelle (et c'est peut-être là où le dérapage dû aux sciences nous le fait oublier), qu'il y a des gens autour, qui écoutent. Ces gens forment un public, et c'est ce public qui donne le cadre au théâtre. Or, le bouclier où l'on se réfugie quand on dit que l'on fait du théâtre expérimental (c'est-à-dire que la cause première de la représentation est une expérimentation) est souvent la cause de la perte de contact avec son cadre, le public, alors, qu'inversement, dans la science, l'expérimentation lui a donné son cadre.

Le danger est de prendre l'habitude, sous l'effet d'une mode, d'un réflexe nuisible à l'art lui-même. L'expérimentation publique à seule fin d'expérimenter est pour moi un leurre dangereux.

Comme l'expérimentation scientifique à seule fin d'observer. Sans sa nécessité première, l'expérimentation devient une arme qui se retourne contre l'utilisateur. Elle crée un flou qui détruit le socle même de sa pensée.

Et même si l'on accepte de faire l'exercice en théâtre, plusieurs paramètres sont floués. Je veux bien admettre que le jury puisse former un public, mais c'est un faux public, car il n'est pas là pour écouter, mais pour mesurer. Il pousse donc à montrer que l'on cherche, alors que c'est quelque chose qui doit être sous-jacent.

Ce serait comme tester la pénétration dans l'air d'un objet aérodynamique dans une chapelle remplie d'ammoniac. Si le gaz n'est pas le bon, l'expérimentation est faussée. De plus, la recherche ne débouche pas sur une représentation, la nécessité première est donc bafouée.

Si la recherche, ou l'expérimentation est le but et non la cause de l'oeuvre, j'ai la très forte sensation que l'on fait fausse route.

Mais voyons un exemple où le développement d'une science (la chimie), a permis une avancée technologique formidable, la photo, puis le cinéma, qui furent bien la cause d'un changement profond du théâtre.

Le théâtre à l'heure du cinéma

Nous sommes au XVIIIème siècle, le siècle de la chimie. On découvre l'atome, la pile et donc l'oxydoréduction, qui explique, entre autres, le principe de réduction de l'argent, réaction de base pour la réalisation d'une photographie. En 1860, la France commence à commercialiser un appareil de Daguerre, le daguerropode, qui n'est autre que le futur appareil photographique.

C'est un véritable tremblement de terre pour la peinture !

Il faut trouver une nouvelle nécessité de peindre, la reproduction du réel ne suffisant plus (la photographie le faisant mieux).

C'est dans ce contexte, qu' en 1863, "Le déjeuner sur l'herbe" de Manet est rejeté par le jury du Salon de Paris sous prétexte qu'il met une femme nue dans un contexte contemporain. Cet incident met le feu aux poudres. Manet rejoint les futurs impressionnistes qui fonderont leur propre exposition 11 ans plus tard.

Manet est peut-être le précurseur de l'abstraction ("et peut-être même du post-modernisme" d'après notre cher Mathieu Bertholet). En peignant une femme nue

avec deux hommes habillés, il crée une disposition dans un espace non-réaliste. Les femmes nues sont légion dans la peinture classique, mais tout le contexte est l'écrin de cette nudité. Dans la peinture de Manet, la femme nue (à la manière classique) et les deux hommes (habillés de manière contemporaine) n'ont aucune raison de se trouver dans le même espace, sinon une volonté abstraite et subjective de l'auteur. Et c'est curieusement quelques années après qu'apparaît le premier mouvement abstrait de la peinture: l'impressionnisme (1874-1886).

Ce mouvement tire son nom du premier tableau qui le fonde ("Impression, soleil levant", de Claude Monet), et de sa méthode. Les peintres impressionnistes qui se veulent réalistes choisissent leurs sujets dans la vie contemporaine, dans un quotidien librement interprété selon la vision personnelle de chacun d'eux, selon leur impression du moment. Ils font de la lumière l'élément essentiel et mouvant de leur peinture.

Impression du moment, lumière comme élément essentiel et structurant de l'oeuvre. C'est presque l'explication scientifique d'un cliché photographique... (ou comment, dans la forme technique, appliquer un principe scientifique) mais c'est de l'impression d'un homme que l'on parle, et c'est cette vision personnelle qui s'immisce dans la peinture, petit à petit, et contre laquelle la photographie ne peut pas rivaliser, qui est la révolution de cette fin de XIXème siècle dans le domaine de la peinture.

C'est cette dynamique que je trouve intéressante et inspirante pour le théâtre, par rapport au cinéma, un art qui découle directement de la photographie et qui apparaît une quarantaine d'années plus tard.

La peinture a dû prendre en compte de manière radicale l'apparition de la photographie, non pas parce qu'elle inspirait forcément les peintres, mais parce que la photographie était connue du public, et qu'inconsciemment elle faisait partie de ses références, de son langage visuel. Si le public n'a plus de nécessité à voir une peinture, parce qu'elle ne fait que faire en moins bien ce que produit une photographie, c'est tout un art qui meurt.

Les peintres du début du XXème siècle (impressionnistes, expressionnistes, cubistes, etc....) ont trouvé une nouvelle nécessité de peindre parce qu'ils ont rendu au public une nouvelle nécessité de voir une peinture.

Le théâtre a lui aussi réagi par rapport au cinéma.

Bien que le cinéma, à ses débuts, était le petit frère du théâtre (acteurs du théâtre, scénario de théâtre filmé frontalement), il se démarque très vite grâce à l'évolution technique et à la spécialisation de ses créateurs (Denis Podalydès en parle plus en détail dans l'entretien qu'il a eu avec Viviane Pavillon, dans son mémoire)

Le théâtre a bien vite senti qu'il ne pouvait rivaliser avec la force d'illusion du cinéma (« tout ce qui n'entre pas dans le cadrage n'existe pas, un noir est infini. Au théâtre, dans le noir, on sait qu'il y a un mur à vingt mètres... », impressions partagées avec

Alexandre Barry). La scénographie, par exemple, à l'image de la peinture, est devenue beaucoup plus conceptuelle. Les lumières du théâtre, le travail sonore ont profité dans leur évolution des progrès du « petit frère ».

Comment pourrait faire le théâtre pour exploser l'écrasement de la précision cinématographique et, surtout, sa force d'illusion, comme l'a fait la peinture avec la photographie?

Et est-il réellement obligé de le faire?

"Il est impensable qu'un théâtre moderne ne tienne pas compte de l'apparition du cinéma"

Alexandre Barry.

J'irais même plus loin. Il est impensable que le théâtre ne tienne pas compte de l'apparition du cinéma. Ce n'est pas une volonté d'être moderne ou pas qui oblige à s'approprier cette évolution, mais la communication elle-même avec le public, qui lui, n'a pas le choix d'en tenir compte ou pas. Cela fait partie de sa culture, de ses références. Ne pas tenir compte de ses références (cinématographiques ou autres, et ça, c'est important pour la globalité de ce mémoire!) c'est ne pas parler le même langage. Il n'est d'ailleurs pas rare de sortir d'un spectacle et d'entendre le spectateur x ou le grand metteur en scène z, dire: "qu'est-ce qu'il surjouait", en parlant de l'acteur. Et bien souvent, c'est parce que le texte était déclamé ou crié. Mais aurait-il eu cette impression s'il n'avait pas l'habitude presque quotidienne de voir à l'écran des acteurs qui peuvent parler doucement et que l'on peut écouter sans problème?

"Le cinéma s'est physiquement rapproché du comédien, et par ce rapprochement (concrètement, les gros plans), il s'est rapproché de l'intimité de l'acteur. On ne peut plus aujourd'hui travailler sans la connaissance de cette intimité possible"

Claude Régy. et Alexandre Barry tenaient à peu près le même discours;

"Les gros plans ont permis une nouvelle dimension de l'acteur"

Alors que faire pour tenir compte de cette évolution?

Prendre en compte les nouvelles dimensions de l'intimité possible est primordial, mais s'arrêter là serait presque « simplement » appliquer la dimension cinématographique au théâtre.

Je reviendrai volontiers sur un autre événement majeur dans l'art qui, d'après moi, apporte certainement une part de réponse.

En 1913, Marcel Duchamp pose un pissoir dans un musée. Par cet acte, il repose dans son fondement la question de ce qu'est l'art. Le pissoir devient un objet d'art non pas par l'objet qu'il est lui-même, mais par le contexte dans lequel il s'inscrit. Il devient oeuvre d'art parce qu'il est posé dans un musée. L'acte prend une part prépondérante dans l'oeuvre. On ne regarde plus seulement l'oeuvre en elle-même, mais le geste qui l'accompagne.

Du coup, le champ d'observation de l'oeuvre grandit.

C'est, j'imagine, le même phénomène qui s'est créé dans les arts de la scène avec l'apparition des performances; où l'on ne regarde plus seulement la prestation de l'acteur, mais aussi le moment et le lieu où elle s'inscrit, qui sont souvent aussi importants que le propos lui-même de la performance. C'est de nouveau l'acte qui est porté en avant.

Un domaine où le théâtre retrouve un avantage certain par rapport au cinéma, vu que c'est un art du présent. L'acte est beaucoup plus ancré dans son contexte, et donc beaucoup plus fort (s'il est bien accompli).

C'est certainement l'axe le plus important sur lequel doivent travailler les arts de la scène en général. Je ne sais pas encore vraiment de quelle manière, mais un avantage certain qu'a le théâtre par rapport à un film projeté, c'est de pouvoir s'adapter au public, au lieu et au moment. C'est peut-être dans ces trois directions qu'il faut creuser de manière outrancière. Créer des énormes trous dans l'oeuvre permettant de s'accrocher très précisément à ces trois axes (la forme clownesque en est peut-être la plus proche).

Deuxième partie

Mon parcours d'apprenti comédien

PREAMBULE

"On joue comme on travaille en répétition"

Claire Lasne (note de cours)

En gros; la représentation est la récapitulation des répétitions.

(ce n'est pas trop éloigné de "l'ontogenèse et la récapitulation de la phylogenèse")

C'est, je crois, ce que j'ai découvert de plus important pendant ces trois ans:

L'implication de la préparation de l'acteur dans la représentation.

Je dis préparation et non échauffement, parce que l'échauffement n'est qu'une des étapes de la préparation.

Construction du rapport au travail

Je me suis rendu compte, que, pour moi, la première étape était la construction du rapport avec le metteur en scène. Qu'avant même que je me penche sur la lecture du texte ou son apprentissage, il y avait un travail de mise en perspective de mon univers personnel face au metteur en scène, et d'un "sondage" de l'univers de celui-ci, de ses priorités, de son désir. Le but n'est pas d'aller boire un verre avec lui, mais d'être présent dès le début sur le travail, que ce soit dans le même désir ou dans la confrontation, c'est sans importance, au contraire, cela permet à chacun de bien se positionner. Et j'ai souvent remarqué qu'il était primordial d'avoir des rapports de travail précis pour que le travail lui-même soit précis.

A ce propos, je me souviens d'une prise de conscience extrêmement importante qui s'est produite au Jura, pendant le stage d'animation théâtrale. C'est une chose très simple, mais qui a radicalement changé ma manière d'aborder le travail.

Construction du rapport à la scène

Le premier jour de travail avec les enfants de 9-11 ans, un groupe que l'on était amené à animer pendant deux semaines, notre animatrice guide prit un rouleau de gaffeur et traça, grâce à celui-ci, une ligne entre les chaises qu'elle avait précédemment installées et l'espace vide en face "pour leur faire prendre conscience qu'on passe une frontière, lorsqu'on se lève pour aller jouer". Sans du tout préciser ce qu'était cette frontière, mais en la rendant complètement concrète par un trait blanc sur le sol...

La question de savoir ce qu'est exactement cette ligne mystérieuse est infinie et dynamique, elle évolue perpétuellement, mais c'est une question qui, depuis cet instant, s'est formulée dans mon esprit de manière tangible. Et j'ai senti tangiblement, les semaines suivantes, que le fait de préciser l'espace m'avait permis de préciser mon jeu, qu'il y avait quelque chose qui se posait dans mon corps et mon esprit et que quelque chose se faisait moins "flottant". Et j'ai l'impression, en formulant tout ceci, que mon jeu est dépendant de la perception même que j'ai de cette frontière, à l'instant où je suis sur le plateau.

Et cette perception dépend du projet lui-même. Elle est construite conjointement entre

le metteur en scène et l'acteur. Dès qu'on dépasse cette ligne, ce sont d'autres règles qui régissent l'espace.

C'est drôle parce que cela rejoint les dernières théories de la physique quantique: Il n'y aurait pas de vide, chaque espace est défini par des vecteurs régissant son mouvement intrinsèque théorique par des lois physiques. Autrement dit, les mouvements à l'intérieur d'un espace sont déjà régis théoriquement, et c'est cette définition théorique des mouvements qui définit l'espace lui-même.

Un météorite ne va pas se déplacer de la même manière dans un espace à des années lumière d'une galaxie qu'à quelques milliers de kilomètres d'une planète, ne serait-ce qu'à cause de la gravité. Pourtant l'espace vide à des années lumières d'une galaxie est le même que l'espace vide à quelques milliers de kilomètres d'une planète. Il n'y a pas de matière, pas d'atmosphère, la seule différence réside dans les lois qui régissent cet espace.

Il en va de même pour un plateau vide. Un plateau diffère d'un autre suivant les lois qu'on lui impose, cela peut paraître abstrait, mais ce sont les règles définies par le metteur en scène et les comédiens qui font exister cet espace, et cela n'a rien d'irréel, la nature l'a fait avant nous.

Il faut donc créer, avec le metteur en scène, des règles à respecter et chercher ensemble qu'elles soient le plus précises possible.

Poser les règles très précisément oblige l'acteur à être très intelligent pour désobéir...

Le respect de la consigne

Désobéir intelligemment, je dirais que c'est la deuxième révélation de ces trois ans. Et c'est un travail! Le plus ingrat, en plus, parce que l'on ne va jamais être félicité pour avoir désobéi une donnée (ou très rarement, et c'est inquiétant quand ça se passe, ça montre peut-être que l'on a raté son coup). C'est un processus qui demande de la patience et de l'entêtement, jusqu'à ce qu'on arrive à réaliser complètement l'objectif pressenti, et de l'humilité, parce que tant qu'on n'a pas convaincu le metteur en scène, il faut accepter qu'on ne l'a pas réussi complètement, et je pense que ce processus passe par la compréhension même de l'acte de désobéissance.

Je citerai comme exemple le "parlé-chanté" que j'ai fui comme la peste depuis que je fais du théâtre, l'indication "tu chantes" étant la pire insulte que l'on puisse faire à un comédien. Eh bien, mes dernières expérimentations se basent uniquement là-dessus. Dans le projet d'Alexandre Doublet, où j'ai dû faire le texte de Julian Beck, une sorte de crachat soixante-huitard sur la société, extrêmement virulent, je sentais qu'il y avait quelque phrases que je ne pouvais sortir de manière forte, sans agresser le

spectateur (comme "peste du pouvoir", ou "je suis le fou apocalyptique"), et que, du coup, je créais un rejet du spectateur, ce qui allait à l'encontre des objectifs d'Alexandre. Et si je me fixais de ne pas agresser le spectateur, le texte sortait de manière monocorde et inintéressante. C'est face à cette difficulté que j'ai décidé de désobéir à des années d'enseignement et de "chanter" le texte. Pas sur une mélodie précise, mais sur les sons qui me venaient.

Bref, une fois que les consignes sont posées, la lecture du texte est directement mise en relief. Je sens, après avoir sondé les envies et les priorités du metteur en scène, où, dans le texte, il va pouvoir me pousser aux extrêmes de ses envies.

Construction du rapport au texte

En étant à Lorient, j'ai eu l'occasion de me confronter à des élèves du lycée de Pontivy qui avaient vu le spectacle de "Débrayage". Ils jouaient en même temps des textes de La Fontaine et m'avaient demandé si le fait d'être suisse m'amenait à aborder différemment le texte. Je n'ai d'abord pas su quoi répondre, puis j'allais enchaîner sur des banalités sur la différence de culture qui forcément nous fait réceptionner un texte sous un autre angle, puis j'ai pensé à des discussions post-spectacle qu'on avait eues en première année...

Je crois que l'angle d'approche d'un texte diffère avec la manière de percevoir l'auteur. Sans pouvoir réellement le développer, et sans vouloir généraliser, je me suis aperçu que "l'auteur", surtout si c'est un classique, est extrêmement respecté dans la culture française. Peut-être parce qu'il fait partie du patrimoine culturel. Ce qui n'est pas le cas pour un suisse, le lien est moins direct, c'est simplement un auteur francophone.

De plus, chaque canton ayant son propre programme scolaire, le background, d'un élève à l'autre, n'est pas le même (contrairement au système français qui fait que tous les élèves ont plus ou moins les mêmes références d'auteurs au baccalauréat). Je ne sais pas si cela joue un rôle, mais j'ai le sentiment que ces deux raisons font peut-être qu'un auteur classique est moins sacralisé, en Suisse romande. Peut-être aussi simplement parce qu'on a eu moins d'heures de littérature pour plus d'heures de langues étrangères...

Mais ce grand respect est quelque chose que j'ai vraiment ressenti quand on a travaillé sur les alexandrins, par exemple. Lorsque j'ai voulu couper quelques vers de la scène que l'on présentait, parce qu'ils faisaient référence à une autre scène, précédemment, et que je n'imaginai pas le public connaître la pièce par coeur, j'ai le souvenir d'avoir frappé non seulement Madeleine Marion, mais aussi plusieurs de mes camarades de classes, "surpris" que j'ose couper dans Racine.

J'ai donc répondu à l'élève breton que je pensais être né dans un contexte qui permettait plus de liberté par rapport à la langue, de par le contexte culturel et un enseignement où l'on ne percevait pas ces auteurs comme faisant partie d'un patrimoine, mais qu'au contact des français, j'avais découvert la rigueur du texte et de sa grammaire. Et que si ces auteurs étaient sacralisés, ce n'était pas pour rien...

Toute la difficulté, pour moi, est de sentir à quel moment je dois respecter l'auteur jusqu'à sa plus petite virgule (sachant par exemple que la ponctuation a souvent été ajoutée par la suite, pour les auteurs classiques tels que Molière ou Racine), et quand je me permets de désobéir, jusqu'à, immense sacrilège, changer un mot...

Mais je me suis aperçu que lorsque j'étais capable de changer un mot par un autre, c'est que je n'avais pas encore trouvé la nécessité de dire ce mot-là, plutôt qu'un autre. Cela provenait, ou de moi (toujours une grande part de responsabilité, dans ce cas-là), ou du metteur en scène qui n'avait pas su me faire sentir le besoin de m'exprimer exactement comme l'auteur avait formulé sa phrase ; ou du texte lui-même, qui, je m'en aperçois de plus en plus, est lui-même vecteur de sa propre nécessité à être dit.

Je l'ai senti principalement avec Duras. L'impossibilité de formuler la phrase d'une autre manière. Dans "L'homme assis dans le couloir" où elle raconte avec une finesse aiguë un acte charnel bestial sans jamais prononcer un seul mot vulgaire, on sent très vite que ses mots sont irremplaçables, une petite erreur et l'on risque de tomber dans le vulgaire, ce qu'elle frôle tout le temps sans jamais tomber dedans.

Voilà, par exemple comment elle définit le pénis de l'homme :

« Force des premiers âges, indifférenciée des pierres, des lichens, immémoriale, plantée dans l'homme, autour de quoi il se débat, autour de quoi il est au bord des larmes, et crie »

Je crois qu'il est quasiment impossible de paraphraser sur pareille phrase. On sent

tout de suite la précision de la description et sa poésie difficilement modulable.

C'est presque devenu pour moi le principal critère d'un grand texte; l'impossibilité à être dit autrement.

Mais cette liberté à la langue dont je parlais précédemment m'a parfois permis, paradoxalement, de suivre scrupuleusement les données du metteur en scène, surtout quand celles-ci paraissaient loufoques ou à l'encontre du texte.

Avec Eric Vignier, par exemple, qui considère presque les mots comme de la pâte à modeler, et qui pousse souvent à les malmener. J'ai découvert avec lui la possibilité d'utiliser les sonorités des mots pour faire passer quelque chose qui n'est pas dans le mot lui-même, mais qui est sous-jacent dans la phrase. Mais ceci en passant par une prononciation peu classique.

Exemple: le début de la scène avec Patricia Mollet-Mercier, dans "Débrayage". Nous devons établir un rapport de séduction non-naturaliste et utiliser la langue pour cela, c'est ainsi que sur des répliques telles que:

« -Il fait une chaleurr étouffante
-C'est à cause de la pollution
-Vous croyez?
-Il y a toujourrs deux ou trois degrés de plus ici qu'ailleurrss »

Nous roulions souvent les "r" pour amener quelque chose de bestial, quelque chose proche du ronronnement de plaisir. Et sans avoir besoin de signaler ce rapport dans l'intonation ou dans un jeu de regard (qui aurait été plus classique et plus naturaliste), le public sentait très vite qu'il y avait anguille sous roche avec ces deux protagonistes qui ronronnaient quand ils parlaient ensemble.

J'ai eu par contre beaucoup plus de peine à suivre avec rigueur les données de Madeleine Marion qui nous parlait de la prépondérance à suivre les rimes masculines très sèches et de prolonger les rimes féminines très douces, surtout chez Racine, qui appliquait avec une rigueur extrême la variation de ces deux rimes. Jouant Néron dans Britannicus, j'avais parfois l'impression de faire du théâtre d'un autre âge jusqu'à ce que je m'oblige à faire plusieurs fois la traversée du texte avec cette unique donnée.

« Et sa perte sera l'infaillible salaire
D'un geste ou d'un soupir échappé pour lui plaire »

C'est sur ces mots que Néron annonce à Junie qu'il liquidera Britannicus s'il voit d'elle

le moindre geste d'affection envers son rival. C'est d'une cruauté délicieusement démoniaque et Racine a en plus le génie de mettre une rime féminine pour ponctuer ces vers. Cela oblige, si on les respecte, à terminer les vers d'une manière plus ou moins douce. Ce que je ne faisais pas au début, mais je me suis aperçu par la suite que respecter ces rimes étoffait la menace d'une langueur glaciale... un régal !

Il y a aussi des fois où l'écriture a été un outil. Je me rappelle du stage de Claude Régy, sur le texte "Psychose 4.48" de Sarah Kane, où il demandait d'associer des images extrêmement fortes à chaque mot. N'ayant pas l'habitude, j'ai éprouvé pendant quelques semaines de grands moments de solitude théâtrale...

Les images ne venaient pas assez vite et n'étaient souvent pas assez violentes. Et difficile d'aller vite sur un texte quand il faut chercher des souvenirs ou construire un imaginaire autour de chaque mot. Je me suis donc souvenu de certains exercices d'écriture spontanée avec Fabrice Melquiot, et j'ai commencé à écrire ce qui me venait en écriture spontanée à partir des mots de Sarah Kane. Je débroussaillais le terrain, en quelque sorte. Non pas que j'imposais un souvenir sur un mot, mais, chaque jour, j'écrivais à partir du texte de Sarah Kane, et je créais de la nourriture à disposition. Et à force d'écrire à partir de ses mots, je sentais même la construction de son écriture influencer sur mon écriture spontanée. Cela m'aidait donc, non seulement à nourrir le texte, mais aussi à ressentir sa construction.

C'est dans ces allers-retours entre le plateau et les répétitions "chez soi", que se fait l'expérimentation, quotidiennement. Un équilibre à créer entre la matière textuelle qui résonne chaque jour différemment, les perceptions du metteur en scène qui varient aussi suivant ses humeurs et la disponibilité de l'acteur qui n'est pas la même d'un jour à l'autre. Le plus difficile n'est pas de recréer ce qu'on a déjà fait, mais d'être en accord avec tous ces facteurs dans l'équilibre le plus propice à créer l'objectif pressenti. Un équilibre qui n'est jamais une parité entre toutes les contraintes (à moins de vouloir faire un jeu plat et démocratiquement consensuel). Et c'est là que pour moi se trouve le "talent" d'un acteur. Dans le fait de "sentir" quelles contraintes il doit prendre en compte, à quel degré, et surtout, le théâtre étant l'art du présent, à quel moment.

L'échauffement

C'est le domaine dans lequel ma perception a le plus évolué, ces trois dernières années. Non seulement j'entrais sur un plateau sans m'être échauffé, avant l'école, mais surtout j'étais persuadé que j'étais quelqu'un qui n'en avait particulièrement pas besoin. J'étais fier de voir les autres acteurs stresser en face de moi, et de me rendre compte que je pouvais entrer sur le plateau dix secondes après avoir tapé une

discussion sur "le terrible fléau du spleen cynique de notre époque" ou sur le dernier épisode de "Friends".

Maintenant, un jour de représentation, j'ai peine à m'imaginer fouler les planches avec moins de trois heures d'échauffement...

Comment cela a-t-il commencé? Si mes souvenirs sont bons, je crois que c'est avec les représentations de "La mère" de Brecht, dont la moitié du spectacle était chanté, et dont les partitions de chants étaient dans une tessiture aiguë particulièrement difficile pour les hommes. Pas de miracle, un échauffement était obligatoire, non seulement pour pouvoir bien chanter le soir même, mais aussi pour ne pas se casser la voix et pouvoir chanter le soir suivant. Tout était très technique, mais il n'a pas fallu longtemps pour me rendre compte que les soirs où je chantais bien, je jouais bien aussi. Et le seul lien que je pouvais créer était que les soirs où j'avais bien chanté, je m'étais bien échauffé, et que peut-être ça m'aidait pour le jeu, aussi.

Première règle d'or...

Evidemment, il y a plusieurs manières de s'échauffer, et la première règle d'or que j'ai apprise empiriquement, c'est de ne jamais s'échauffer deux fois de la même manière.

Le vécu de la journée n'est jamais le même et je prends l'échauffement comme un chemin à faire pour amener le corps et la tête dans les meilleures conditions possibles sur le plateau. Une sorte de chemin pour traverser cette mystérieuse frontière citée plus haut. Et tout dépend de l'état de la tête et du corps au moment où je vais commencer à m'échauffer.

Les journées de représentation, dès le réveil, je commence à me sonder; j'écoute comment sort ma voix, j'essaie de sentir l'état de fatigue du corps, s'il y a des tensions, et dans quels muscles, si j'ai de la facilité à me concentrer ou si j'ai la tête brumeuse, etc. ...

Deuxième règle d'or...

Ces prises de conscience m'aident simplement à savoir de manière très intuitive quels exercices je vais faire pour m'échauffer, et surtout, (deuxième règle d'or de

l'échauffement): dans quel ordre.

Je me suis rendu compte qu'il m'arrivait de faire des exercices de détente, d'avoir la voix très relâchée, le corps souple, etc. ... et que je sente tout d'un coup une tension dans l'épaule, que je fasse des exercices de danse classique pour détendre ce muscle spécifiquement, mais que cela m'oblige à contracter à nouveau tous les autres muscles, et qu'au final, je sois moins près pour monter sur le plateau. C'était un exercice à faire avant les exercices de détente. Je peux recommencer à faire des exercices de détente, mais si je prolonge trop l'échauffement, je finis par me fatiguer prématurément. Ce qui nous amène à la troisième règle d'or de l'échauffement: la durée.

Troisième règle d'or...

C'est un paramètre dont j'ai vraiment pris conscience tout dernièrement, alors il est difficile pour le moment d'en parler parce que je ne l'ai pas encore expérimenté beaucoup. J'ai commencé à sentir que, parfois, j'ai le corps et la tête trop fatigués et qu'il est important que je cible la durée et la "consistance" des exercices, que je m'applique à faire le minimum d'efforts pour ne pas arriver grillé sur les planches.

C'est une nouvelle prise de conscience que je me réjouis de creuser ces prochains temps, ainsi que le fait de m'échauffer pour les répétitions. C'est quelque chose que je n'ai jamais pu faire pendant l'école (le planning surchargé ne me le permettait pas), mais j'ai commencé à le faire à Lorient, pendant la reprise de "Débrayage", et c'était intéressant. Je ne suis pas sûr que ce soit toujours idéal de le faire. Pour la recherche, il est parfois intéressant d'avoir un corps et un esprit à l'état brut, et tant pis si l'on ne nous entend pas plus loin que le troisième rang (d'où l'importance de faire de la recherche sans public...). C'est un domaine que je déblaye à peine et dont je ne suis pas capable de parler plus.

Conclusion

Je ne sais pas si la jonction de ces deux traversées aboutit réellement quelque part.

C'est plutôt dans la formulation de thèmes perpétuellement présents dans mon esprit que j'ai l'impression d'avoir avancé.

Réussir à formuler, c'est un peu préciser sa pensée, et préciser sa pensée, c'est peut-être donner une direction plus marquée au cheminement dynamique que l'on fait. J'ai l'impression que ça aide à s'approcher du "pourquoi" fondamental, mais ça devient très ésotérique et le recul est si mince que je ne crois pas pouvoir en dire beaucoup plus.

J'ai souvent remarqué que développer une question la met à l'air libre, la percute à tous les éléments quotidiens que l'on croise et qui sont susceptibles d'amener des réponses partielles, ou de nouvelles questions plus pointues.

J'espère avoir fait là un gros travail de "mise à l'air libre" de mes questions fondatrices. Si c'est le cas, c'est à partir de maintenant que le processus deviendra le plus intéressant. Après avoir déblayé grossièrement mes torsions internes, j'attends de trouver, dans mes rencontres journalières, de quoi rebondir et trouver de nouveaux espaces de recherche.

Quelque chose m'interroge tout de même:

Je parle très peu de l'écriture, alors que c'est certainement la pierre angulaire du théâtre.

"Ce sont les écrivains qui créent le nouveau théâtre"

Marc Liebens (qui nous assurait que le dernier bouleversement
théâtral venait de l'écriture de Heiner Müller)

"Une nouvelle écriture demande une nouvelle manière de jouer"

Claude Régy.

C'est un domaine qui m'intéresse, pourtant, je dirais même fondateur pour moi (je désirais être écrivain bien avant d'être comédien, et avant de m'inscrire en Biologie, j'ai longtemps hésité à faire des études de lettres).

Pourtant, il me semble formuler peu de choses à ce sujet. Ou seulement directement liées au jeu.

Pour Marguerite Duras, tout artiste est un écrivain, toute oeuvre est écrite, que ce soit un film, une musique, ou même un tableau. L'acteur lui-même serait un écrivain et pourrait donc être le moteur de base du théâtre d'aujourd'hui.

Peut-être...

Peut-être qu'à force d'être confronté à une multitude de formes diverses d'écriture, j'ai

eu la vision de l'écriture au premier sens du terme noyée sous les autres formes.

Question ouverte pour la suite des pérégrinations sur le théâtre...

Bibliographie

En vrac, sans ordre d'importance et non exhaustive:

Livres:

"Au delà des larmes", "l'état d'incertitude", "Espaces perdus" , de Claude Régy
"Le matin des magiciens", de Louis Pauwels et Jacques Bergier
"L'acteur invisible", de Yoshi Oida
"Chimie générale" de Atkins
"Physique", de Rothen

Revue:

"La Recherche" novembre 2006	"Neutrino, la particule fantôme qui défie la science"
février 2007	"Emergence, la théorie qui bouscule la physique"
"24heures" 18 septembre 2007	"Festival de la Bâtie"

Autres:

Site internet de Wikipedia
Dossier "Variation sur la mort" Jon Fosse, de Claude Régy
Cahier de notes des trois ans à la manufacture
Notes de Biologie de deuxième année
Cahier de notes personnelles

Interviews:

Alexandre Barry, cinéaste
Claude Régy, metteur en scène
Yannis Burnier, doctorant en physique des particules

Discussions de café avec.

Antoine Barraud, physicien
Adrien Knecht, étudiant en lettres
Grégory Pescia, sociologue
Joyce et Daniel Rupp, chimistes
La promo B, comédiens fraîchement professionnels et extrêmement talentueux

Un grand merci à tous, d'ailleurs!