



HAL
open science

Peut-on enseigner la présence scénique? Delphine Eliet, une pédagogue à la croisée des théories de l'art du jeu qui ont marqué le XXème siècle théâtral

Keti Irubetagoyena

► To cite this version:

Keti Irubetagoyena. Peut-on enseigner la présence scénique? Delphine Eliet, une pédagogue à la croisée des théories de l'art du jeu qui ont marqué le XXème siècle théâtral. Musique, musicologie et arts de la scène. Ecole normale supérieure de lyon - ENS LYON, 2013. Français. NNT: 2013ENSL0859 . tel-00942714

HAL Id: tel-00942714

<https://theses.hal.science/tel-00942714>

Submitted on 6 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

École Normale Supérieure de Lyon

**Centre d'Études et de Recherches Comparées sur la Création
École Doctorale Lettres, Langues, Linguistique et Arts (ED484 3LA)**

Keti Irubetagoiena

PEUT-ON ENSEIGNER LA PRÉSENCE SCÉNIQUE ?

**Delphine Eliet, une pédagogue à la croisée des théories de l'art du jeu qui
ont marqué le XX^{ème} siècle théâtral.**

Thèse d'Études théâtrales

en vue de l'obtention du grade de Docteur de l'Université de Lyon

délivré par l'École Normale Supérieure de Lyon

Sous la direction de

Monsieur le Professeur Jean-Loup RIVIERE

Présentée et soutenue publiquement le 18 novembre 2013

Après l'avis de Messieurs Jean-Louis BESSON et Jean-François DUSIGNE

Devant la commission d'examen formée de :

Jean-Louis BESSON (Université Paris X – Nanterre)

Mireille LOSCO-LENA (École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre)

Jean-François DUSIGNE (Université Paris 8 – Vincennes Saint-Denis)

École Normale Supérieure de Lyon

**Centre d'Études et de Recherches Comparées sur la Création
École Doctorale Lettres, Langues, Linguistique et Arts (ED484 3LA)**

Keti Irubetagoyena

PEUT-ON ENSEIGNER LA PRÉSENCE SCÉNIQUE ?

**Delphine Eliet, une pédagogue à la croisée des théories de l'art du jeu qui
ont marqué le XX^{ème} siècle théâtral.**

Thèse d'Études théâtrales

en vue de l'obtention du grade de Docteur de l'Université de Lyon
délivré par l'École Normale Supérieure de Lyon

Sous la direction de

Monsieur le Professeur Jean-Loup RIVIERE

Présentée et soutenue publiquement le 18 novembre 2013

Après l'avis de Messieurs Jean-Louis BESSON et Jean-François DUSIGNE

Devant la commission d'examen formée de :

Jean-Louis BESSON (Université Paris X – Nanterre)

Mireille LOSCO-LENA (École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre)

Jean-François DUSIGNE (Université Paris 8 – Vincennes Saint-Denis)

À mes parents,

*pour leur amour immense,
leur soutien sans faille, leur courage, nos fous rires.*

« Le Schpountz, ma chérie, le Schpountz... », qu'il disait. Elle souriait.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Jean-Loup Rivière qui a dirigé, pendant trois ans, cette recherche. Je lui sais gré de l'attention qu'il a portée à mes travaux depuis mon premier mémoire et ma première mise en scène, des si nombreux conseils et encouragements dont il m'a fait part.

Ma reconnaissance va ensuite à Delphine Eliet qui m'a ouvert les portes de son école, confié ses carnets, accordé tant d'heures d'entretien. Elle a autorisé que soit porté un regard réflexif sur un travail encore vierge de tout discours. Je la remercie du fond du cœur de sa confiance.

Je ne saurais oublier les acteurs qui ont accepté de répondre à mes questions, m'ont offert leur expérience, leurs réflexions. Ces entretiens, toujours généreux, à la fois simples et exigeants, ont été le levier de ma recherche. Passionnants, ces artistes n'ont eu de cesse de me pousser dans les retranchements d'une pensée inévitablement réductrice de cet art mystérieux qu'est le leur. Je remercie donc Olivier Balazuc, Laetitia Lalle Bi Benie, Nicolas Bouchaud, Bénédicte Cerutti, David Clavel, Gilles David, Claude Degliame, Vincent Dissez, Christoph Gawenda, Philippe Girard, Moritz Gottwald, Nadir Legrand, Yoshi Oida, Gilles Ostrowsky, Denis Podalydès, Claire Sermonne, Nada Strancar, Frank Vercruyssen, Jean-Christophe Vermot-Gauchy ainsi que Philippe Torretton pour m'avoir accueillie à ses côtés au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique. Son enseignement m'est toujours précieux. Une pensée particulière pour Julie Moulier et Jean-Damien Barbin, acteurs monstrueux et amis chers. Que de nouveaux projets nous réunissent ! Je remercie également Heidi Weiler, Marion Bobu et Johanna Proll pour leurs talents de traductrices, Claire Duchêne pour m'avoir prêté sa voix.

Toutes mes pensées, enfin, vont à mes proches : à Barbara, galérienne à mes côtés, dont les doux conseils apaisèrent les moments de grandes crises et parce que nous allons enfin pouvoir lâcher les rames pour hisser les voiles ; à Fani, Iban et Caroline qui m'ont accompagnée de leurs messages, enlevée quand il n'était plus la peine de rien, fait rire tant et tant ; à Victor et son humour tellement pur, ses encouragements, ses judicieuses références ; à Aurélie, Hélène, Joris et Mathias, mes amis. Les années passent, et l'amitié se fait plus forte. Merci d'être là, toujours. Vive la laine ! Nous sommes allés au bout !

Merci, enfin, Charlemagne. Sans toi, la vie qui a glissé autour de cette dernière année de thèse aurait été bien moins radieuse. Merci pour tout, tout toi.

Je pense à Yvette Belin qui « n'se promène pas toute nue », rêve de voir la 6^{ème} République – et pour que je me souvienne de cette « dernière scène ».

Je pense à Hélène Sarthou, vivons joyeux et amoureux !

« Pour moi, ce qui compte c'est qu'un acteur puisse se tenir immobile sur la scène, et capter notre attention, alors qu'un autre ne nous intéresse pas une seconde. Quelle est la différence ? Où se trouve-t-elle, chimiquement, physiquement, psychologiquement ? Qualité de vedette, personnalité ? Non. C'est trop facile, ce n'est pas une réponse. Je ne connais pas la réponse. Je suis pourtant certain qu'elle existe. Nous pouvons trouver dans cette question le point de départ de tout notre art. »¹

Peter Brook, *Points de suspension*

¹ Cf. BROOK, Peter, *Points de suspension – 44 ans d'exploration théâtrale, 1946-1990*, traduit de l'anglais par Jean-Claude CARRIÈRE et Sophie REBOUD, Collection Fiction & Cie, Éditions du Seuil, 1992, pp. 325-326.

Sommaire

Remerciements	5
Sommaire	9
Introduction	13
Prolégomènes : La présence scénique des acteurs-nés	21
L'« épais présent » des acteurs monstrueux	23
Une humanité trouble.....	24
Le « grain » de l'impudeur	28
Une indéfinissable évidence	32
L'apparaître comme signature	33
« Un défunt qui s'avance »	36
La présence scénique construite des non-nantis : Étude comparative des pédagogies occidentales de l'art dramatique <i>via</i> l'enseignement de Delphine Eliet à l'École du Jeu	45
Premier chapitre : L'acteur en jeu, un acteur en vie	51
I. – L'acteur, un esprit dans un corps	54
A. Réhabiliter un savoir du corps	55

Peut-on enseigner la présence scénique ?

1. Apprendre « par le corps »	56
2. Défaire ses préjugés	64
3. La justesse, un savoir objectif et croissant	74
B. Nier le primat de l'intellect.....	83
1. Comprendre la peur de l'acteur	84
2. « Lâcher (dans) la tête »	91
II. – L'acteur, un corps dans un esprit.....	101
A. Être en état de jeu.....	102
1. Retrouver une « vie vivante »	103
2. Passer en mode majeur.....	111
B. L'indispensable échauffement ?	119
1. S'échauffer, selon Delphine Eliet : un nettoyage	120
2. S'échauffer, tendre vers un être-soi.....	129
Deuxième chapitre : L'acteur disant, acteur rhapsode.....	147
I. – Exprimer	150
A. Jouer avec ses émotions.....	151
1. Apprendre les émotions : « Accepter d'être altéré ».....	152
2. Se détacher des émotions	162
B. « Se laisser traverser par... ».....	170

Sommaire

1. « Se laisser traverser par... », l'exercice	170
2. « Se laisser traverser par... », une passivité active.....	176
II. – Donner ou nourrir une forme artistique : créer	187
A. Faire de l'expression libre un acte créateur	188
1. Créer est maîtriser.....	189
2. Générosité et exigence.....	195
B. Se réappropriier l'acte de dire.....	202
1. Le dire comme acte physique.....	203
2. Le dire comme acte intime.....	209
C. Atteindre l'autre.....	218
1. Toucher l'autre, l'expérience du partenariat	219
2. Toucher l'autre, du partenaire au spectateur	226
Troisième chapitre : L'acteur en intention, un acteur artisan.....	239
I. – Autonomie et responsabilité.....	242
A. Progresser par le groupe	243
1. (Se) regarder.....	244
2. Partager sa pensée : une nécessaire mise en mots	251
B. « Porter un propos » : découvrir sa singularité	258
1. L'acteur créateur, un acteur responsable	259

2. L'acteur créateur, un acteur en dialogue	269
II. – Liberté et joie	283
A. De la liberté chez l'acteur entravé	284
1. « Tout est (bon) pour le jeu »	285
2. S'initier au refaire	294
B. De la joie chez l'acteur en travail	302
1. « Dissocier » pour gagner en vivance	303
2. Présence dialectique ?	312
Conclusion.....	327
Bibliographie	337
Table des matières.....	349

Introduction

La présence scénique est une notion complexe du jeu de l'acteur. Pomme de discorde, elle fait s'affronter, schématiquement, les partisans du don et ceux de la technique, les défenseurs de l'énergie contre les stratèges de la réception spectatrice. Il est pourtant une évidence : il ne peut y avoir de présence scénique *en soi*. L'acteur n'est présent que dans la réception qu'a le spectateur de sa performance, un truisme, certes, mais qui n'est pas sans conséquences. « Parce que ce serait quoi, la définition de la présence ? » s'interroge l'acteur Vincent Dissez. « Ce qui va rendre présent un acteur sur le plateau, c'est l'envie qu'on a de le regarder. »¹ Constantin Stanislavski parle lui d'un « charme scénique » à l'origine d'un « enchantement », d'une « emprise sur l'auditoire »². La présence de l'acteur est décrite comme un pouvoir que ce dernier a sur les sens des spectateurs – pouvoir effectivement voilé du mystère dont les mots « charme » et « enchantement » sont empreints. On parle communément d'acteurs plus visibles que les autres, voire lumineux – « incandescents »³, dit encore Vincent Dissez – dans la tradition de l'« aura »⁴ et de la « nimbe »⁵ qui entourent le corps des dieux, anges ou saints sur les représentations qui en sont données. Ainsi, il n'y a guère de différence, à mon sens, entre la tentative de théorisation par Jean-Pierre Ryngaert de ce qu'il décrit comme une « énergie rayonnante dont on ressent les effets avant même que l'acteur ait agi ou pris la parole, dans la vigueur de son être-là »⁶ et le propos ouvertement mystique de Jean-Damien Barbin : « Vous me parlez de présence, moi qui suis chrétien, je peux vous dire qu'il y a une lumière qui habite l'homme qu'on voit passer sur la scène, qui ne lui appartient pas, qui lui a été donnée et [qu'il] a mise à la disposition de l'art. »⁷

Pour ma part, et de façon sans doute arbitraire, je me range à l'idée que si halo de lumière il y a, celui-ci est moins le fruit d'une production par l'acteur en scène que celui d'une altération de la perception visuelle des spectateurs sous l'effet de différents

¹ Cf. DISSEZ, Vincent, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 21 décembre 2012, Annexe D, p. 158.

² Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, traduit de l'anglais par Charles ANTONETTI, Éditions Pygmalion – Gérard Watelet, 1988, pp. 275-176.

³ Cf. DISSEZ, Vincent, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 21 décembre 2012, Annexe D, p. 158.

⁴ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « AURA ».

⁵ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « NIMBE ».

⁶ Cf. RYNGAERT, Jean-Pierre, cité par Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre – Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Éditions Dunod, 1996, p. 270.

⁷ Cf. BARBIN, Jean-Damien, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 06 juin 2013, Annexe D, p. 198.

facteurs. L'anecdote est célèbre d'une Mlle Clairon que Denis Diderot croyait « de toute la tête plus grande »¹. Béatrice Picon-Vallin raconte quant à elle que l'acteur argentin Cesar Brie « occupait plus d'espace qu'il n'en occupait corporellement »², comparant cette illusion d'optique à l'impression qu'aurait donnée le pianiste Claudio Arrau d'avoir sous les doigts un clavier comptant plus que les quatre-vingt-huit touches traditionnelles. Semblables témoignages confirment la justification *via negativa* que je propose de l'appellation *présence*, dans l'opposition de ce terme aux notions d'absence, de disparition : l'acteur *apparaît* au spectateur en ce qu'il attire son attention et élargit le champ de ses perceptions. Selon le comédien allemand Moritz Gottwald, c'est ce qui justifie une possible construction de la présence scénique : celle-ci serait affaire de « *focus* »³, terme anglais pouvant être traduit par « attention (...) intérêt pour quelque chose » ; le verbe « *to focus* » signifiant « faire converger » et « *to focus attention on somebody* », « focaliser l'attention sur quelqu'un »⁴. Un acteur pourrait « agir non seulement intérieurement mais aussi extérieurement afin de se rendre plus ou moins présent » en travaillant à « [capter] le *focus* sur scène »⁵. Liberté lui serait donnée de *choisir* d'attirer ou non l'attention du public et ce, quel que soit son rôle dans le spectacle : l'acteur s'affiche stratège dans la maîtrise qu'il peut avoir des mécanismes du jeu à l'origine de la fascination qu'il exerce sur le public.

Qu'en est-il de semblables assertions ? Sans nier l'évidence d'un don chez les acteurs que l'on dit *nés* – la présence se faisant alors « charisme »⁶ pour que sonnent les notions de « grâce » et de « faveur » contenues dans le terme grec Χάρισμα –, peut-on considérer la possibilité d'une présence scénique qui, en tant que coprésence, puisse faire l'objet d'une construction ? Par l'hétérogénéité des spectacles qui nous séduisent, l'expérience spectatrice nous prouve qu'il y a diverses modalités d'« emprise [de] l'auditoire »⁷. On peut supposer qu'il existe, en amont de celle-ci, diverses modalités de « charme scénique »⁸. Partant de la définition première du terme présence – « le fait

¹ Cf. DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Présentation, notes et annexes par Jean GOLDZINK, Éditions Flammarion, 2005, p. 285.

² Cf. PICON-VALLIN, Béatrice, Conversation avec Keti Irubetagoiena en date du 17 janvier 2013.

³ Cf. GOTTWALD, Moritz, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 01 février 2013, Annexe D, p. 315.

⁴ Cf. Dictionnaire *Collins Français-Anglais / English-French 2005* : article « FOCUS ».

⁵ Cf. GOTTWALD, Moritz, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 01 février 2013, Annexe D, p. 315.

⁶ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « CHARISME ».

⁷ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, traduit de l'anglais par Charles ANTONETTI, Éditions Pygmalion – Gérard Watelet, 1988, pp. 275-276.

⁸ Cf. *Idem*.

d'être dans le lieu, dans le groupe, auprès de la personne dont on parle »¹ – j'avance l'hypothèse qu'une présence scénique pourrait être construite par l'acteur au moyen d'un usage conscient et maîtrisé de cet ici et maintenant qui fait du théâtre un art *vivant* dont il est « l'agent fondamental »², usage touchant tous les niveaux du jeu, du muet « être-là »³ au « projet artistique »⁴ le plus complet. Tel est l'objet de cette thèse de doctorat.

Les mécanismes de la réception spectatrice servent de préalables à l'analyse. Ils ne font pas l'objet d'une étude en soi. Comme le fait remarquer l'acteur Denis Podalydès, l'attention portée à une personne en scène est en partie subjective. Elle peut être augmentée de l'affection qu'on lui porte ou de la connaissance que l'on a de sa vie privée, nourrie des projections personnelles dont elle est l'objet dans le cas des phénomènes de starification. Georges Banu parle semblablement d'un « surplus d'étrangeté poétique » propre aux acteurs étrangers en ce qu'ils doublent leur « ailleurs personnel » d'un ailleurs « autre, culturel "civilisationnel" », « prime à la présence de l'acteur plus qu'acteur, l'acteur-poète qui réactualise sur un plateau le legs de son origine »⁵. La présence scénique est alors davantage construite par le spectateur que par l'acteur : « C'est sa présence à lui *pour vous*, poursuit le Comédien-Français. (...) elle n'est pas partagée par les autres. Il n'y a pas eu cristallisation collective autour de cette présence. »⁶ À l'inverse, dans cet écrit, sont essentiellement interrogés les mécanismes du jeu pouvant induire une « cristallisation collective » dans le public de théâtre. Si je ne peux que m'accorder avec Laetitia Lalle Bi Benie lorsqu'elle affirme qu'au-delà même de toute « cristallisation », « il y a des personnes avec qui un acteur ne pourra jamais créer de lien » tant est influente « la dimension sociologique et psychologique » de l'« attraction »⁷ qu'il exerce sur les spectateurs, je n'en affirme pas moins l'objectivité de tels procédés du point de vue de l'interprète. Reprenant l'expression propre à Eugenio Barba, j'avance que cette objectivité est celle de « principes-qui-reviennent »⁸

¹ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « PRÉSENCE ».

² Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 1, 1891-1917*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre XXe siècle, Éditions L'Âge d'homme, 2001, p. 97.

³ Cf. RYNGAERT, Jean-Pierre, cité par Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre – Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Éditions Dunod, 1996, p. 270.

⁴ Cf. BARBIN, Jean-Damien, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 06 juin 2013, Annexe D, p. 198.

⁵ Cf. BANU, Georges, *Les voyages du comédien*, Collection Pratique du théâtre – NRF, Éditions Gallimard, 2012, p. 161.

⁶ Cf. PODALYDÈS, Denis, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 257.

⁷ Cf. LALLE BI BENIE, Laetitia, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 05 décembre 2012, Annexe D, p. 207.

⁸ Cf. BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier – Traité d'Anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2004, p. 29.

communément admis et utilisés par les directeurs d'acteurs en tant que « maître[s] du regard »¹.

Seconde restriction, la photogénie ne sera pas traitée ici. La présence d'un acteur à l'écran ne relève ni des mêmes processus de réception ni, conséquemment, des mêmes processus de construction que la présence scénique. Dans son sens courant, le terme photogénie désigne « ce qui produit, au cinéma, en photographie, un effet égal ou supérieur à l'effet produit au naturel »². Comme l'écrit Edgar Morin, la photogénie serait ce « je ne sais quoi »³ que l'image confère à certaines personnes. On retrouve dans ces définitions les « emprise sur l'auditoire »⁴ et « cristallisation »⁵ évoquées précédemment : il est des acteurs semblant plus grands parfois plus beaux à l'écran qu'ils ne le sont en réalité. Sans doute certains principes de jeu se retrouvent-ils dans chacun des deux arts, ainsi cette habitude que doit forger l'acteur de lâcher prise. Force est de constater pourtant que les exemples sont nombreux de « génie[s] de la scène »⁶ qui disparaissent à l'image – et vice-versa. Tandis que la présence scénique est une perception attachée au *hic et nunc* d'une performance, la présence des acteurs filmés est médiée par des machines. « C'est de la tricherie, le cinéma ! » clame Jean-Damien Barbin. « Une mouette, un chien ont une présence au cinéma ! Il suffit de savoir les filmer. »⁷ Selon Vincent Amiel, « ce qui caractérise l'image, c'est bien sûr de n'être que virtualité, d'empêcher précisément la présence en tant que telle. (...) La présence au cinéma ne peut être que représentation de la présence, artifice, négation de son principe même »⁸. Irréductible différence entre sixième et septième art, « il n'est au cinéma qu'absence »⁹. Le théâtre, lui, est « d'aujourd'hui, de l'heure, de la minute, de la seconde même » et l'art de l'acteur n'y

¹ Cf. BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier – Traité d'Anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2004, p. 21.

² Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « PHOTOGÉNIQUE ».

³ Cf. MORIN, Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire – Essai d'anthropologie*, Bibliothèque Médiations, Éditions Gonthier, 1965, p. 18.

⁴ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, traduit de l'anglais par Charles ANTONETTI, Éditions Pygmalion – Gérard Watelet, 1988, pp. 275-176.

⁵ Cf. PODALYDÈS, Denis, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 257.

⁶ Cf. BOUCHAUD, Nicolas, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 février 2013, Annexe D, p. 164.

⁷ Cf. BARBIN, Jean-Damien, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 06 juin 2013, Annexe D, p. 198

⁸ Cf. AMIEL, Vincent, « Présence et fragmentation chez Mankiewicz », FARCY, Gérard-Denis, PRÉDAL, René (sous la dir.), *Brûler les planches, Crever l'écran – La présence de l'acteur*, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2001, pp. 263-264.

⁹ Cf. *Idem*.

« existe que tant qu'il respire, tant que sa voix vibre, que ses muscles se tendent pour jouer, tant que la salle l'écoute, en retenant son souffle »¹.

Ces propos de Vsevolod Meyerhold appellent la méthode expérimentale et comparatiste que j'ai décidé de suivre pour mener à bien cette étude. Face à l'inévitable subjectivité de ce qui ne peut être que constaté et raconté, j'ai fait le choix de fonder mon analyse de la présence scénique construite sur le cas concret d'une pédagogie du jeu que j'estimais *rendre présents les acteurs* : l'enseignement de Delphine Eliet à l'École du Jeu. Ancienne actrice, elle a partagé les dix premières années de la Compagnie Stanislas Nordey, jouant notamment dans *La Dispute* de Marivaux, *Pylade* de Pier Paolo Pasolini, *Contention* de Didier-Georges Gabily et *Vole mon dragon* d'Hervé Guibert, spectacle pour lequel elle s'initie à la Langue des Signes Française. Expérience clef de son parcours, cet apprentissage confirme la réflexion qu'elle mène alors sur les capacités d'expression des corps, sur le nécessaire engagement de l'être entier dans la pensée à transmettre : « L'acte de s'exprimer, n'utilisant pas la voix mais le geste, crée un autre rapport à soi, à la pudeur, aux non-dits et aux malentendus. Le corps n'est plus silence, rétention, mais expression, partage. »² En 2004, poussant plus loin encore cette recherche, elle fonde l'École du Jeu à propos de laquelle elle déclare y chercher « une autre qualité d'enseignement » pour « une autre qualité d'acteur »³. Elle y place le travail au cœur de l'acte théâtral, sous la bannière de deux valeurs conjuguées : passion et joie. Dix ans plus tard, l'École du Jeu a pris de l'ampleur. On reconnaît aux élèves sortants des qualités rares d'investissement et d'audace. Delphine Eliet a donné une structure solide à une pédagogie désormais intitulée Technique de Confirmation Intuitive et Corporelle, qu'elle définit non pas comme une formation à l'art dramatique – elle s'entoure d'autres professeurs pour cela – mais comme une formation au jeu, base que chaque interprète devrait savoir maîtriser avant de monter sur un plateau.

À l'image de la biomécanique meyerholdienne, que son inventeur même définissait comme un ensemble de « règles pour l'entraînement de l'acteur »⁴ énumérant

¹ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L'Âge d'homme, 1992, p. 338.

² Cf. ELIET, Delphine, « NOUS SAVONS QUE LES BARBARES ONT UN ART – FAISONS-EN UN AUTRE ! » (Dossier pour la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon – Centre National des Écritures du Spectacle / 2002-2003).

³ Cf. ELIET, Delphine, Site internet de l'École du Jeu : www.ecoledujeu.com.

⁴ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Op. cit.*, p. 306.

« tout ce qui peut aider (...) à jouer »¹, Delphine Eliet me semble aujourd'hui, en France, un exemple rare de pédagogues à proposer une *technique* aussi construite et originale. Les élèves y trouvent un enseignement structuré, décrit en un vocabulaire précis, comportant des notions fondamentales illustrées d'exercices comme autant de piliers et d'outils qu'ils sont incités à s'approprier pour gagner en autonomie créatrice. Comme elle le dit elle-même, pourtant, elle n'a rien inventé. On reconnaît dans son travail une parenté manifeste avec certaines des théories majeures de l'art de l'acteur qui ont marqué le XX^{ème} siècle en Occident. Mon étude tend à placer la Technique de Confirmation Intuitive et Corporelle dans l'histoire des pédagogies théâtrales, la lecture comparée d'écrits de penseurs du théâtre ayant nourri, prolongé et affiné sans cesse l'analyse que je faisais de cet enseignement. Celui-ci, comme enseignement des voies préalables et indispensables au jeu, m'offrait le cadre nécessaire à l'observation de « principes-qui-reviennent »² propres à l'acteur dans son rapport au plateau, au texte, à la création, sans toucher aux « charme[s] scénique[s] »³ élaborés au-delà des interprètes par le travail de mise en scène. Une dramaturgie puissante, une pensée fine des costumes et de la scénographie, une atmosphère musicale ou lumineuse, la quête de « place[s] forte[s] »⁴ sur la scène sont autant d'éléments qui œuvrent au possible « enchantement »⁵ des spectateurs – ils ne sont pas le sujet ici. Pour cette première approche de la présence scénique construite, j'ai décidé de me ranger à l'affirmation de Vsevolod Meyerhold selon laquelle le « théâtre, c'est l'art du comédien »⁶ et je m'en suis tenue à comprendre les procédés par lesquels ce « seigneur de la scène » pouvait manifester « son âme joyeuse »⁷.

L'essentiel de mes recherches s'est déroulé sur le terrain où j'ai doublé l'observation purement spectatrice des cours auxquels j'assistais d'une approche empirique en tant que praticienne. Interroger les mécanismes du jeu de l'acteur me semblait imposer que fût mise en application l'assertion de Louis Jouvet selon laquelle « il n'y a pas de compréhension par l'explication, mais par pénétration intime et cela

¹ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 3, 1930-1936*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions La Cité – L'Âge d'Homme, 1980, p. 146.

² Cf. BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier – Traité d'Anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2004, p. 29.

³ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, traduit de l'anglais par Charles ANTONETTI, Éditions Pygmalion – Gérard Watelet, 1988, pp. 275-176.

⁴ Cf. BOUCHAUD, Nicolas, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 février 2013, Annexe D, p. 164.

⁵ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *Op. cit.*, pp. 275-176.

⁶ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 1, 1891-1917*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre XXe siècle, Éditions L'Âge d'homme, 2001, p. 107.

⁷ Cf. *Ibidem*, p. 239.

commence par le corps. Il s'agit de retrouver une *analogie physique fondée sur la sympathie*. »¹ Une découverte *in vivo* se justifiait à mon sens vis-à-vis de l'apprentissage précisément « par le corps »² prôné par Delphine Eliet. Je peux dire aujourd'hui que l'expérimentation que j'ai menée a effectivement facilité chez moi l'appropriation des notions et des exercices qui traversent la Technique de Confirmation Intuitive et Corporelle. Plus généralement, cela m'a permis de défaire, pour mieux les clarifier et les conceptualiser, les abstractions d'un discours sur l'acteur souvent imagé à l'excès du fait de « *l'absence de connaissances qu'il y a dans [ce] métier* »³. Sans prétendre à les expliciter toutes, cette thèse œuvre à la définition de nombreuses expressions phares de l'« argot des coulisses »⁴ afin de permettre au lecteur non-averti d'entrer de plain-pied dans le travail théâtral qui a cours en répétition, à l'apprenti-acteur de mieux cerner les dessous d'un métier au vocabulaire creusé de mythes et d'approximations. Comme l'écrit Jean-François Dusigne en introduction à son livre consacré au jeu de l'acteur : « la complexité de son objet ne signifie pas pour autant que [cette] pratique relève de l'ineffable »⁵ – raison pour laquelle j'ai souhaité donner la parole à ceux que l'on oublie souvent au profit des metteurs en scène : les acteurs.

Comment mieux cerner un possible enseignement de la présence scénique qu'auprès de ceux qui l'ont possiblement apprise ou, du moins, s'y confrontent soir après soir ? Dernière enquête de terrain, une longue série d'entretiens avec des acteurs contemporains, faisant l'objet de la « cristallisation collective »⁶ précitée, a ouvert mes recherches à un champ théâtral plus vaste. Leurs propos ponctuent mon analyse avec parfois la brutalité de sensations non conceptualisées – cette « naïveté »⁷ que souhaite Jacques Copeau chez l'artiste dramatique. Le lecteur comprendra que ce qui peut passer pour évident sur le papier est plus complexe qu'il ne l'imagine dans sa réalisation car, de l'intellection à la pratique, le fossé est immense. Au-delà, c'est dans les parallèles que ces paroles d'acteurs trouvent leur plus belle portée. À les envisager dans leur globalité, on voit se dessiner des familles théâtrales, souvent ennemies, et des raisons précises au

¹ Cf. JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 2009, p. 200.

² Cf. ELIET, Delphine, Site internet de l'École du Jeu : www.ecoledujeu.com.

³ Cf. JOUVET, Louis, *Op. cit.*, p. 15.

⁴ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, cité par Antoine VITEZ, *Écrits sur le théâtre, 1 – L'École*, Éditions P.O.L, 1998, p. 61.

⁵ Cf. DUSIGNE, Jean-François, *L'acteur naissant – La passion du jeu*, Collection Sur le théâtre, Éditions théâtrales, 2008, p. 9.

⁶ Cf. PODALYDÈS, Denis, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 257.

⁷ Cf. COPEAU, Jacques, *L'École du Vieux-Colombier – Registres VI*, textes établis, présentés et annotés par Claude SICARD, Collection Pratiques du théâtre, Éditions Gallimard, 1999, pp. 364-365.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

pourquoi de tels propos. Sont-ils pédagogues ? Avec quels metteurs en scène ont-ils travaillé ? Quelle est leur expérience ? Sont-ils de vieux acteurs, à l'image de Yoshi Oida ? Ont-ils moins de trente ans comme Laetitia Lalle bi Benie ? Femmes ? Hommes ? Quelle est leur nationalité ? Sont-ils autodidactes ? Anciens élèves de l'École du Jeu ? Comédiens-Français ? Apparaît un univers où les liens se tissent d'un artiste à l'autre, tandis que les barrières se dressent. En me permettant de décentrer mon regard, d'observer cette pédagogie que je découvrais d'un point de vue professionnel, en venant contrecarrer, parfois, l'idéologie du jeu défendue par Delphine Eliet, ces entretiens m'ont permis de dégager plus fortement trois axes de réflexion autour de cette interrogation centrale : *Peut-on enseigner la présence scénique ?*

*

Cette thèse s'ouvre sur un court préambule. Prolégomènes indispensables, selon moi, qu'un portrait de la présence scénique innée, brève analyse de la nature de ce don. Des traits récurrents y sont dégagés dans l'être-là et dans le dire des acteurs dotés, lignes de construction pour les *autres*, ceux à qui l'on « [dénie] la carnation »¹ ou que l'on accuse de « [n'avoir] pas de physique »², comme en témoignent Denis Podalydès et Nada Strancar. Le dossier principal se développe sur ces conclusions. Interrogeant un possible enseignement de la présence scénique, il se compose de trois parties respectivement intitulées : la présence de l'acteur *en vie*, la présence de l'acteur *rhapsode* et la présence de l'acteur *en intention*. Chacune d'entre elles correspond à un pan précis du calendrier pédagogique des deux années de formation à la Technique de Confirmation Intuitive et Corporelle qui constitue la ligne de force du Cycle long de l'École du Jeu. C'est au moyen d'une description détaillée de l'enseignement proposé par Delphine Eliet, enrichie des écrits d'autres pédagogues et des propos d'acteurs qui viennent la prolonger, la contredire parfois, que sont questionnés les mécanismes du jeu comme agents possibles d'une présence scénique construite.

¹ Cf. PODALYDÈS, Denis, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 257.

² Cf. STRANCAR, Nada, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 13 février 2013, Annexe D, p. 192.

Prolégomènes

La présence scénique des acteurs-nés

Chez certains acteurs, la présence scénique touche à l'évidence. « Incontestable »¹, affirme Jean-Damien Barbin, elle est unanimement reconnue – objet d'une « cristallisation collective »² – et ce, dès leurs premières apparitions sur scène, quand ce n'est même dès leurs premières mises en scène dans le cadre social : discours improvisés, mimes et autres facéties. On parle d'eux comme d'acteurs-nés. Qui a fréquenté une école de théâtre sait combien les premières semaines de cours sont l'occasion d'une manifestation flagrante de la présence naturelle de certains élèves : « lorsque vous [les] voyez défiler sur la scène vient un moment où l'un d'entre eux passe et, même s'il n'est pas le meilleur techniquement, c'est irrésistible. C'est là. »³ La différence très nette qu'ils instaurent avec les autres élèves à chacun de leur passage sur le plateau s'atténue toutefois avec le temps : leur présence scénique perd en puissance d'impact chez le spectateur qui s'habitue, et se voit surtout rattrapée par celle, grandissante, de leurs camarades en formation. Comme le rappellent ces lignes de Louis Jouvet, ce « pouvoir d'intéresser ou non, de rendre attentif, d'être charmant, (...) tout cela n'est du *talent* que lorsque cela a été affiné, contrôlé par des *textes*, par des rôles, dans une longue pratique, dans une conscience de soi, ô combien relative ; il ne s'agit pas ici de philosophie, de psychologie, il s'agit d'un *art réfléchi* »⁴. La présence n'est pas le « talent » mais s'il est utilisé à bon escient, ce « don précieux » décrit par Constantin Stanislavski n'en demeure pas moins un « grand avantage » pour le jeu : « Un acteur de ce genre peut se permettre n'importe quoi, même de jouer mal. Tout ce qu'on lui demande, c'est d'apparaître en scène le plus souvent possible et d'y rester le plus longtemps possible, afin de permettre à son public de voir, de contempler, d'adorer l'idole. »⁵

Il est difficile de ne pas s'accorder avec l'opinion courante qui veut que la présence scénique soit de ces qualités innées qui font le génie de certains acteurs. La question

¹ Cf. BARBIN, Jean-Damien, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 06 juin 2013, Annexe D, p. 198.

² Cf. PODALYDÈS, Denis, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 257.

³ Cf. BARBIN, Jean-Damien, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 06 juin 2013, Annexe D, p. 198.

⁴ Cf. JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 2009, p. 83.

⁵ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, traduit de l'anglais par Charles ANTONETTI, Éditions Pygmalion – Gérard Watelet, 1988, p. 275.

demeure néanmoins de la nature de ce « charme scénique » : « Pourquoi ? Quel est le motif de la fascination qu'ils exercent ? C'est une qualité indéfinissable, impondérable, répond le pédagogue russe ; c'est l'inexplicable charme de leur être dans son ensemble ; c'est une chose qui transforme même leurs défauts en avantages. »¹ À l'appellation d'acteur-né se substitue, avec l'âge et la notoriété, celle de « monstre sacré ». « Cette pièce (...) doit donner l'idée d'une Prima Donna, d'un "Monstre sacré", du style Réjane ou Sarah Bernhardt – Réjane plutôt »², écrit Jean Cocteau en introduction à son texte éponyme. « Monstre », « monstrueux » sont des attributs fréquents de l'acteur. On y entend les sens mêlés de « qui présente des singularités extraordinaires » et de « qui inspire une crainte justifiée ou imaginaire »³. L'inscription de l'art dramatique en-dehors des normes sociales filtre au travers de telles définitions. On parle plus vulgairement de « bête de scène » ou d'« étrange animal »⁴, expressions qui marquent une opposition tranchée à toute humanité, comme en témoigne ce mot du metteur en scène Jacques Copeau : « Sarah Bernhardt, Mounet-Sully, Réjane, Lucien Guitry, toute la faune des exotiques, des grands fauves, des êtres formidables »⁵. L'acteur est *monstrueux* en ce qu'il dérange le spectateur, fasciné comme malgré lui. Sa présence scénique réside dans le caractère insaisissable, incernable de son être en scène : « On le regarde et on l'écoute, on est bizarrement captivé, et cet effet ne cesse plus jusqu'à son ultime sortie. Il est qualifié d'"inhumain", de "diabolique", de "bizarre", de "vulgaire" parfois, il dérange le public troublé. »⁶

*

Le préambule qui suit est consacré à la question, restée en suspens chez Constantin Stanislavski, de la nature de ce « charme scénique »⁷. En quoi peut-on parler des acteurs spontanément présents comme d'acteurs monstrueux ? Pour cela, il sonde d'abord l'humanité trouble et impudique que l'on reconnaît aux acteurs-nés, avant de poser le paradoxe de présences scéniques qui semblent se définir à la fois comme

¹ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, traduit de l'anglais par Charles ANTONETTI, Éditions Pygmalion – Gérard Watelet, 1988, p. 275.

² Cf. COCTEAU, Jean, *Théâtre complet*, sous la direction de Michel DÉCAUDIN, Collection Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 2003, p. 787.

³ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « MONSTRE ».

⁴ Cf. JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 2009, p. 101.

⁵ Cf. COPEAU, Jacques, *L'École du Vieux-Colombier – Registres VI*, textes établis, présentés et annotés par Claude SICARD, Collection Pratiques du théâtre, Éditions Gallimard, 1999, p. 371.

⁶ Cf. MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « Présence de lointain et présence de la rampe : La scène matrice de l'aura », FARCY, Gérard-Denis, PRÉDAL, René (sous la dir.), *Brûler les planches, Crever l'écran – La présence de l'acteur*, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretiens, 2001, pp. 146-147.

⁷ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *Op. cit.*, p. 275.

centrifuges – car présences de « corps dilatés »¹ qui s'imposent aux spectateurs au-delà des rôles mêmes – et centripètes – car renvoyant « à un ailleurs, à un au-delà de la scène »². Enfin, nous concluons ces prolégomènes en analysant les rapports qui lient la présence scénique de l'acteur à son retrait, à sa disparition – son « suicide »³, d'après Valère Novarina. Ainsi que l'écrit Louis Jovet, en effet, il est incontestable que « le mode élevé et parfait, c'est quand, de concert avec l'auteur, [l'acteur] pratique la *nécromancie opératoire* »⁴.

L'« épais présent » des acteurs monstrueux

Dans son *Essai sur l'amour du théâtre*, Jean-Loup Rivière évoque le « présent densifié, étendu » que fabrique cet art par la conversion qui s'y effectue d'« une matière du passé – le texte préexiste, gestes, paroles et dispositions ont été répétées – en mouvement actuel » : « assister à un spectacle de théâtre, c'est vivre dans une certaine condensation du passé et de l'avenir, cette condensation que nous appelons épais présent. »⁵ En scène, poursuit l'auteur, l'acteur offre son corps à ce « devenir visible » du temps : « Au théâtre, l'acteur est au centre, en ce centre. Il nage contre le courant de la masse en voie d'écoulement, les mains dans l'action, les pieds dans la sensation. Et il se donne ainsi un corps par quoi l'épais présent devient visible. »⁶ Certains acteurs, pourtant, n'ont pas besoin de « se donner » ainsi un corps : l'exposition seule de ce dernier est fabrique d'« épais présent ». L'humanité des « monstres sacrés » échappe à ce point à l'appréhension des spectateurs que ceux-ci densifient leur présence de leurs projections afin de combler l'appel d'air déstabilisant créé par ces natures insaisissables. Le présent s'épaissit car l'acteur se voit augmenté d'un imaginaire qui n'est pas le sien mais dont il aide à la dilatation. Quelques pages plus loin, Jean-Loup Rivière évoque par ailleurs « les monstres que la fiction invente [comme] présents et recherchés pour ce qu'ils disent de la vérité de l'homme "normal" »⁷. Ne pourrait-on conclure de ses propos que la présence innée de ces acteurs relève d'un « épais présent » en ce qu'elle est

¹ Cf. BANU, Georges, *Les voyages du comédien*, Collection Pratique du théâtre – NRF, Éditions Gallimard, 2012, p. 30.

² Cf. *Ibidem*, p. 31.

³ Cf. NOVARINA, Valère, *Pour Louis de Funès précédé de Lettre aux acteurs*, Éditions Actes Sud, 1986, p. 23.

⁴ Cf. JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 2009, p. 259.

⁵ Cf. RIVIÈRE, Jean-Loup, *Comment est la nuit ? – Essai sur l'amour du théâtre*, L'Arche Éditeur, 2002, p. 133.

⁶ Cf. *Ibidem*, p. 134.

⁷ Cf. *Ibidem*, p. 42.

comparable à une épaisse humanité ? C'est, du moins, l'avis de Georges Banu : l'acteur qui, jouant, « se confesse » et « découvre sur le plateau sa "part maudite" », « se révèle par-delà les mots », procure au public « le plaisir d'un partage » ; « dans son intimité, [le spectateur] éprouve un éveil de soi, un élargissement de l'être et cet effet lui apparaît comme une "prime" de présence, de présence partagée. »¹

Une humanité trouble

C'est par leur étrangeté physique ou vocale, d'abord, que certains acteurs invitent à être qualifiés de *monstrueux*. Comme le dit Philippe Girard, « on voit des gens qui ont une présence et d'autres qui sont transparents... À quoi cela tient-il exactement ? C'est bien mystérieux. On peut caractériser une forme de présence à partir d'un organe singulier comme une voix particulière. [Ainsi, expose le comédien, le] timbre de Laurent Terzieff, de Maria Casarès ou d'Alain Cuny qui, en quelque sorte, incarnaient une présence. »² Je pense de même aux voix de Jany Gastaldi et de Nada Strancar ; à la haute taille de Nicolas Bouchaud ou de Philippe Girard, précisément ; à l'androgynie de Claude Degliame ; aux regards de Maria Casarès, de Georges Bigot ; à la trop grande beauté de Johnny Depp dont on sait qu'il a commencé sa carrière sur les planches, à l'Actors Studio. « Avec aussi tout ce qui est la présence liée à la masse, à la masse physique, ajoute Denis Podalydès à propos de Grégory Gadebois et de Gérard Depardieu : la masse physique crée de la présence, c'est presque quantitatif mais c'est vrai. »³ Présence envisagée en lien avec une corpulence : de tels acteurs prennent (de) l'espace au sens propre du terme. Mais, si la dimension quantitative doit être prise en compte, je privilégierai l'hypothèse, comme dans le cas des qualités physiques et vocales évoquées précédemment, d'un particularisme tel qu'il éloigne ces acteurs du proprement humain et fascine les spectateurs en ce qu'il les rend incapables de classification. Analysant les principes comiques de l'imitation animale, dans son spectacle *L'Art du rire*, Jos Houben déclare : « Face à l'anthropomorphie animalière, le public s'esclaffe, s'amuse... Mystère... Ma théorie est que le public rit parce qu'il est déstabilisé, confus. Il ne sait pas s'il voit sur

¹ Cf. BANU, Georges, *Les voyages du comédien*, Collection Pratique du théâtre – NRF, Éditions Gallimard, 2012, pp. 13-14.

² Cf. GIRARD, Philippe, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 19 janvier 2013, Annexe D, p. 239.

³ Cf. PODALYDÈS, Denis, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 257.

scène une poule géniale ou un homme ridicule ou les deux à la fois. »¹ Ainsi les acteurs « insoumis » dont parle Georges Banu, acteurs à « forte “empreinte identitaire” », lancent-ils un défi aux spectateurs depuis le plateau : « la séduction qu’ils exercent et les discours qu’ils suscitent s’expliquent par [une] évidence diffuse qui fait que je reconnais dans l’être que je vois sur le plateau un sujet habité par une identité qui me séduit mais qu’il me faut capter et formuler »². Rejoignant Philippe Girard, le théoricien insiste sur l’« empreinte acoustique » de nombre d’entre eux : par leur élocution même, ils introduisent « un principe déstabilisateur qui ébranle l’édifice linguistique en produisant des sauts ou des fractures, en libérant de l’inattendu, en affirmant une liberté à même de faire respirer la langue autrement »³. Il poursuit :

« Voix d’un acteur qui ne se soumet pas aux codes de la prononciation répertoriée et ne respecte pas non plus les équilibres habituellement pressentis, voix singulière qui chante et se brise, qui s’égare ou cible le centre même du mot. Voix qui se dérobe à la norme et s’affiche comme signature phonique (...). Il y a dans cette empreinte acoustique un secret indécélable, secret dont nous percevons la réalité et dont nous ne pouvons plus dissocier l’acteur qui en est le détenteur. La voix c’est la marque phonique de l’acteur insoumis qui se dérobe à la beauté rassurante des voix harmoniques, fluides, sans heurts ni frottements. »⁴

Souvenons-nous du charme qu’exercèrent sur le public français les comédiens de Wajdi Mouawad lors de ses premiers spectacles sur notre territoire, de l’influence évidente de leur accent québécois faisant chanter une langue française « perturbée, décalée, rendue “cubiste” » par un « spectre sonore »⁵ soudain élargi. Amateur d’accents étrangers, Antoine Vitez décrit pareillement ses choix comme relevant d’un « souci maniaque de [sa propre] langue » qu’il entendait alors « mieux » car « comme parlée d’ailleurs » : « J’ai toujours été émerveillé par les différences que les accents font apparaître dans la langue elle-même, écrit-il. Lorsque, à un accent français plus ou moins unifié, se mêlent des accents étrangers, on jouit mieux et plus de la langue. »⁶ En 1973, il monte ainsi *Mère Courage* de Bertolt Brecht avec Murray Grönwall (néo-zélandais parlant

¹ Cf. HOUBEN, Jos, « L’Art du rire », film réalisé par Patrick CZAPLINSKI d’après le spectacle de et avec Jos HOUBEN, 2011. Propos transcrits par Keti Irubetagoiena.

² Cf. BANU, Georges, *Les voyages du comédien*, Collection Pratique du théâtre – NRF, Éditions Gallimard, 2012, p. 23.

³ Cf. *Ibidem*, pp. 23-24.

⁴ Cf. *Idem*.

⁵ Cf. *Ibidem*, p. 70.

⁶ Cf. VITEZ, Antoine, « Le Cuisinier hollandais », *Journal de Chaillot (12 juin 1983)*, cité par Georges BANU, *Les voyages du comédien*, Collection Pratique du théâtre – NRF, Éditions Gallimard, 2012, p. 71.

le Suédois), Colin Harris (anglais), Salah Teskouk (algérien), Bachir Touré (sénégalais), Mehmet Ulusoy (turc) et, aux critiques qui lui reprochent de « choisir obstinément des comédiens de langue étrangère », le metteur en scène « fait toujours la même réponse ; il aime la langue française dans des gosiers étrangers »¹. L'accent prononcé de ces acteurs produit une étrangeté sonore qui incite le spectateur à regarder le monde qui l'entoure à partir de l'insolite qu'il voit sur scène. À l'instar de ce qu'écrit encore Georges Banu, en effet, « le but [de l'*Ostranienii Efekt*, de l'effet d'étrangéisation], c'est d'aiguiser la perception en rendant le réel différent, étrange, inhabituel »². Dans un registre non plus vocal mais physique, Pippo Delbono affirme quant à lui son goût pour les corps marqués par la maladie ou le passage du temps. Une quête de « beauté », déclare-t-il, car ces acteurs offrent alors un « état au monde sans défense, sans préjugé, en totale innocence et contradiction »³. Or, « c'est à ce moment-là, anéantis, qu'ils peuvent jouer. C'est le lieu de la poésie. »⁴

*« La beauté, c'est ce qui est extra-ordinaire. La beauté est une notion plus forte que le beau ou le joli. Il peut y avoir de la beauté au sein même d'images terribles. La beauté, c'est ce qui va me toucher au-delà de tout, malgré moi. Elle est, de fait, souvent le fruit d'une contradiction. Tout le temps, sur scène, nous recherchons ce que peut être la beauté. La beauté, c'est Gianluca le petit mongolien, avec son corps différent et son très beau sourire, la beauté d'Armando, poliomyélite, qui dresse ses deux béquilles vers le ciel. »*⁵

Dès lors, comment ne pas sentir derrière ces lignes de Colette Godard évoquant à propos des spectacles de la Compagnia Pippo Delbono « la trouble familiarité des contes féériques »⁶, ces propos mêmes de Jean-Loup Rivière que nous citons plus haut, décrivant « les monstres » comme « recherchés pour ce qu'ils disent de la vérité de l'homme "normal" »⁷ ? Selon Colette Godard, ces « personnages si proches et si étranges sont plus humains que les humains. Comme s'ils étaient faits de notre vérité crue, et c'est

¹ Cf. UBERSFELD, Anne, *Antoine Vitez, metteur en scène et poète*, Collection Mémoire du Théâtre, Éditions des Quatre-Vents, 1994, p. 30.

² Cf. BANU, Georges, *Les voyages du comédien*, Collection Pratique du théâtre – NRF, Éditions Gallimard, 2012, pp. 73-74.

³ Cf. DELBONO, Pippo, *Le Corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage – six entretiens romains par Hervé Pons*, Éditions Les Solitaires intempestifs, 2004, p. 53.

⁴ Cf. *Idem*.

⁵ Cf. *Ibidem*, p. 90.

⁶ Cf. GODARD, Colette, « Préface », *Le Corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage – six entretiens romains par Hervé Pons*, Éditions Les Solitaires intempestifs, 2004, p. 9.

⁷ Cf. RIVIÈRE, Jean-Loup, *Comment est la nuit ? – Essai sur l'amour du théâtre*, L'Arche Éditeur, 2002, p. 42.

elle que nous reconnaissons en eux, toute simple, sans oripeaux. »¹ Preuve manifeste de l'intérêt théâtral d'une humanité ainsi exacerbée par son étrangeté, on la retrouve au cœur de l'esthétique de nombreux metteurs en scène. Certains œuvrent concrètement à cette absence d'« oripeaux » et je garde un souvenir encore troublé des sorcières du *Macbeth* de Jürgen Gosch, hommes nus qui, dissimulant leur pénis entre leurs jambes, ne laissaient plus voir qu'un triangle de poils et créaient par ce biais l'hybride monstruosité appelée par la réplique : « Vous pourriez être des femmes, N'étaient ces barbes pour me dissuader de le croire. »² Sur un plan plus technique, c'est à une mise à nu vocale qu'ont recours d'autres artistes, usant de divers outils de sonorisation afin de rendre perceptible jusqu'au grain de chaque voix, jusqu'au souffle des respirations. Eux jouent alors du paradoxe de « voix a-corporelles »³, mécanisées, que l'amplification rend effectivement « plus humain[es] que les humain[es] »⁴. Là encore, explique Sandrine Le Pors, parce qu'ils opèrent « une extension du domaine de la vocalité naturelle en altérant la voix, en la modulant, en la mixant avec des bruits et des sons ou encore en la bloquant de façon récurrente », ces « moyens techniques ont des répercussions (...) sur la présence en scène » car ils provoquent « une perturbation de l'évidence représentationnelle »⁵. C'est une même déstabilisation qu'engendre l'utilisation d'images projetées, éléments iconographiques, photographies ou films parfois tournés en direct, comme dans les spectacles de Guy Cassiers. Ainsi que l'écrit Béatrice Picon-Vallin, cette « apparition écranique de fantômes sans chair, de corps plats et sans organes » modifie inévitablement « la perception de la présence de l'acteur »⁶ : elle peut l'écraser, la mettre « en danger » car « l'acteur doit alors faire face à l'instantanéité fulgurante des images » et au risque d'être « regardé "en pointillé" »⁷ ; elle peut aussi la rehausser, soutient Claire Sermonne. À propos du travail vidéo réalisé par Frank Castorf dans sa mise en scène de *La Dame aux camélias*⁸, la comédienne affirme : « quand un acteur arrivait tout d'un coup sur le plateau alors qu'on venait de le voir sur un grand écran, son entrée gagnait

¹ Cf. GODARD, Colette, « Préface », *Le Corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage – six entretiens romains par Hervé Pons*, Éditions Les Solitaires intempestifs, 2004, p. 9.

² Cf. SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, préface et traduction d'Yves Bonnefoy, Collection Folio Classique, Éditions Gallimard, 2012, p. 26.

³ Cf. LE PORS, Sandrine, *Le théâtre des voix*, Presses Universitaires de Rennes 2011, www.pur-editions.fr, p. 1.

⁴ Cf. GODARD, Colette, *Op. cit.*, p. 9.

⁵ Cf. *Ibidem*, p. 18.

⁶ Cf. PICON-VALLIN, Béatrice, « Registres de présence de l'acteur en scène », FARCY, Gérard-Denis, PRÉDAL, René (sous la dir.), *Brûler les planches, Crever l'écran – La présence de l'acteur*, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2001, p. 240.

⁷ Cf. *Ibidem*, pp. 239-240.

⁸ *La Dame aux camélias* à partir de l'œuvre d'Alexandre Dumas fils, de fragments de *L'Histoire de l'œil* de Georges Bataille et de *La Mission* de Heiner Muller, mis en scène par Frank Castorf en 2012.

incontestablement en puissance d'impact. »¹ C'est que, protéiforme et ubiquiste, il quittait alors les normes pour le surnaturel et l'inhumain – devenait monstrueux.

Le « grain » de l'impudeur

Pourtant, la simple monstruosité physique ne suffit pas à la présence scénique – ou, du moins, n'occasionne-t-elle pas de fascination durable chez le spectateur si elle n'est accompagnée d'une autre qualité que l'on remarque communément chez les acteurs précédemment cités : l'impudeur. « Les acteurs qui me touchent sont les impudiques. Pas les impudiques bêtes, pas ceux qui se contentent d'exhiber ce qui se passe en eux mais ceux qui sont impudiques parce qu'ils sont généreux à un endroit qui dépasse les codes. La vraie impudeur, en somme : la blessure. L'impudeur à cet endroit-là, pas la vulgarité de ça. »² L'impudeur théâtrale qu'évoque l'actrice Bénédicte Cerutti recouvre une réalité complexe. Comme beaucoup d'autres expressions propres à l'« argot des coulisses »³, elle n'est pas recensée dans les dictionnaires et se définit par l'exemple – voire, ici, le contre-exemple. Un acteur impudique est l'exact opposé d'un acteur dit « lisse ». Sur ce dernier, quoi qu'il fasse, quoi qu'il joue, le regard glisse : il n'offre « pas d'aspérités, de rugosités » et, par extension, reste « conventionnel, normalisé et fade »⁴. Denis Podalydès parle ainsi de « l'acteur sans grâce, acteur généralement voué à des rôles secondaires (...). Cela ne veut pas dire être mauvais. Ce ne sont pas de mauvais acteurs ! Parce qu'il y a de très mauvais acteurs qui ont une très forte présence... »⁵ Olivier Balazuc évoque quant à lui le problème des jeunes acteurs « très angoissés d'eux-mêmes » car ne sachant pas encore « quels acteurs ils [sont] » : ils multiplient « gags » et autres « trucs », argue le comédien, et « paniqu[ent] » si on les leur enlève « parce qu'ils ne [savent] pas ce qu'ils jou[ent]. (...) Il n'y [a] pas d'ossature derrière toutes ces petites prothèses qui leur permett[ent] d'exister, apparemment, sur le plateau »⁶. Il arrive en effet que l'acteur lisse – ou immature, plus simplement – compense son absence de charme par une grande technicité, parfois même une virtuosité, dans la maîtrise rythmique par exemple ou dans l'art de l'imitation. Tortsov-Stanislavski déclare qu'il s'agit alors d'un « art qui est plus

¹ Cf. SERMONNE, Claire, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 09 avril 2012, Annexe D, p. 141.

² Cf. CERUTTI, Bénédicte, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 décembre 2012, Annexe D, p. 214.

³ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, cité par Antoine VITEZ, *Écrits sur le théâtre, 1 – L'École*, Éditions P.O.L, 1998, p. 61.

⁴ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « LISSE »

⁵ Cf. PODALYDÈS, Denis, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 257.

⁶ Cf. BALAZUC, Olivier, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 16 février 2013, Annexe D, p. 224.

beau que profond, d'un effet immédiat mais sans prolongements. La forme y est plus intéressante pour elle-même que pour ce qu'elle renferme. Elle agit sur nos sens visuels et auditifs plus que sur notre âme. Elle a par conséquent plus de chances de nous séduire que de nous émouvoir.»¹ Or, d'après ce qu'écrit Louis Jovet dans un bref paragraphe intitulé « Acteur » :

« Il s'agit d'abord de séduire en lui-même sa sensibilité – et qu'elle domine sa pudeur –, d'éveiller son goût de l'expression, puis, prenant contact avec l'extérieur, de faire vibrer à l'unisson l'âme du spectateur, par induction, influence, par l'état poétique vécu, naïveté immédiate. Le moi le plus intérieur se trouve révélé à lui-même et les communications établies entre les paroles et le fonds ineffable du discours, entre l'individu, l'acteur et la personne-spectateur.

(La technique n'est rien là où manque l'émotion, cela conduit à la virtuosité. Coquelin – acteur à trucs.) »²

Si l'acteur lisse peut « séduire » mais n'« émeut » pas c'est parce qu'il travaille sans engager « sa sensibilité », ce « moi le plus intérieur » que l'on a coutume d'appeler, dans le jargon du théâtre, l'âme, l'intimité ou l'être intime. « *Intime*, intimus, superlatif d'*interior* ; essence, qui réside au plus profond »³, rappelle à ce propos Louis Jovet tandis que Jacques Lassalle évoque, lui, le « for intérieur » et l'« espace du dedans »⁴. Un jeu « où manque l'émotion » n'offre aucune amorce au spectateur pour l'inciter « à chercher à deviner en [l'interprète] les dispositions de corps et d'esprit [qu'il offre]. »⁵ Celui-ci doit donc travailler, en scène, à mettre en jeu son intimité s'il veut toucher le spectateur en retour. Pourtant, ce n'est pas, comme le laisserait à penser le sens courant d'« impudeur », que ce dernier se délecterait d'une vie privée mise à nu sous ses yeux. Au contraire, écrit Georges Banu, alors que « l'abus de subjectivité nuit et transforme le jeu en simple aveu, ce qui contrarie l'essence même du théâtre qui travaille sur le *moi* et *l'autre* »⁶, « l'insoumission prend ici le sens d'une manifestation du *sujet-acteur* sans la moindre délibération volontariste ou instrumentalisation explicite : elle s'affirme comme un débordement imprévu, comme une plus-value de présence, comme un aveu

¹ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Élisabeth JANVIER, Petite Bibliothèque Payot / Voyageurs, Éditions Payot et Rivages, 2001, p. 38.

² Cf. JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 2009, p. 298.

³ Cf. *Ibidem*, p. 303.

⁴ Cf. LASSALLE, Jacques, « Le Pari, ou l'empreinte de Robert Bresson », FARCY, Gérard-Denis, PRÉDAL, René (sous la dir.), *Brûler les planches, Crever l'écran – La présence de l'acteur*, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2001, p. 294.

⁵ Cf. *Ibidem*, p. 76.

⁶ Cf. BANU, Georges, *Les voyages du comédien*, Collection Pratique du théâtre – NRF, Éditions Gallimard, 2012, pp. 20-21.

incontrôlable. L'acteur se montre "insoumis" malgré lui et l'attrait provient de là, de l'émergence de ce que l'on pourrait appeler un *inconscient d'acteur*.¹ Loin de cette « subjectivité envahissante », les acteurs impudiques – Claude Degliame parle d'acteurs « granuleux »² – « se livre[nt] furtivement » mais accrochent le regard par cette furtivité même : au-delà de leurs possibles particularismes physiques ou vocaux, quelque chose intrigue, aiguise l'intérêt, suscite l'imaginaire. Empruntant l'expression à Yves Bonnefoy, le théoricien parle alors d'« arrière-pays » que « laisse entrevoir » l'acteur « insoumis », « contrée habituellement dérobée » au regard d'autrui, faite de « ses paysages personnels, [de] sa géographie familiale, [de] ses pulsions propres »³ et qui « entraîne [le spectateur] au-delà du théâtre » : « L'acteur insoumis va plus loin que nous, mais en même temps il aspire le spectateur et l'implique dans une expérience qui, autrement, lui serait restée étrangère. Il y a du sacré dans la grande insoumission scénique. »⁴ Et d'ajouter : « Sans abuser de métaphores mystiques, ces acteurs singuliers et solitaires sont des martyrs de la scène. Les écorchés à vifs à l'origine des miracles qui, régulièrement, relancent la foi menacée. »⁵ Bénédicte Cerutti parlait elle aussi de « blessure »⁶, et l'on reconnaît derrière semblables expressions les traces que laisse dans l'âme des acteurs l'expérience de la vie – traces que ceux-ci peuvent masquer pudiquement ou dont ils peuvent nourrir leur jeu. Rejoignant les affirmations stanislavskienne et jouvetienne précitées, Jean-Damien Barbin affirme ainsi :

« Il faut, je crois, dans la présence, savoir reconnaître un chant de souffrance et de douleurs, de blessures. (...) L'acteur travaille avec ses blessures. Je le dis souvent, beaucoup d'acteurs de boulevard que j'aime beaucoup sont des gens épais parce qu'ils ont mis une couche de graisse sur leurs blessures. Ce sont de très bons acteurs, d'excellents techniciens mais ils se sont enrobés et n'iront jamais travailler dans la profondeur du texte. Ils ne le veulent pas parce qu'ils refusent de reconnaître leurs blessures. Ce sont de bons acteurs mais ce ne sont pas de grands acteurs. »⁷

Une distinction toute semblable du « bon » au « grand » acteur est établie par Vsevolod Meyerhold rappelant qu'« [école] et création sont deux choses différentes » :

¹ Cf. BANU, Georges, *Les voyages du comédien*, Collection Pratique du théâtre – NRF, Éditions Gallimard, 2012, p. 11.

² Cf. DEGLIAME, Claude, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 181.

³ Cf. BANU, Georges, *Op. cit.*, p. 153.

⁴ Cf. *Ibidem*, p. 32.

⁵ Cf. *Ibidem*, p. 33.

⁶ Cf. CERUTTI, Bénédicte, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 décembre 2012, Annexe D, p. 214.

⁷ Cf. BARBIN, Jean-Damien, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 06 juin 2013, Annexe D, p. 198.

« Ce n'est pas toujours celui qui collectionne les 20 à l'Institut théâtral qui sera par la suite un grand acteur, avance le pédagogue. Je crains même qu'il ne le devienne jamais. (...) Valentin Serov avait raison de dire qu'un portrait n'était bon que quand il contenait une faute magique. »¹ « Faute magique » sans doute que « ce truc de chanter faux et de rattraper perpétuellement la fausse note » dont Gilles Deleuze fait l'origine du talent d'Edith Piaf, « grande chanteuse » selon le philosophe non seulement parce qu'« elle avait une voix extraordinaire » mais parce qu'elle usait de « cette espèce de système en déséquilibre où on ne cesse pas de rattraper » et qui est « le cas de tout style »². Parlant d'écriture, Gilles Deleuze affirme encore qu'« un grand styliste » n'est pas « un conservateur de la syntaxe, c'est un créateur de syntaxe. (...) Un styliste, c'est toujours quelqu'un qui crée dans sa langue une langue étrangère. (...) Par là même, on pousse cette fois-ci tout le langage jusqu'à une certaine limite, la limite, le bord qui le sépare de la musique. »³ L'acteur monstrueux s'affiche « styliste » dans l'impudeur qui est la sienne car, « en déséquilibre » lui aussi, il pousse son humanité jusqu'à « une certaine limite », jusqu'au « bord qui le sépare » non pas « de la musique » mais de ce « chant de souffrance et de douleurs, de blessures »⁴ évoqué par Jean-Damien Barbin – « secret » dont il « révèle l'existence » au spectateur sans jamais le « dévoil[er] »⁵ tout à fait. Sans parler de « blessures », Claude Régy remarque « à quel point l'âge, dans certains cas, dépose [néanmoins] des traces chargées de sens et d'émotions. C'est comme une écriture. Les rides sur certains visages écrivent une histoire non décryptée. »⁶ Certains acteurs gagnent en monstruosité avec le temps, moins parce qu'ils acceptent spontanément de travailler en impudeur que parce que celle-ci se fait jour, malgré eux, sur leur « corps tremblé »⁷. Le spectateur, lecteur de ces traces – qu'elles soient rides visibles ou failles plus imperceptibles –, perçoit l'intimité mise en jeu par l'acteur comme « par induction, influence »⁸. C'est cette humanité offerte, cette « existence concentrée »⁹, qui excite sa

¹ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L'Âge d'homme, 1992, p. 320.

² Cf. DELEUZE, Gilles, « O... pour Opéra » in « Abécédaire », documentaire réalisé par Pierre-André BOUTANG, 1988. Propos transcrits par Keti Irubetagoiena.

³ Cf. DELEUZE, Gilles, « S... pour Style » in « Abécédaire », documentaire réalisé par Pierre-André BOUTANG, 1988. Propos transcrits par Keti Irubetagoiena.

⁴ Cf. BARBIN, Jean-Damien, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 06 juin 2013, Annexe D, p. 198.

⁵ Cf. BANU, Georges, *Les voyages du comédien*, Collection Pratique du théâtre – NRF, Éditions Gallimard, 2012, p. 154.

⁶ Cf. RÉGY, Claude, *Au-delà des larmes*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 96.

⁷ Cf. BANU, Georges, *Op. cit.*, p. 30.

⁸ Cf. JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 2009, p. 298.

⁹ Cf. RÉGY, Claude, *L'ordre des morts*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 1999, p. 48.

curiosité et l'incite à faire des projections – projections nourries, par définition, de sa propre sensibilité. Ainsi s'ouvre, du spectateur à l'acteur, de l'acteur au spectateur, une liaison d'« intériorité à intériorité »¹.

Une indéfinissable évidence

Claude Régy parle d'« histoire non décryptée ». Non décryptable serait peut-être plus juste. L'être-là des « monstres sacrés » est à ce point insaisissable, en scène, qu'il semble en effet que l'on parle de présence par défaut, parce qu'il n'y aurait pas d'autre mot pour rendre signifiant ce vide sémantique. « Ce qui distingue le *bon* du *grand* acteur, c'est vraisemblablement qu'on saura dire du premier pourquoi il est bon et du second rien d'autre que ce qu'il est : *grand* »², écrit Jean-Loup Rivière. La présence scénique innée apparaît comme ce qui nous échappe dans l'irrésistible attraction que les acteurs qui en sont dotés exercent sur nous : cette indéfinissable évidence. « On doit pouvoir décrire un bon acteur, (...) ses ressources techniques, les échanges subtils qu'il sait construire entre le personnage et sa personnalité propre, sa souplesse d'adaptation à la diversité des rôles, l'affirmation d'une singularité dans cette même diversité, etc. Il est impossible sans doute de décrire un grand acteur, de dire ce qui s'ajoute à l'excellence, de développer ce qui fait taire l'analyse pour laisser place à l'exclamation, à l'étonnement, à la sidération. »³ Comme origine à ce « frémissement d'énamoration »⁴, toutefois, tentons un paradoxe : chez ces acteurs-nés, la présence scénique semble pouvoir être décrite à la fois comme centrifuge en ce que « l'apparaître »⁵ de l'acteur s'impose au-delà des rôles qu'il interprète ; à la fois comme centripète en ce qu'elle est « absence singulière »⁶ : un retrait. Or, écrit encore Jean-Loup Rivière, là « est la duplicité essentielle du théâtre, il modélise notre contradiction d'humain : vie-mort est la pierre oxymorique qui le fonde. »⁷

¹ Cf. RÉGY, Claude, *L'ordre des morts*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 1999, p. 46.

² Cf. RIVIÈRE, Jean-Loup, « Un grand acteur », NAMIAND, Arlette (sous la dir.), *Acteurs, des héros fragiles*, Éditions Autrement, Série Mutations n°70, mai 1985, p. 211.

³ Cf. *Idem*.

⁴ Cf. RIVIÈRE, Jean-Loup, *Comment est la nuit ? – Essai sur l'amour du théâtre*, L'Arche Éditeur, 2002, p. 64.

⁵ Cf. BALAZUC, Olivier, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 16 février 2013, Annexe D, p. 224.

⁶ Cf. RIVIÈRE, Jean-Loup, *Op. cit.*, p. 65.

⁷ Cf. *Ibidem*, p. 51.

L'apparaître comme signature

« Les acteurs doivent exister en tant qu'eux-mêmes, c'est en fonction de ça que je les choisis », déclare Claude Régy. Il ajoute : « La distribution doit parler déjà par la seule confrontation des êtres humains qu'on a réunis, avant même qu'ils prennent la parole. Il faut des forces de présence et des circulations de forces. »¹ La « force de présence » des acteurs monstrueux tire son origine de cette *présence à soi* lucide et désenrobée, pour reprendre l'image que développait Jean-Damien Barbin, qui se manifeste chez eux à un degré tel qu'elle les rend « granuleux »². Claude Degliame témoigne ainsi avoir dû atténuer sa propre *granulosité* pour en diminuer l'impact sur les spectateurs : « J'étais tellement dérangeante que j'ai cherché à enlever certains choses qui parasitaient mon jeu parce qu'elles étaient trop étranges et qu'elles attiraient l'attention du public sur des choses qui n'étaient pas les bonnes », raconte-t-elle. « Tout comme je n'aime pas qu'on voie le travail, je n'aime pas non plus qu'on voie trop la personne... »³ Ce « grain de l'acteur »⁴, dont parle également Georges Banu, « c'est [sa] personnalité dans l'apparaître »⁵, expression que j'emprunte à Olivier Balazuc et que j'aime à faire *à-part être* : « L'acteur insoumis n'ignore pas le rôle, mais il le colore de sa manière d'être au monde (...), le clair-obscur d'une identité qui ajoute cette part d'ombre dont l'acteur est le porteur. Équivalent de "la signature" de tout artiste. »⁶ Gilles Deleuze parlait du « style » des auteurs « créateur[s] de syntaxe »⁷. Quoi de plus évident, dès lors, qu'il y ait au théâtre « quelque chose dans la présence qui [soit] lié à l'apparition »⁸ ? « Vous avez des acteurs qui, dans la vie quotidienne, peuvent passer complètement inaperçus (...) et qui se révèlent d'une présence assez extraordinaire sur un plateau. Cette forme d'apparition, c'est une densité d'être au monde, en réalité, qui est presque indépendante de la pièce jouée. C'est un corps, c'est une aura, qui donnent à voir une humanité dans sa puissance. »⁹ Or, c'est cette humanité offerte – d'aucuns parlent d'ouverture ou de don de soi – qui touche les spectateurs. Elle les renvoie, nous l'avons vu, à leur propre humanité

¹ Cf. RÉGY, Claude, *Espaces perdus*, Éditions Les Solitaires intempestifs, 1998, p. 69.

² Cf. DEGLIAME, Claude, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 181.

³ Cf. *Idem*.

⁴ Cf. BANU, Georges, *Les voyages du comédien*, Collection Pratique du théâtre – NRF, Éditions Gallimard, 2012, p. 23.

⁵ Cf. BALAZUC, Olivier, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 16 février 2013, Annexe D, p. 224.

⁶ Cf. BANU, Georges, *Op. cit.*, p. 160.

⁷ Cf. DELEUZE, Gilles, « S... pour Style » in « Abécédaire », documentaire réalisé par Pierre-André BOUTANG, 1988. Propos transcrits par Keti Irubetagoiena.

⁸ Cf. BALAZUC, Olivier, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 16 février 2013, Annexe D, p. 224.

⁹ Cf. *Idem*.

quand ce n'est à leur propre monstruosité – car « il y a du monstrueux en chaque comédien, en chaque individu. »¹ Une *présence à soi* de l'acteur entraîne une *présence à soi* du spectateur qui est alors « à l'écoute d'un mystère, d'une énigme qu'il doit percevoir en tant que telle, c'est-à-dire qu'il n'a pas à élucider, parce qu'elle est multiforme, insaisissable. Cet indéchiffrable qu'il voudrait sonder, c'est la forme première de lui-même, c'est sa propre énigme vivante. »²

*« J'ai la terreur d'être
face à une personne qui ne parle pas
mais qui est là pour se montrer
à moi qui, à mon tour ne parle pas
et regarde
avec la peur de lui ressembler
et la crainte que ce soit elle qui me regarde
que je n'ai rien
à montrer si ce n'est mon être pauvre
mais, faisant ainsi, j'accrois
la ressemblance
et cela me surprend.*

*C'est la première étreinte entre acteur et spectateur
c'est une preuve d'union humaine
dépouillée
quand un des deux
qui s'appelle acteur
supporte le poids de la représentation
qui a, ici, valeur de vérité.*

Le principe de ressemblance est la valeur de vérité prouvée du théâtre.

*Certes, ô spectateur,
il t'est consenti de ressembler
il t'est consenti de t'unir
à lui
à elle.*

*Je suis en face de moi-même
quand je vois ces acteurs spéculaires.*

¹ Cf. JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 2009, p. 305.

² Cf. RÉGY, Claude, *Espaces perdus*, Éditions Les Solitaires intempestifs, 1998, p. 79.

*Mais ce n'est pas un reflet :
j'ai le monde, en moi. »¹*

Claudia Castellucci parle d'une « union humaine » et c'est effectivement la conjonction de ces deux *présences à soi* qui fait l'« épais présent »², l'épaisse humanité de l'espace-temps d'une représentation théâtrale. Claude Degliame pose une condition : cette « densité d'être au monde »³ des acteurs doit s'ajuster à ce que les spectateurs peuvent supporter de voir d'eux-mêmes. J'ajouterai qu'elle doit être adaptée à l'imaginaire collectif qui entoure certains personnages de la littérature dramatique – de Cyrano à Hamlet, Elvire ou Camille – sous peine de gêner la crédulité nécessaire à la réception théâtrale. Souvent, la personnalité des acteurs monstrueux est à ce point présente, dans l'atypisme et l'impudeur qui sont les leurs, qu'ils semblent distribués autant pour leur qualités d'interprètes que pour leur force d'apparition : « Joël Jouanneau n'a-t-il pas navigué entre Beckett, Pinget et Thomas Bernhard au nom de cet acteur qui lui était devenu indispensable, David Warrilow ? Lupa, en privilégiant le monologue intérieur, n'est-il pas soucieux de répondre à l'identité de son acteur de génie, Piotr Skiba ? Et les choix de Vilar ne sont-ils pas en partie induits par l'identité de Gérard Philipe ? »⁴ Il est même arrivé que cet *à-part être* éclaire les rôles au point de faire de leurs interprétations des références dans l'histoire du théâtre : on pense à Jany Gastaldi jouant Célimène dans *Le Misanthrope* mis en scène par Antoine Vitez ou à Évelyne Istria, sa « trois fois Électre »⁵ ; à Dominique Blanc incarnant la Phèdre de Patrice Chéreau ; à Ariel Garcia-Valdès dans *Richard III* créé par Georges Lavaudant au 37^e Festival d'Avignon... À l'inverse, ajoute Vsevolod Meyerhold, « il y a des pièces qui ne représentent rien en elles-mêmes, mais qui portent les grandes traces de quelques interprétations remarquables. (...) Ainsi, Eleonora Duse jouait génialement *La Dame aux camélias* »⁶ – tout comme Louis Jovet le Dr. Knock dans la pièce de Jules Romains. Pour Olivier Balazuc encore, cet « apparaître » est « presque de l'ordre de l'archétype que l'acteur

¹ Cf. CASTELLUCCI, Claudia, CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière – Théorie et praxis du théâtre*, Écrits de la Societas Raffaello Sanzio, traduit de l'italien par Karin ESPINOSA, Collection Essais, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2001, pp. 174-175.

² Cf. RIVIÈRE, Jean-Loup, *Comment est la nuit ? – Essai sur l'amour du théâtre*, L'Arche Éditeur, 2002, p. 133.

³ Cf. BALAZUC, Olivier, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 16 février 2013, Annexe D, p. 224.

⁴ Cf. BANU, Georges, *Les voyages du comédien*, Collection Pratique du théâtre – NRF, Éditions Gallimard, 2012, p. 87.

⁵ Cf. « Antoine Vitez – Trois fois Electre », recueil de documents écrits, iconographiques sonores et vidéo réalisé en partenariat par l'IMEC, l'Ina et La Maison d'à côté, 2011.

⁶ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L'Âge d'homme, 1992, p. 317.

trimbale avec lui : il inspire ça, il suggère ça. (...) [Philippe Girard] irradie quelque chose qui n'appartient qu'à lui. Vous pouvez penser à Philippe pour un rôle précis mais, en même temps, vous pensez à Philippe pour Philippe.»¹ On retrouve dans cette image d'une « irradiation » notre présumé mouvement centrifuge et cette « manière courbe » de travailler les rôles envisagée par Jean-Loup Rivièrre, parlant des grands acteurs, comme un « tourné autour » du personnage : « Quand on dit d'un acteur qu'il est *habité*, ça ne veut pas dire qu'il est possédé par un "autre" (le personnage), mais qu'il a construit un espace à l'intérieur duquel habite cet objet imaginaire. De là que la manière droite entraîne la *conviction* (l'acteur est éventuellement convaincant) et que la "courbe" suscite la *fascination* : je ne peux détacher mes yeux de cet objet imaginaire dont le poids de réalité est incertain. »²

« Un défunt qui s'avance »

L'acteur « doit être un repère, un signe, un support pour la compréhension et l'imagination des spectateurs. Un excitant aussi parfois, d'un ordre érotique. »³ Ces lignes de Claude Régy semblent un écho aux propos préalablement cités de Bénédicte Cerutti : l'impudeur des acteurs monstrueux reste pudique car elle s'inscrit dans un rapport au public effectivement plus proche du voilé-dévoilé de l'érotisme que de la « vulgarité »⁴ de la pornographie. Vsevolod Meyerhold n'écrivait-il pas, citant Voltaire, que « le secret d'être ennuyeux, c'est de tout dire » ? « C'est lorsqu'on cessera d'endormir l'imagination du spectateur qu'elle s'aiguïsera et que l'art deviendra plus raffiné. »⁵ Comme la boîte de carton qui focalise l'attention des spectateurs, dans les numéros de clown, dès l'instant où ils apprennent qu'elle cache quelque chose, l'acteur monstrueux doit la fascination qu'il exerce à sa nature voilée de mystère : inclassable, parfois, par un atypisme physique ou vocal qui l'éloigne d'une évidente humanité ; insondable, toujours, par son essence « spéculaire »⁶ : il est et demeure une amorce. Aussi possède-t-il naturellement, semble-t-

¹ Cf. BALAZUC, Olivier, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 16 février 2013, Annexe D, p. 224.

² Cf. RIVIÈRE, Jean-Loup, « Un grand acteur », NAMIAND, Arlette (sous la dir.), *Acteurs, des héros fragiles*, Éditions Autrement, Série Mutations n°70, mai 1985, p. 212.

³ Cf. RÉGY, Claude, *Espaces perdus*, Éditions Les Solitaires intempestifs, 1998, p. 68.

⁴ Cf. CERUTTI, Bénédicte, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 décembre 2012, Annexe D, p. 214.

⁵ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 1, 1891-1917*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre XXe siècle, Éditions L'Âge d'homme, 2001, p. 93.

⁶ Cf. CASTELLUCCI, Claudia, CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière – Théorie et praxis du théâtre*, Écrits de la Societas Raffaello Sanzio, traduit de l'italien par Karin ESPINOSA, Collection Essais, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2001, pp. 174-175.

il, cette « réserve d'incarnation » qu'Antoine Vitez reconnaît à « l'acteur accompli » en ce qu'il « ne montre que ce qu'il veut, laisse entendre qu'il pourrait en dire plus et qu'on ne le saura jamais »¹. Selon Louis Jouvet, le « comédien sans secret est sans valeur. Celui qui n'a pas de secret, le comédien objectif, n'est qu'un instrument, un miroir, un véhicule, un livreur »². Parlant lui aussi du « secret »³ d'un acteur qui « se livre », cette fois, et « furtivement »⁴, Georges Banu décrit cet « apparaître » comme un « vouloir “disparaître” tout en continuant d’être » : « c'est le paradoxe de l'acteur insoumis qui évite le trait crayonné avec soin autant que l'impulsion désorganisatrice. Il désobéit partiellement »⁵. À l'inverse du « comédien objectif », lui, est « réservé » *de facto*. De centrifuge, sa présence se fait centripète : trou noir où s'abîme l'imaginaire du public dans la quête toujours renouvelée de quelque chose de préhensible. « [Le grand acteur] se montre, écrit Jean-Loup Rivièrre, je le vois là tout entier ; nulle pudeur, nulle réticence n'amputent sa présence (...). Et pourtant, je ne peux me défaire de l'impression qu'il n'y a plus en scène que l'œuvre d'un artiste et que l'artiste (...) n'est pas là. (...) il n'est pas caché, il est absent ; et n'était l'œuvre, son existence serait douteuse. »⁶ Tel est ce « paradoxe d'une exhibition anonyme »⁷, paradoxe aussi de cet « acteur invisible » que décrit Yoshi Oida :

« Dans le théâtre kabuki, il existe un geste signifiant “regarder la lune”, où l'acteur pointe son index vers le ciel. Un acteur très talentueux peut très bien exécuter ce geste avec grâce et élégance. Le public pense alors : “Oh, quel beau mouvement il fait là !”, admirant la beauté de son jeu et sa maîtrise technique. Mais il peut arriver que, devant un autre acteur qui fait ce même geste de pointer le doigt vers la lune, le public voie simplement la lune, sans se soucier de savoir si l'acteur bouge élégamment ou pas. Je préfère cette dernière sorte d'acteur ; celui qui donne à voir la lune au public. L'acteur qui peut devenir invisible. »⁸

Sans doute est-ce cette « absence singulière »⁹ qui justifie le lien, si souvent établi par les curieux de la présence scénique, du théâtre et de la mort – ainsi, Claude Régy

¹ Cf. VITZ, Antoine, *Écrits sur le théâtre, 1 – L'École*, Éditions P.O.L, 1998, p. 179.

² Cf. JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 2009, p. 314.

³ Cf. BANU, Georges, *Les voyages du comédien*, Collection Pratique du théâtre – NRF, Éditions Gallimard, 2012, p. 154.

⁴ Cf. *Ibidem*, p. 21.

⁵ Cf. *Idem*.

⁶ Cf. RIVIÈRE, Jean-Loup, « Un grand acteur », NAMIAND, Arlette (sous la dir.), *Acteurs, des héros fragiles*, Éditions Autrement, Série Mutations n°70, mai 1985, pp. 211-212.

⁷ Cf. RIVIÈRE, Jean-Loup, *Comment est la nuit ? – Essai sur l'amour du théâtre*, L'Arche Éditeur, 2002, p. 65.

⁸ Cf. OIDA, Yoshi, *L'Acteur invisible*, avec la collaboration de Lorna MARSHALL, traduit de l'anglais par Isabelle FAMCHON, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 2008, p. 18.

⁹ Cf. RIVIÈRE, Jean-Loup, « Un grand acteur », NAMIAND, Arlette (sous la dir.), *Acteurs, des héros fragiles*, Éditions Autrement, Série Mutations n°70, mai 1985, p. 212.

affirmant que face « au suicide massif de nos cellules, suicide qui sculpte du vivant, un biologiste ose enfin parler de “mort créatrice”. Et pour nous, sans savoir comment, c’est une évidence, la création jaillit de la mort. »¹ L’acteur « renonce » et « meurt à soi-même » pour mieux « se [tendre] vers le public » et « l’apaiser, (...) le consoler, (...) l’enrichir »², affirme également Jean-Damien Barbin suivant une pensée grotowskienne bien connue : « Si en se défiant lui-même publiquement l’acteur défie les autres et par l’excès, la profanation et le sacrilège outrageant, se révèle lui-même en s’arrachant son masque de tous les jours, il permet au spectateur d’entreprendre un processus similaire. Il ne vend pas son corps mais le sacrifie. »³ Valère Novarina ne décrit-il pas de même l’acteur comme « l’mort qui parle »⁴, comme un qui « s’assassine lui-même avant d’entrer, un qui n’entre pas en scène sans avoir marché par-dessus son corps, qu’il tient pour un chien mort. Auquel il ne porte pas plus d’intérêt qu’à un cadavre qui reste »⁵ ? « Invisible », l’acteur portraituré par Yoshi Oida disparaît dans son être-là même – dans un ouvrage antérieur, il est décrit comme « flottant »⁶ – et l’on ne peut s’empêcher de penser à la figure du fantôme dont on sent la présence, que l’on peut voir parfois, sans parvenir à l’attraper jamais. « Éperdu, je me jetai sur elle pour la saisir ! Je ne trouvai rien ; elle avait disparu »⁷, signe Guy de Maupassant dans *Le Horla*. Art de l’apparaître, le théâtre semble tout autant celui des apparitions : « art qui fait lever les morts », estime Ariane Mnouchkine, « art d’invocation, d’évocation, d’incarnation »⁸. « Carrefour des songes », la scène est envisagée par Zeami comme un « espace intermédiaire où des vivants croisent des fantômes, des démons »⁹, rapporte Jean-François Dusigne tandis que Jean-Loup Rivière suggère l’existence, au théâtre, d’« êtres mixtes » : « Le fantôme fait partie de cette catégorie des “êtres mixtes” parce que, en tant qu’il est une apparition, il est une image (image imaginaire, image psychique née de la fantaisie) ; en tant qu’il est un acteur (dans

¹ Cf. RÉGY, Claude, *Au-delà des larmes*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 16.

² Cf. BARBIN, Jean-Damien, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 06 juin 2013, Annexe D, p. 198.

³ Cf. GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, traduit du polonais par Claude B. LEVENSON, Collection THÉÂTRE VIVANT, Éditions L’Âge d’Homme, 1983, p. 32.

⁴ Cf. NOVARINA, Valère, *Pour Louis de Funès précédé de Lettre aux acteurs*, Éditions Actes Sud, 1986, p. 15.

⁵ Cf. *Ibidem*, p. 36.

⁶ Cf. OIDA, Yoshi, *L’Acteur flottant*, avec la collaboration de Lorna MARSHALL, traduit de l’anglais par Mathilde MILLION, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 1992.

⁷ Cf. MAUPASSANT (de), Guy, « Le Horla », *Contes et nouvelles – Tome 2*, Collection Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 1988, p. 927.

⁸ Cf. MNOUCHKINE, Ariane, citée par PICON-VALLIN, Béatrice, « L’Orient au Théâtre du Soleil : le pays imaginaire, les sources concrètes, le travail original », entretien avec Ariane MNOUCHKINE et Hélène CIXOUS (janvier 2004), site internet du Théâtre du Soleil : www.theatre-du-soleil.fr.

⁹ Cf. DUSIGNE, Jean-François, « L’incandescence, la fleur et le garde-fou », FARCY, Gérard-Denis, PRÉDAL, René (sous la dir.), *Brûler les planches, Crever l’écran – La présence de l’acteur*, Collection Les voies de l’acteur, Éditions L’Entretemps, 2001, p. 28.

tous les sens du terme : celui, professionnel, de comédien comme celui d'agent d'un certain nombre d'opérations), c'est un corps.»¹ L'acteur *monstrueux* se fait acteur *fantôme* dans sa présence paradoxale, « être mixte », lui aussi, par son statut conjonctif. D'après Michel Bouquet, « tous les autres hommes vivent comme s'ils ne devaient jamais mourir et (...) l'acteur, seul, sait qu'il est mortel. Raison pour laquelle les autres vivent, mais lui joue. Ce qui n'est ni vivre, ni mourir, mais se poster à la frontière, dans l'entre-deux de la vie et de la mort.»² Corinne Enaudeau ajoute :

« Kantor peut nous aider à comprendre cela. Car avec le "théâtre de la mort", le théâtre prend justement pour objet ce qui fait son intensité : l'apparition de la disparition. (...) L'acteur est l'homme qui, semblable à tous les autres hommes, a osé se séparer d'eux, sortir du cercle commun et rester seul avec son "rôle", c'est-à-dire seul avec la conscience de son sort, de la mort. En face de ceux qui sont demeurés de ce côté-ci (les spectateurs), il est apparu à la fois comme absolument semblable à eux, vivant, et pourtant absolument étranger, aussi lointain qu'un mort, parce que seul à se savoir mortel. La barrière infranchissable qui le sépare des autres, la véritable rampe, c'est la conscience de la condition humaine. (...) Et nous, dans la salle, nous assistons, médusés, à la présentation par l'acteur de son absence, c'est-à-dire l'ombre de la mort jetée par son mannequin.»³

C'est de toute évidence dans sa condition d'« être mixte » que l'acteur se voit conférer par nombre d'artistes, de théoriciens et de pédagogues, la capacité d'atteindre à une connaissance supérieure, à une mémoire universelle, profondément humaine (cf. 2^{ème} chap. – I.A.1.c). « Je crois même que c'est à cela que sert de faire du théâtre : par l'entraînement, mon corps a accès à des mémoires ou à des expériences plus vastes et plus profondes que celles dont j'ai conscience dans ma propre vie »⁴. Nocher par le « savoir mortel » qui est le sien, l'acteur répond alors à l'affirmation d'Eugenio Barba selon laquelle les « vrais interlocuteurs, (...) ce sont les morts. Non pas les cadavres, mais les présents invisibles.»⁵ Citant *Macbeth* – « Malcolm ! Banquo ! Levez-vous comme de la

¹ Cf. RIVIÈRE, Jean-Loup, « Le savoir du théâtre », séminaire dirigé par Jean-Loup RIVIÈRE à l'École Normale Supérieure de Lyon, séance du 06 octobre 2009. Propos transcrits par Keti Irubetagoiena.

² Cf. BOUQUET, Michel, cité par Corinne ENAUDEAU, « Le corps de l'absence », FARCY, Gérard-Denis, PRÉDAL, René (sous la dir.), *Brûler les planches, Crever l'écran – La présence de l'acteur*, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2001, p. 39.

³ Cf. ENAUDEAU, Corinne, « Le corps de l'absence », FARCY, Gérard-Denis, PRÉDAL, René (sous la dir.), *Brûler les planches, Crever l'écran – La présence de l'acteur*, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2001, pp. 39-40.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

⁵ Cf. BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier – Traité d'Anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2004, p. 222.

tombe, il vous faut être des spectres Pour supporter cette horreur ! »¹ – Jean-Loup Rivière avance une hypothèse semblable : « Shakespeare suggère que, au fond, il n’y aurait que des morts qui peuvent voir des morts ». Or, « peut-être était-ce une idée analogue qui animait Jean Genet quand il disait qu’il faudrait que le théâtre ait lieu dans les cimetières. Quand je suis au théâtre, ce que je perçois de l’acte qui est en cours ne pourrait-il être aperçu que par le mort en moi ? »² – une hypothèse que semble confirmer cette histoire de fantômes rapportée par Claire Sermonne :

« Mon père [Bruno Sermonne] me racontait (...) qu’un soir où il jouait L’Arlésienne de Daudet, sur la musique de Berlioz, avec l’Orchestre national du Capitole, à Toulouse, il a cru avoir “le XIX^{ème} siècle comme spectateur”. (...) Je suis sûre que c’était vrai. Il paraît qu’à la fin du spectacle, les gens étaient en larmes, lui-même était bouleversé, le chef d’orchestre était bouche-bée... Quelque chose s’était passé et, effectivement, il y avait eu le XIX^{ème} siècle dans la salle. (...) Quand on joue, on ne joue pas pour le premier rang, on joue aussi pour celui qui est au fond, qui est au Paradis et... au “paradis”. (...) Pourquoi le théâtre existe-il encore aujourd’hui dans un monde où l’on peut faire tant de choses avec les nouvelles technologies ? On peut faire des films en trois dimensions... À quoi bon le théâtre ? Ce n’est pas pour rien que le théâtre, si archaïque, demeure... »³

Jean-Loup Rivière ne donne pas d’autre justification au titre du séminaire qu’il dirige à l’École Normale Supérieure de Lyon, de 2004 à 2010, « Le savoir du théâtre », thème de réflexion relevant d’« une conviction plus [que d’]une hypothèse que le théâtre *sait* quelque chose » : « Ce n’est pas une idée que j’ai posée au départ avec la volonté d’en décrire les formalités, mais plutôt quelque chose qui s’est découvert au fur et à mesure du travail à partir d’un point d’optique qui était d’essayer de considérer le théâtre (aussi bien l’œuvre dramatique que le spectacle – le *phénomène de théâtralité*, donc) à l’égal des mythes » en ce que ceux-ci sont étudiés, depuis plusieurs décennies, « comme des dépôts de savoir », loin de la « formalisation qu’on peut trouver dans les études scientifiques » qui les ramènent à des « histoires fantasmées et peu sérieuses »⁴. Ayant mis à l’étude la question de l’entrée en scène, il constate qu’autant « un romancier peut rater son premier chapitre », autant « un acteur ne peut pas rater son entrée » qui est le « moment d’une

¹ Cf. SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, préface et traduction d’Yves Bonnefoy, Collection Folio Classique, Éditions Gallimard, 2012, p. 60.

² Cf. RIVIÈRE, Jean-Loup, « Le savoir du théâtre », séminaire dirigé par Jean-Loup RIVIÈRE à l’École Normale Supérieure de Lyon, séance du 06 octobre 2009.

³ Cf. SERMONNE, Claire, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 09 avril 2012, Annexe D, p. 141.

⁴ Cf. RIVIÈRE, Jean-Loup, *Op. cit.*

transformation : dans la coulisse, c'est un acteur ; sur scène, c'est un personnage »¹. Se retrouvent ici tout à la fois l'*apparaître* et l'*à-part être* évoqués précédemment en ce que nous sommes confrontés, alors, à « un être qui change de statut » – ce qui, selon Jean-Loup Rivière, légitime la relation au mythe car « ce moment de transformation peut être comparé à un rite de passage »². Marcel Bozonnet raconte à ce propos que la préparation avant l'entrée en scène, c'est « quand même faire un autre corps, on est quand même un peu mort. C'est un peu un rite funéraire, c'est la toilette du mort »³. « Il est sur scène comme un miracle d'apparition, celui auquel mes yeux et mes oreilles ont peine à croire car je ne puis le toucher », écrit aussi Valère Novarina. « C'est toujours (...) un spectre qui m'apparaît. Un défunt qui s'avance. »⁴ L'idéologie théâtrale défendue par Delphine Elie paraîtra bien antithétique, qui se veut affirmation par l'acteur d'une puissance de vie. Je m'accorde avec Corinne Enaudeau pour dire que la « question est de savoir quelle est cette mort que doit toucher l'acteur pour être vivant, présent »⁵. Claude Régy répond à cela en affirmant que « s'invente une compréhension d'un autre ordre, à la recherche d'un état qui ne serait ni la vie seule ni la mort seule » car « dans tout ce qui vit, respire l'inexistence. »⁶ Ne peut-on voir dans cet état paradoxal, propre aux acteurs monstrueux, l'état de jeu posé par Delphine Elie comme indispensable à la manifestation d'une certaine présence scénique ? C'est ce que nous étudierons à présent.

*

Un regard porté sur les textes de pédagogie théâtrale qui se sont succédés au cours du XX^{ème} siècle et l'on s'aperçoit des multiples ponts qui peuvent être dressés entre les techniques qui y sont proposées et ce portrait que nous venons de faire des acteurs à la présence scénique innée. Au trouble créé par la coexistence de forces centrifuges et centripètes dans l'« apparaître »⁷ des « monstres sacrés » répond la « myriade de

¹ Cf. RIVIÈRE, Jean-Loup, « Le savoir du théâtre », séminaire dirigé par Jean-Loup RIVIÈRE à l'École Normale Supérieure de Lyon, séance du 06 octobre 2009.

² Cf. *Idem*.

³ Cf. BOZONNET, Marcel, cité par Josanne ROUSSEAU, « La loge », NAMIAND, Arlette (sous la dir.), *Acteurs, des héros fragiles*, Éditions Autrement, Série Mutations n°70, mai 1985, p. 67.

⁴ Cf. NOVARINA, Valère, *Pour Louis de Funès précédé de Lettre aux acteurs*, Éditions Actes Sud, 1986, pp. 38-39.

⁵ Cf. ENAUDEAU, Corinne, « Le corps de l'absence », FARCY, Gérard-Denis, PRÉDAL, René (sous la dir.), *Brûler les planches, Crever l'écran – La présence de l'acteur*, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretiens, 2001, p. 39.

⁶ Cf. RÉGY, Claude, *Au-delà des larmes*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 22.

⁷ Cf. BALAZUC, Olivier, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 16 février 2013, Annexe D, p. 224.

tensions de forces opposées »¹ qui sous-tend le « principe de l'opposition »² décrit par Eugenio Barba et Yoshi Oida comme mise en valeur d'une « densité gestuelle »³. « Par exemple allumer une cigarette en mobilisant le corps entier comme si l'allumette était aussi lourde qu'une grosse pierre »⁴, écrit le premier. « Par exemple, la scène nécessite un déplacement de deux mètres. Très bien, l'acteur effectue ce déplacement. Mais son intention intime est d'atteindre l'horizon »⁵, écrit le second. « Ce processus de composition qui traite le petit comme s'il était grand dissimule l'énergie et rend vivant le corps tout entier de l'acteur, même immobile. »⁶ C'est l'« équilibre instable » défini par Étienne Decroux et si fréquemment rappelé dans les ouvrages traitant de présence scénique en ce qu'il amène « l'acteur à cette qualité de présence que le spectateur recevrait comme une dilatation du corps et de l'espace »⁷. D'autres pédagogues quittent le domaine purement physique pour reporter ce « principe de l'opposition »⁸ à la globalité de l'« incarnation dramatique »⁹, selon l'expression chère à Antoine Vitez. Ainsi Declan Donnellan parle-t-il des enjeux doubles à viser par l'acteur dans son interprétation : « La recherche du *un* ne mène qu'à l'impasse (...). La vie n'est faite que de paires, de *deux*. (...) Ce qui est en jeu, ce n'est pas simplement que : *Juliette s'enfuira avec Roméo*. Ce qui est en jeu, c'est que : *Juliette s'enfuira avec Roméo* et que : *Juliette ne s'enfuira pas avec Roméo*. Le positif et le négatif sont présents en même temps, l'espoir et la crainte, le plus et le moins. » Selon le metteur en scène, l'acteur doit toujours se demander comment « fendre ce *un* paralysant en un *deux* dynamique »¹⁰, procédé qui trouve un écho dans la notion « Dissocier » définie par Delphine Eliet comme base pour le jeu (cf. 3^{ème} chap. – II.B.1). User de tractions entre des intentions contradictoires apparaît comme l'un des moteurs du travail de l'acteur en tant que plaisir pris à la contrainte : première règle permettant de penser une présence scénique construite ?

¹ Cf. BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier – Traité d'Anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2004, p. 50.

² Cf. *Ibidem*, p. 51.

³ Cf. OIDA, Yoshi, *L'Acteur invisible*, avec la collaboration de Lorna MARSHALL, traduit de l'anglais par Isabelle FAMCHON, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 2008, p. 61.

⁴ Cf. BARBA, Eugenio, *Op. cit.*, p. 56.

⁵ Cf. OIDA, Yoshi, *Op. cit.*, p. 61.

⁶ Cf. BARBA, Eugenio, *Op. cit.*, p. 56.

⁷ Cf. LUCET, Sophie, « Transmission de la présence ? Autour de Roberto Bacci », FARCY, Gérard-Denis, PRÉDAL, René (sous la dir.), *Brûler les planches, Crever l'écran – La présence de l'acteur*, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2001, p. 90.

⁸ Cf. *Ibidem*, p. 51.

⁹ Cf. VITEZ, Antoine, *Écrits sur le théâtre, 1 – L'École*, Éditions P.O.L., 1998, p. 179.

¹⁰ Cf. DONNELLAN, Declan, *L'acteur et la cible – Règles et outils pour le jeu*, traduit de l'anglais par Valérie LATOUR-BURNEY, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2005, pp. 71-72.

Si l'on considère maintenant la description première donnée des acteurs-nés, on se souvient qu'avait été avancée l'hypothèse d'une présence scénique envisagée non comme « qualité intrinsèque » de l'acteur mais comme « expérience de spectateur »¹. Le constat avait été établi d'une fascination du public pour la monstruosité des « bêtes de scène », celle-ci pouvant être liée à un particularisme physique ou vocal mais résultant surtout de cette granulosité mystérieuse qui faisait d'eux de pudiques impudiques. Que cette dernière qualité puisse être travaillée par l'apprenti-acteur n'étonne plus guère. La *mise en jeu* – osons le calembour – de son être intime par l'interprète, de sa « vie intérieure »², est à la base de la pédagogie de Constantin Stanislavski et se retrouve près de cent ans plus tard dans celle de Delphine Eliet. D'après cette dernière, il relève du métier de l'acteur que de « travailler avec, exposer et faire confiance à son intimité »³. Nombreux sont les exemples qui courent au long du siècle d'éducation de l'acteur à l'« intimité en public »⁴, pour reprendre l'expression du maître russe. Nombreux sont ceux également d'entraînement au « secret »⁵ et à la « réserve »⁶, jusqu'au plus récent « Porter un propos » de la pédagogue (*cf. 3^{ème} chap. – I.B.*). Qu'en est-il toutefois de l'humanité trouble qui ouvrirait notre analyse, humanité définie par Pippo Delbono comme « un dialogue (...) avec le sacré »⁷? Si l'on écarte le fait qu'un possible « effet d'étrangéisation »⁸ peut être induit par l'esthétique des spectacles, celui-ci peut-il être le fruit d'une construction par l'acteur même? « La culture, la logique, la rationalité, nous ont coupés du sacré, écrit le metteur en scène italien, [mais] l'acteur peut par le travail retrouver ces forces primales, telluriques, qui investiraient chacun de ses gestes en scène d'une incantation humaniste »⁹. À l'image de Vsevolod Meyerhold appelant à ce « moteur le plus puissant et le plus important » en art qu'est « l'émotion (...) d'un homme amoureux d'une idée, d'une femme, de sa mère ou d'un exploit humain, peu importe, mais

¹ Cf. « Avant-propos », FARCY, Gérard-Denis, PRÉDAL, René (sous la dir.), *Brûler les planches, Crever l'écran – La présence de l'acteur*, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretiens, 2001, p. 9.

² Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Élisabeth JANVIER, Petite Bibliothèque Payot / Voyageurs, Éditions Payot et Rivages, 2001, p. 69.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 26 avril 2013, Annexe C, p. 117.

⁴ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, cité par Delphine ELIET, Site internet de l'École du Jeu : www.ecoledujeu.com.

⁵ Cf. JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 2009, p. 314.

⁶ Cf. VITEZ, Antoine, *Écrits sur le théâtre, 1 – L'École*, Éditions P.O.L, 1998, p. 179.

⁷ Cf. DELBONO, Pippo, *Le Corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage – six entretiens romains par Hervé Pons*, Éditions Les Solitaires intempestifs, 2004, p. 51.

⁸ Cf. BANU, Georges, *Les voyages du comédien*, Collection Pratique du théâtre – NRF, Éditions Gallimard, 2012, pp. 73-74.

⁹ Cf. DELBONO, Pippo, *Op. cit.*, 2004, p. 51.

amoureux »¹, Pippo Delbono affirme : « Pourquoi aujourd'hui, seuls les enfants dans les sociétés occidentales sont-ils encore sacrés ? Ils le sont car leurs mouvements, leurs actes, ne sont pas encore dictés par la culture. Leur rapport au monde, plus candide, plus généreux, est un rapport amoureux. Cette innocence les autorise à tutoyer le sacré et entrevoir le divin. »² À l'acteur en quête de présence scénique, donc, avant toutes autres choses, de retrouver ce « rapport amoureux » au monde et, plus généralement, à la vie – « par le travail ».

¹ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L'Âge d'homme, 1992, pp. 262-263.

² Cf. DELBONO, Pippo, *Le Corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage – six entretiens romains par Hervé Pons*, Éditions Les Solitaires intempestifs, 2004, p. 51.

La présence scénique construite des non-nantis

Étude comparative des pédagogies occidentales de l'art dramatique via l'enseignement de Delphine Eliet à l'École du Jeu

L'analyse de la présence scénique innée, en préambule, s'est faite sous le sceau de l'évidence. Elle est ce « charme indéniable » que « Jean Vilar trouvait à Gérard Philipe en scène »¹ : un constat. Un autre constat peut toutefois être établi : il existe des acteurs particulièrement présents, « monstres sacrés » eux aussi, bien qu'ils n'aient *a priori* jamais fait partie de la classe des nantis. « Tu es une très bonne actrice mais tu n'as pas de physique », rapporte Nada Strancar de ce qu'elle s'entendait dire au Cours Simon. « C'était évident, on ne me voyait pas. »² La grande actrice vitézienne évoque son sentiment alors « d'une revanche à prendre »³, au même titre que Denis Podalydès allant jusqu'à affirmer : « Ceci dit, je pense que ce fut une chance, pour moi, d'être de ces élèves à qui l'on dénie justement une certaine forme de présence parce que cela oblige à se poser des questions et à travailler énormément sur autre chose. »⁴ Se retrouve dans ces propos l'observation de Tortsov-Stanislavski signifiant à ses élèves « que l'acteur qui ne possède rien de plus que des dons ne sera jamais un génie, tandis qu'un autre dont les talents seront peut-être plus modestes, mais qui aura la volonté d'étudier la nature de son art, les lois de la création, pourra s'élever jusqu'à une classe voisine de celle des génies »⁵. Je l'ai dit, l'un des traits les plus marquants de l'enseignement délivré par Delphine Eliet à l'École du Jeu réside dans ce que tous ses élèves, indépendamment de leurs qualités d'acteurs, y manifestent une forte présence scénique. Je ne m'aventurerai pas à dire que tous avoisinent la « classe (...) des génies » évoquée par le pédagogue russe mais il est indéniable que l'initiation à la Technique de Confirmation Intuitive et Corporelle développe chez chacun d'eux une « qualité de présence » – « le mot présence étant compris comme une qualité de relation... et de travail »⁶, selon la pédagogue. Dans la

¹ Cf. MAURIN, Frédéric, « Performance et *punctum* », FARCY, Gérard-Denis, PRÉDAL, René (sous la dir.), *Brûler les planches, Crever l'écran – La présence de l'acteur*, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2001, p. 211.

² Cf. STRANCAR, Nada, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 13 février 2013, Annexe D, p. 192.

³ Cf. *Idem*.

⁴ Cf. PODALYDÈS, Denis, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 257.

⁵ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, traduit de l'anglais par Charles ANTONETTI, Éditions Pygmalion – Gérard Watelet, 1988, p. 322.

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

lignée des recherches menées à l’Odin Teatret par le metteur en scène et théoricien Eugenio Barba, j’en suis venue à penser que la présence scénique pouvait être construite et relever, conséquemment, d’un enseignement :

« En 1979 je fondai l’ISTA, International School of Theatre Anthropology. Sa première session se tint à Bonn en 1980 et dura un mois entier. Des artistes de Bali, de Taïwan, du Japon et de l’Inde y participaient en qualité de maîtres. Le travail et la recherche confirmèrent l’existence de principes qui, au niveau pré-expressif, permettent d’engendrer la présence scénique, le corps-en-vie capable de rendre perceptible ce qui est invisible : l’intention. Je me rendis compte que l’artificialité des formes du théâtre et de la danse à travers lesquelles on passe d’un comportement quotidien à un comportement “stylisé”, est la condition pour dégager un nouveau potentiel d’énergie, résultat de l’excédent d’une force qui se heurte à une résistance. »¹

Il est important de préciser que le terme présence est peu employé par Delphine Eliet. Exception faite d’Eugenio Barba, son usage est au demeurant sporadique dans les écrits d’artistes et de pédagogues – quand il n’est tout simplement pas mis au ban dans la « disgrâce »² qui le caractérise. Nous l’avons vu, la présence serait « ce qui attire l’œil, qui le retient, comme l’écrit le théoricien Frédéric Maurin – le retient d’aller voir ailleurs ; ce qui séduit le regard, qui le détourne – le détourne du reste de ce qu’il voit, le détourne au risque d’oblitérer ce reste [*se-ducere*] ; ce qui force sans violence ; ce qui oblige à “faire effort pour cesser de regarder” »³. Ce « rayonnement essentiel »⁴ dont parle Peter Brook est une conséquence *possible* du travail théâtral, constatable par un tiers indispensable à son existence : il ne peut pas s’enseigner ou se travailler en soi ; l’acteur peut seulement apprendre à maîtriser les conditions de sa manifestation. Le pluriel est employé ici à dessein. Je m’accorde en effet avec Béatrice Picon-Vallin pour dire qu’il existe « plusieurs modalités de présence scénique »⁵, différents avatars, pour l’interprète, d’une même conséquence pour le spectateur : le désir aiguisé en lui de regarder et d’écouter tel acteur plus que tel autre. Comme signalé en introduction, se sont cristallisées au cours de ces

¹ Cf. BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier – Traité d’Anthropologie théâtrale*, traduit de l’italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, Collection Les voies de l’acteur, Éditions L’Entretemps, 2004, p. 24.

² Cf. MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « Présence de lointain et présence de la rampe – La scène matrice de l’aura », FARCY, Gérard-Denis, PRÉDAL, René (sous la dir.), *Brûler les planches, Crever l’écran – La présence de l’acteur*, Collection Les voies de l’acteur, Éditions L’Entretemps, 2001, p. 154.

³ Cf. MAURIN, Frédéric, « Performance et *punctum* », FARCY, Gérard-Denis, PRÉDAL, René (sous la dir.), *Brûler les planches, Crever l’écran – La présence de l’acteur*, Collection Les voies de l’acteur, Éditions L’Entretemps, 2001, p. 210.

⁴ Cf. BROOK, Peter, *Points de suspension – 44 ans d’exploration théâtrale, 1946-1990*, traduit de l’anglais par Jean-Claude CARRIÈRE et Sophie REBOUD, Collection Fiction & Cie, Éditions du Seuil, 1992, p. 325.

⁵ Cf. PICON-VALLIN, Béatrice, « Registres de présence de l’acteur en scène », FARCY, Gérard-Denis, PRÉDAL, René (sous la dir.), *Brûler les planches, Crever l’écran – La présence de l’acteur*, Collection Les voies de l’acteur, Éditions L’Entretemps, 2001, p. 237.

recherches de doctorat trois modalités de présence scénique construite – la présence de l'acteur *en vie*, la présence de l'acteur *rhapsode*, la présence de l'acteur *en intention* –, une tripartition que j'ai eu le plaisir de retrouver, traversée d'un lexique étonnant de similarité, dans la bouche de Jean-Damien Barbin lors de l'ultime entretien que j'ai réalisé. « Jouvett disait : don, travail, talent – les trois choses pour l'acteur. J'y crois absolument mais je préfère les termes : émotion, technique, théorie. (...) [L'acteur doit] augmenter [son don, son émotion] de la technique et de la théorie. La technique, c'est le simple travail d'étude – comme il en est pour un pianiste ou un danseur – tandis que le talent, enfin, me semble lié à la théorie. Un grand acteur a un projet artistique. Il a une vision. »¹ Sans recouvrir tout à fait les trois modalités de présence scénique construite proposées, les trois propriétés de l'art dramatique définies par Jean-Damien Barbin en révèlent sans conteste la part essentielle.

La présence de l'acteur *en vie*, la présence de l'acteur *rhapsode* et la présence de l'acteur *en intention* seront traitées ici de façon successive, non comme échelons d'une intensité croissante mais pour suivre la chronologie propre à la formation de l'acteur délivrée au sein de l'École du Jeu – la présence de l'acteur *en vie* se dessinant, dans le discours de Delphine Ellet, comme la matrice des présences de l'acteur *rhapsode* et de l'acteur *en intention*. Un réflexe spontané fait effectivement de la présence scénique la faculté de retrouver une « animalité », une « sorte d'anti-intellectualisme »². Les acteurs *en vie*, entraînés à demeurer rivés à l'instant présent de la représentation, ouvriraient la porte à l'accident, ce qui ne pourrait manquer d'aiguiser l'attention des spectateurs. Il s'agit là d'une modalité de la présence scénique qui n'est pas proprement théâtrale. On la retrouve dans tous les arts vivants ainsi que dans certains sports qui mettent semblablement en présence deux groupes humains dont l'un regarde et l'autre est regardé. Mais le théâtre ne fonde pas l'essentiel de sa définition sur cette « communauté rassemblée »³ ; ce qui fait son originalité, c'est aussi d'être le lieu d'une « monstration des mots »⁴. Aussi peut-on voir dans l'exercice du dire théâtral chez un acteur fait *rhapsode* une seconde modalité de la présence scénique construite. « [Le théâtre] veut le corps, et

¹ Cf. BARBIN, Jean-Damien, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 06 juin 2013, Annexe D, p. 198.

² Cf. PODALYDÈS, Denis, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 257.

³ Cf. GUÉNOUN, Denis, *L'exhibition des mots – Une idée (politique) du théâtre*, Collection Monde en cours, Éditions de l'Aube, 1992, p. 17.

⁴ Cf. *Ibidem*, p. 33.

la voix. Il veut la parole même, dans l'acte de sa profération. Et il veut la voir.»¹ Ces propos de Denis Guénoun font quitter au jeu de l'acteur sa simple dimension d'« instinct primitif », de « première nature »², pour atteindre à celle, plus complexe, d'« incarnation dramatique »³. C'est le parti que défendent nombre d'interprètes se disant porteurs d'un « invisible »⁴ au-delà du sens même du texte qu'ils ont à dire et du propos de la pièce : acteurs faits penseurs du théâtre, voire penseurs de la vie. Comme l'écrit Louis Jouvet, le « théâtre est fait pour apprendre aux gens qu'il y a autre chose que ce qui se passe autour d'eux, que ce qu'ils croient voir ou entendre, qu'il y a un envers à ce qu'ils croient l'endroit des choses et des êtres, pour *les révéler à eux-mêmes*, pour leur faire deviner qu'ils ont un esprit et une âme immortels. »⁵ Il ajoute : « L'acteur atteint (...) une *réalité spirituelle* invisible. C'est l'atteinte d'un certain *fantastique*. »⁶ Les lieux communs regorgent pourtant selon lesquels, pour citer Antoine Vitez, on « ne fait pas du théâtre avec sa tête mais avec ses tripes, ou ses couilles, etc. Opposition du spirituel et du viscéral, du sec et de l'humide. On dit : un jeu intellectuel, *desséché* ; le contraire, c'est *mouiller sa chemise*. »⁷ Face à ce « monde des humeurs »⁸, quel est donc ce « secret » dont le comédien dépourvu serait « sans valeur »⁹, s'il ne réside dans une intellectualité faite densité de savoir ? Jean-Damien Barbin évoquait la « vision », le « projet artistique »¹⁰ du grand acteur, deux expressions derrière lesquelles se dessine notre troisième et dernière modalité de présence scénique construite.

*

C'est à partir de la pédagogie délivrée par Delphine Eliet à l'École du Jeu que sont dégagées et étudiées les trois modalités de présence scénique construite précitées. La quête d'un acteur « totalement en vie et le plus possible »¹¹ constitue l'amorce aux deux années de formation du Cycle long dans cette école puis la base permettant d'exercer les

¹ Cf. GUÉNOUN, Denis, *L'exhibition des mots – Une idée (politique) du théâtre*, Collection Monde en cours, Éditions de l'Aube, 1992, p. 35.

² Cf. DONNELLAN, Declan, *L'acteur et la cible – Règles et outils pour le jeu*, traduit de l'anglais par Valérie LATOUR-BURNEY, Collection Les voies de l'acteur, Éditions l'Entretemps, 2005, p. 18.

³ Cf. VITEZ, Antoine, *Écrits sur le théâtre, 1 – L'École*, Éditions P.O.L, 1998, p. 179.

⁴ Cf. JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 2009, p. 41.

⁵ Cf. *Ibidem*, p. 46.

⁶ Cf. *Ibidem*, p. 256.

⁷ Cf. VITEZ, Antoine, *Op. cit.*, p. 69.

⁸ Cf. *Ibidem*, p. 70.

⁹ Cf. JOUVET, Louis, *Op. cit.*, p. 314.

¹⁰ Cf. BARBIN, Jean-Damien, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 06 juin 2013, Annexe D, p. 198.

¹¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

qualités nécessaires à un acteur *rhapsode* – « Année 1 : Être physique. Année 2 : Être physique avec le texte. *Big deal* »¹, résume la pédagogue – et de développer celles propres à l'acteur *en intention*. Malgré cette hiérarchisation chronologique, indispensable à l'analyse théorique, la réalité est loin d'être aussi catégorisée. Au-delà des thèmes majeurs de réflexion, les liens se révèlent ténus d'une modalité de présence à l'autre et, si les parties se succèdent, c'est en s'interpénétrant. Les renvois sont nombreux et les ponts s'érigent au sein d'une pensée de l'art de l'acteur à propos de laquelle la pédagogue affirme que « non seulement tout est lié mais, en plus, c'est un volume qui tourne. C'est une boule. C'est un monde »².

Note : L'ensemble des exercices mentionnés figure sous forme détaillée en Annexe A du volume joint.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

Premier chapitre

L'acteur en jeu, un acteur en vie

« Pourtant, il ne s'agit guère de perfectionner sa technique, avance Jacques Copeau. Le problème est de transformer son état d'esprit. Ne pas apprendre [à l'élève] à jouer, mais lui apprendre à vivre, l'inviter à sentir et à apprécier la beauté, bref, le placer dans une nouvelle atmosphère saine, naturelle, propre à favoriser à la fois le développement individuel et le travail créateur en commun. »¹ M'appuyant sur ces propos tout elietiens, et en guise d'introduction à la présence construite de l'acteur *en vie*, je m'attarderai d'abord sur un terme dont Delphine Eliet use très fréquemment et que je me suis moi-même vue employer de façon croissante au long de ces années de recherche : l'adverbe vraiment. Nombreux sont les « regarder vraiment », « sentir vraiment », « adresser vraiment »... qui jalonnent cette deuxième partie. Optant pour une définition par l'opposé, la pédagogue décrit l'expression « pour de faux » comme relative à « tous ces endroits où l'on ne respecte pas les règles, où l'on triche » : « ce sont tous les arrangements très subtils que l'homme a inventés pour faire semblant, pour dire quelque chose sans être *en train* de le penser, pour faire quelque chose sans être *en train* de sentir ce qu'il est en train de faire ou sans être clair quant au fait qu'il faut en assumer les conséquences... (...) Notre société, et notre éducation au sens très large du terme, nous apprennent à tricher en permanence. »² De là, la nécessité d'un *nettoyage* du jeune acteur. Défait de cette éducation qui caractérise l'homme adulte, ordinaire et quotidien, il réapprend « à vivre »³. À l'inverse du « jeu (...) inorganique »⁴ que décrit Jean-François Dusigne, Delphine Eliet parle de l'acteur « nettoyé » comme « *en accord avec ses capacités d'adaptation, ses capacités d'intensité, sa résistance incroyable, sa réelle puissance – animale* »⁵ – « naturelle »⁶, dirait Jacques Copeau. « [L'acteur] est alors présent à tous les niveaux d'expérience dont il est capable en même temps. C'est ce fameux ici et maintenant. »⁷ Et l'on aperçoit combien cet adverbe est en lien avec l'idée d'un acteur *en*

¹ Cf. COPEAU, Jacques, *L'École du Vieux-Colombier – Registres VI*, textes établis, présentés et annotés par Claude SICARD, Collection Pratiques du théâtre, Éditions Gallimard, 1999, pp. 202-203.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

³ Cf. COPEAU, Jacques, *Op. cit.*, p. 202.

⁴ Cf. DUSIGNE, Jean-François, *L'acteur naissant – La passion du jeu*, Collection Sur le théâtre, Éditions théâtrales, 2008, p. 37.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

⁶ Cf. COPEAU, Jacques, *Op. cit.*, pp. 202-203.

⁷ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

vie : l'acteur qui agit *vraiment* est tout à son action, *en train de*. Il la *vit*, entend-on plus communément, et ce « de façon indiscutable »¹.

À ce point indiscutable, pourrait-on dire, que, sans être communs, les évanouissements ne sont pas rares à l'École du Jeu : déshabitués à être *pour de vrai, présents à eux-mêmes*, les individus réticents *s'absentent*. L'analyse que donne le psychologue Paul Fraisse de l'émotion comme « trouble de l'adaptation » est très éclairante sur ce point. Il explique que « si l'information apportée par la perception est importante, c'est-à-dire si la perception se produit dans une situation d'incertitude, le sujet ne dispose pas d'une réponse toute prête et, dans sa recherche d'une nouvelle conduite adaptée, il se produit des troubles de l'activité »². Cas extrême parmi ces derniers, l'évanouissement est directement lié au fait que l'approche corporelle du travail de l'acteur pratiquée par Delphine Eliet connecte les élèves « avec des émotions, avec des niveaux d'intensité, d'énergie qu'ils ont fuis parfois depuis toujours et dont ils ignorent totalement leur capacité à les traverser » et, « comme l'énergie soulevée est tout de même forte, plus forte que d'habitude (...), le dernier recours de la personne est de disjoncter »³. L'évanouissement coupe-court à un trop-plein de sensations dont l'existence est niée – trop-plein de *vie*, dirais-je, car l'élève qui *perd connaissance* perd le contact avec ce *savoir du corps* que Delphine Eliet pose (et impose) à travers sa Technique de Confirmation Intuitive et Corporelle comme condition d'une vie élevée « au carré »⁴ (cf. 1^{er} chap. – II.A.1). Dans un entretien récent, elle avoue préférer désormais au mot *savoir* celui de *connaissance*, qu'elle trouve plus significatif d'un mode spontané d'appréhension du réel. Connaître peut en effet recouvrir le « fait de sentir, de percevoir »⁵. Connaître « est très physique. Dans la Bible, connaître prend le sens de posséder, d'avoir des relations charnelles »⁶. L'acteur qui *connaît*, acteur nettoyé, transformé quant à « son état d'esprit »⁷, est présent en ce qu'il est, agit, sent *au présent*. Eugenio Barba écrit : « Dans une situation de représentation organisée, la présence physique et mentale de l'acteur se

¹ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « VRAIMENT ».

² Cf. FRAISSE, Paul « ÉMOTION », *Encyclopædia Universalis* : <http://www.universalis-edu.com.sidproxy.ens-lyon.fr/encyclopedie/emotion/>.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 26 avril 2013, Annexe C, p. 117.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁵ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « CONNAISSANCE ».

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

⁷ Cf. COPEAU, Jacques, *L'École du Vieux-Colombier – Registres VI*, textes établis, présentés et annotés par Claude SICARD, Collection Pratiques du théâtre, Éditions Gallimard, 1999, pp. 202-203.

modèle selon des principes différents de ceux de la vie quotidienne. »¹ L'acteur envisagé par Delphine Eliet est à la fois plus vivant car au présent et présent car plus vivant.

Ce premier chapitre analyse l'empirisme propre à la Technique de Confirmation Intuitive et Corporelle. Sont alors étudiées la confiance rendue en un savoir du corps dans l'enseignement de Delphine Eliet et les conséquences de ce nouveau crédit dans le travail des apprentis-acteurs. Un premier portrait de cette Technique permet d'en mieux cerner la dimension précisément « corporelle » avant d'interroger le concept de *vivance* qui la sous-tend comme un nouveau regard porté sur l'« être-en-vie »² d'Eugenio Barba. L'acteur *présent* est en premier lieu acteur *vivant* en ce qu'il retrouve la conjugaison créatrice d'un « corps-en-vie »³ et d'une « pensée-en-vie »⁴. En clôture de ce premier chapitre, nous tenterons de répondre à une question qui traverse le théâtre français contemporain : quel statut accorder à l'échauffement ? Doit-on le voir comme condition *sine qua non* d'une présence scénique construite ?

¹ Cf. BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier – Traité d'Anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretiens, 2004, p. 29.

² Cf. *Ibidem*, p. 145.

³ Cf. *Ibidem*, p. 24.

⁴ Cf. *Ibidem*, p. 139.

I. – L'acteur, un esprit dans un corps

« Le corps, le corps ! Moi, je prétends que le corps, ça n'existe pas ! C'est l'esprit qui contient le corps et ce n'est pas le corps qui contient l'esprit. (...) Il est tellement plus facile de faire de la gymnastique que de développer une conscience poétique ! C'est à la portée de n'importe qui : tout le monde peut s'inscrire au gymnase club et aller faire du jogging le matin ! Par contre, développer une conscience poétique, c'est le grand mystère... »¹ Tels sont les propos, pour le moins provocateurs, avec lesquels Philippe Girard accueillait la description qui lui était faite de la pédagogie de Delphine Eliet. Le débat sur le *cogito* cartésien se retrouve dans la bouche de plusieurs des acteurs interrogés : la suprématie de la pensée ou du corps comme moteur du jeu pose question et semble dessiner des familles théâtrales différentes entre un art *corporel* et un art plus *intellectuel* où la part belle serait faite au texte. Comment réagir, dès lors, à ces paroles de Vincent Dissez affirmant : « Ce qui rend le corps présent, c'est la pensée. Pour autant, je ne me décris pas du tout comme quelqu'un d'intellectuel mais plutôt d'extrêmement physique. (...) Ce qui fait qu'un corps va se déplacer dans l'espace, c'est le désir d'aller quelque part ! Et c'est cette impulsion là que, comme spectateur, je vais regarder chez l'acteur, pas son agitation formelle »² ? Face au réflexe trop fréquent de séparer corps et pensée, Delphine Eliet proteste : « Je pense qu'il faut simplement ne même plus se poser la question (...) car cerveau et corps sont une seule et même chose. (...) Ce n'est qu'un seul organisme (...) géré par je ne sais quelle[s] équation[s] dans le cerveau. »³ En tant qu'art *vivant*, le théâtre est inévitablement *corporel* rappelle Jos Houben à son public : « On me dit : "Ah, vous faites du théâtre *corporel*." Je n'ai jamais vu un comédien entrer sur scène sans son corps ! »⁴ Y compris chez l'accusé à tort d'intellectualisme, Claude Régy, « l'intellectualité [ne doit pas être séparée] du corps, ni le corps de l'esprit »⁵ dans le travail créatif.

**

¹ Cf. GIRARD, Philippe, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 19 janvier 2013, Annexe D, p. 239.

² Cf. DISSEZ, Vincent, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 21 décembre 2012, Annexe D, p. 158.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

⁴ Cf. HOUBEN, Jos, « L'Art du rire », film réalisé par Patrick CZAPLINSKI d'après le spectacle de et avec Jos HOUBEN, 2011. Propos transcrits par Keti Irubetagoiena.

⁵ Cf. RÉGY, Claude, *Espaces perdus*, Éditions Les Solitaires intempestifs, 1998, pp. 30-31.

Lorsque Delphine Eliet intitule la première année du Cycle long de son école : « Donner au corps sa place »¹, elle affiche la dimension corporelle de son travail avec l'acteur et sa pensée d'un corps *premier* – dans le double sens de purifié, originel et de première source de connaissance pour l'être humain. L'acteur est *un esprit dans un corps*, peut-on répliquer à la réduction provocatrice établie par Philippe Girard pour titrer l'avant d'une analyse en deux temps. Si la pédagogue se dresse contre un traditionnel primat de l'intellect et enjoint ses élèves à se détacher du rapport construit qu'ils entretiennent au réel, elle n'en reconnaît pas moins cette dualité d'un acteur « toujours observateur de [lui]-même »², acteur qui « [sent] la relation entre le "soi" qui est complètement engagé dans l'instant, et le "soi" qui (...) donne les ordres »³.

A. Réhabiliter un savoir du corps

Lors d'une conférence donnée à l'École du Jeu, Yoshi Oida affirme l'existence d'un « cerveau du corps »⁴, rejoignant cette idée avancée par Corinne Enaudeau que « le corps peut beaucoup plus que ce que nous ne comprendrons jamais de lui, que son rapport au monde est "plus vieux que l'intelligence", qu'il a la faculté d'expression, d'invention et d'inscription qui lui sont propres et qui déjouent la conscience et la volonté »⁵. Plus catégoriques encore sont ces lignes de Vsevolod Meyerhold : « C'est avec les doigts qu'un maître-pianiste pense, mais ce qu'il fait, c'est bien *penser* et non taper sur un piano, que diable ! »⁶ Delphine Eliet demande à ses élèves de faire confiance à l'intelligence de leurs mains, de leurs jambes, plaçant effectivement le corps au rang de « premier interprète du réel »⁷. C'est qu'un « bon artiste ne se contente pas de suivre son intelligence logique, il sait qu'il doit aussi être ouvert à d'autres voies de découverte »⁸, écrit encore Yoshi Oida.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Site internet de l'École du Jeu : www.ecoledujeu.com.

² Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, traduit de l'anglais par Charles ANTONETTI, Éditions Pygmalion – Gérard Watelet, 1988, p. 38.

³ Cf. OIDA, Yoshi, *L'Acteur invisible*, avec la collaboration de Lorna MARSHALL, traduit de l'anglais par Isabelle FAMCHON, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 2008, p. 81.

⁴ Cf. OIDA, Yoshi, Conférence donnée à l'École du Jeu le 28 mars 2013 suite à la projection de « Yoshi Oida : Have you seen the moon ? », documentaire réalisé par Claudia MILLKE (1998).

⁵ Cf. ENAUDEAU, Corinne, « Le corps de l'absence », FARCY, Gérard-Denis, PRÉDAL, René (sous la dir.), *Brûler les planches, Crever l'écran – La présence de l'acteur*, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2001, p. 44.

⁶ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L'Âge d'homme, 1992, p. 366.

⁷ Cf. ENAUDEAU, Corinne, *Op. cit.*, p. 44.

⁸ Cf. OIDA, Yoshi, *L'Acteur rusé*, avec la collaboration de Lorna MARSHALL, traduit de l'anglais par Valérie LATOUR-BURNEY, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 2008, p. 34.

Fondée sur les qualités conjuguées de l'instinct et de l'intuition, la Technique de Confirmation Intuitive et Corporelle en appelle à cette « autre sorte d'intelligence »¹ prônée par l'acteur japonais parce que « ce sont des acteurs, pas des théoriciens, précise Delphine Eliet, et [que] les acteurs doivent être à l'intérieur. »² L'initiation à sa Technique s'ouvre sur le postulat d'une sensibilité à revaloriser, éprouvée concrètement dans les exercices proposés et peu à peu lavée des nombreux préjugés qui construisent l'individu social – « cultivé », « éduqué »³. « Il faut faire appel (...) à une autre forme d'intelligence, à une connaissance et à une compréhension à travers l'expérience. »⁴

1. Apprendre « par le corps »

a) Au cœur de l'enseignement de Delphine Eliet : le plateau

Qui découvre une séance de travail dirigée par Delphine Eliet à l'École du Jeu peut être surpris de l'importance accordée au travail corporel. Près de la moitié du temps imparti est consacrée à un échauffement puis à un training, tous deux extrêmement physiques. En deuxième partie de séance, les exercices de jeu proprement dits restent liés au travail corporel mené préalablement : « Il n'y a pas de rupture véritable avec les exercices précédents, tout s'enchaîne de manière organique, témoigne la chorégraphe Caroline Marcadé. À chaque fois, et au fur et à mesure des propositions, le corps reste toujours engagé, le corps est l'espace où tout se ressent, se presse, s'exprime. »⁵ À la différence d'écoles plus classiques où les cours physiques (danse, mime, escrime, acrobatie...) sont souvent clairement distincts des cours d'interprétation, l'enseignement du jeu se veut ici, dans un premier temps, réappropriation de leur corps par les élèves. « Gymnastique »⁶, pour reprendre le mot de Philippe Girard, mais comme simple rampe d'accès à l'interprétation : « On commence par le corps parce que le corps est fort à partir du moment où on lui fait confiance. C'est le corps qui nous amène au dire car dire en étant vraiment là est beaucoup plus difficile. »⁷ C'est que l'acteur présente la particularité d'être son propre instrument, justifie la pédagogue. Répétée dans tous les ouvrages

¹ Cf. OIDA, Yoshi, *L'Acteur rusé*, avec la collaboration de Lorna MARSHALL, traduit de l'anglais par Valérie LATOUR-BURNEY, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 2008, p. 36.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

³ Cf. OIDA, Yoshi, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 07 mars 2013, Annexe D, p. 175.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

⁵ Cf. MARCADÉ, Caroline, Témoignage, Site internet de l'École du Jeu : www.ecoledujeu.com.

⁶ Cf. GIRARD, Philippe, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 19 janvier 2013, Annexe D, p. 239.

⁷ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2012/2013.

didactiques, cette information peut sembler désuète et par trop évidente, osons néanmoins la citation de Vsevolod Meyerhold : « En [l'acteur] s'effectue la synthèse de l'organisateur et de l'organisé, en d'autres termes de l'artiste et de son matériau. »¹ Comme un musicien, l'acteur doit s'entraîner pour atteindre à une maîtrise et, ainsi, « [subordonner] le matériau à soi »² : il doit connaître parfaitement le fonctionnement de cet outil qui va lui permettre de créer, savoir en exploiter toutes les potentialités ; mais il doit également faire confiance au fait que, bien manipulé, ce dernier saura de lui-même émettre le son demandé. Auprès de Delphine Eliet, l'apprentissage du jeu passe avant tout par une expérience et, avec elle, une pensée nouvelle de leurs corps par les élèves. Au constat par lequel Jacques Lecoq ouvre son livre intitulé *Le Corps poétique* – « C'est en enseignant que j'ai découvert que le corps sait des choses que la tête ne sait pas encore ! »³ – elle répond par cette phrase, scandée d'années en années : « Faites confiance à votre corps. Il sait plus de choses que vous. »⁴



Delphine Eliet et Tamara Al Saadi. © Julie Moulier.

Lors d'une séance de cours, chaque élève est ainsi invité à adhérer sans discuter à cette proposition peu habituelle afin d'en éprouver la réalité, ensuite et par lui-même, dans le travail. Le corps, indique la pédagogue, donne des informations au sujet en lui faisant éprouver du plaisir, du déplaisir ou en lui communiquant des envies. Pour les jeunes acteurs, il s'agit avant tout d'apprendre à faire confiance aux sensations et aux émotions qui sont les leurs comme à autant de messages subtils qui leur sont adressés en

¹ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 1, 1891-1917*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre XXe siècle, Éditions L'Âge d'homme, 2001, p. 79.

² Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 3, 1930-1936*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions La Cité – L'Âge d'Homme, 1980, p. 93.

³ Cf. LECOQ, Jacques, *Le Corps poétique – Un enseignement de la création théâtrale*, en collaboration avec Jean-Gabriel CARASSO et Jean-Claude LALLIAS, Éditions Actes Sud-Papiers, Cahiers n° 10, décembre 1997, p. 22.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiyena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

permanence. Un ensemble d'exercices aux énoncés précis et concis les accompagne dans la réappropriation de ce savoir corporel, énoncés qu'il leur est demandé de suivre pas à pas et le plus concrètement possible. Jamais la pédagogue ne justifie les consignes imagées, parfois surprenantes, qu'elle délivre : elle donne des outils mais ne les explique pas car s'initier à la Technique de Confirmation Intuitive et Corporelle demande d'accepter de ne plus se référer au discours d'une instance supérieure, professorale ou livresque, pour affirmer la véracité d'une proposition. L'élève se laisse guider « depuis l'intérieur »¹ et seule l'expérience sensible lui permet de *savoir* s'il s'est réellement et correctement approprié un exercice. Ainsi, c'est par la pratique qu'il m'a été donné de constater qu'effectivement la position du regard, inaugurale à l'exercice « Montée de bras », décrite par les termes suivants : « Tête baissée, regard au sol. Vous trouvez un endroit où vos yeux se reposent : je vois mais je ne regarde rien. Position confortable où vous pourriez rester durant des heures. »², était effectivement une station dont l'étonnant confort appelait l'endurance. L'expérience aide à accorder du crédit à cette sensibilité souvent négligée « dont les stimuli proviennent de l'organisme même »³ : proprioception dans le cas de « la sensibilité propre aux muscles, ligaments, os »⁴ ; intéroception dans le cas de « la sensibilité viscérale »⁵. Progressivement, l'élève affine ces capacités de perception organique de lui-même qui participent de la « connaissance tacite » évoquée par Eugenio Barba :

« En essayant d'apprendre et de maîtriser un exercice, l'élève doit utiliser son intelligence physique, son sens kinesthésique, sa capacité de saisir ce que l'instructeur est en train d'enseigner sans communication verbale. Ce savoir et cette expérience, qui ne peut être formulée par des catégories conceptuelles, c'est l'incorporation d'une connaissance tacite. L'acteur l'assimile de la même manière qu'un danseur de ballet classique. Il en résulte un savoir profond, enraciné dans le système nerveux, parce que absorbé lentement pendant des années. (...) Intuitivement Stanislavski, Meyerhold et les autres dissidents à la recherche d'une "science" pragmatique et objective concernant le jeu, tracent ce nouveau territoire de l'"organicité" dans l'apprentissage de l'acteur. »⁶

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

² Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

³ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « INTÉROCEPTIF ».

⁴ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « PROPRIOCEPTIF ».

⁵ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « INTÉROCEPTIF ».

⁶ Cf. BARBA, Eugenio, « Le protagoniste absent », MÜLLER, Carol (sous la dir.), *Le Training de l'acteur*, Collection Apprendre n°14, Actes Sud-Papiers, 2000, p. 87.

À plusieurs reprises au cours de ces recherches, m'est ainsi apparu de façon flagrante le fossé séparant ce que je croyais saisir des exercices pratiqués par les élèves en les observant et la connaissance qui m'en était donnée *a posteriori* quand je les expérimentais. Semblable raison est avancée par Vsevolod Meyerhold pour justifier les « démonstrations de jeu » qu'il fait à ses acteurs : c'est tout autant par « envie de jouer » et « pour expliquer plus simplement et plus brièvement aux interprètes ce [qu'il attend] d'eux » que pour répondre à la nécessité de « contrôler, en quelque sorte, [ses] idées, sur [sa] propre peau de comédien »¹. Et d'affirmer qu'« en art, le plus important n'est pas de savoir, mais de deviner »². Comme lui, Delphine Eliet ne se contente pas de diriger sa classe depuis le bord de scène mais « fait avec »³ les élèves sur le plateau. Elle pratique certains exercices à leurs côtés, leur parle et les touche beaucoup, déclarant se mettre « dans le même endroit de travail qu'eux, dans le même endroit de jeu, dans le même état ou la même expérience »⁴ afin de les aider à pousser leur recherche au-delà. Elle use alors elle-même de la « connaissance tacite »⁵ qu'elle leur demande d'adopter vis-à-vis de son enseignement. Modèle par la confiance qu'elle affiche en ce savoir corporel, elle pose, face à un apprentissage qu'elle réclame empirique, une pédagogie tout aussi empirique, *au présent* et en constante évolution : « Chaque session de travail résulte d'un mélange entre les personnes qui sont là, l'espace-temps qui nous est offert, l'objectif qui est le mien et, enfin, donnée la plus instable et sur laquelle je n'ai aucune mainmise au préalable, les difficultés, les résistances que chacun va rencontrer et que je vais avoir à démêler, à défaire. »⁶ Elle ajoute : « Mon *corps* est en permanence en train de chercher comment faire avancer *ce groupe-là*, chaque personne qui le constitue, ces individualités et cette pluralité, à l'aide de tous les outils dont je dispose. J'en invente par ailleurs souvent de nouveaux, en direct, qui en sont comme les déclinaisons... »⁷

¹ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L'Âge d'homme, 1992, p. 371.

² Cf. *Ibidem*, p. 366.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

⁴ Cf. *Idem*.

⁵ Cf. BARBA, Eugenio, « Le protagoniste absent », MÜLLER, Carol (sous la dir.), *Le Training de l'acteur*, Collection Apprendre n°14, Actes Sud-Papiers, 2000, p. 87.

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

⁷ Cf. *Idem*.

b) *La Technique de Confirmation Intuitive et Corporelle*

La Technique de Confirmation Intuitive et Corporelle élaborée par Delphine Eliet (que nous désignerons désormais par le sigle TCIC) repose sur l'alliance apparemment paradoxale de l'inné – ces informations que nous délivre notre corps afin de mieux guider nos actions – et de l'acquis, outils offerts à l'appropriation des apprentis-acteurs pour les aider à maîtriser un état de jeu (cf. 1^{er} chap. – II.A), état d'être *au présent* en scène. Delphine Eliet a délibérément choisi de placer son enseignement sous la dénomination Technique en référence à l'étymologie grecque du mot qui désigne sous ses diverses acceptions à la fois « l'art, l'habileté à faire quelque chose », « le métier, la profession » et « le moyen, l'expédient »¹. Ce choix de vocabulaire souligne l'importance qu'elle accorde au fait de considérer « qu'être acteur est un métier, un artisanat » et « que ce qu'il y a à y faire est très concret »². En tête du titre qu'elle donne à sa pédagogie, Technique désigne précisément ces « moyens concrets qui sont mis au service d'un but qui, lui, est artistique »³ suivant une idéologie du jeu pensé en termes d'objectifs à atteindre et toujours renouvelés, comme il sera développé en dernière partie de cette étude (cf. 3^{ème} chap. – I.B.1). Toutefois, dans la volonté qui est la sienne d'inciter ses élèves à comprendre « à travers l'expérience », « depuis l'intérieur », à quitter, surtout, « une approche [trop facilement] superficielle »⁴ et naïvement docile de ses consignes, elle résume : « La technique, c'est du bon sens. C'est chercher ce qui est le plus efficace pour faire ceci ou cela. »⁵ Semblable déclaration rend compte de la façon dont elle-même s'est construite en tant qu'actrice puis comme pédagogue. Son enseignement est né, dit-elle, de son expérience pratique de la scène, de l'observation qu'elle a faite de son propre travail et de celui de ses collègues en répétition. Delphine Eliet fait état de la fréquente absence sur les plateaux de théâtre de notions fondamentales, connaissances élémentaires pourtant évidentes et essentielles à l'art dramatique. Citons à titre d'exemple l'idée selon laquelle un *donner* induit un *recevoir*, et inversement, ce qui permet à l'acteur de considérer que tout est (bon) pour le jeu, y compris les contraintes d'une mise en espace apparemment trop rigide (cf. 3^{ème} chap. – II.A.1). Face à ce qu'elle qualifie de « non-sens »⁶, et comme pour répondre à l'appel de Jacques Copeau « d'un sérieux retour aux

¹ Cf. A. Bailly – *Dictionnaire grec-français 1961* : article « τέχνη, ης ».

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

⁴ Cf. *Idem*.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

principes »¹, elle pose l'existence de huit « Fondamentaux », notions gigognes agencées « dans cet ordre précis : Se laisser traverser par..., Accepter d'être altéré, Traverser la peur, Donner/Recevoir, Travailler/Ne pas travailler, l'Ennui, Dissocier, Porter un propos. »²

Les « Fondamentaux » sont les premiers outils proposés par cette Technique – l'établi, pourrait-on dire. Ils permettent à l'acteur qui s'y rapporte de renouer avec les bases de ce qui constitue son métier, d'entretenir un rapport renouvelé au jeu. Seconde volée d'outils, chacune de ces notions est assortie d'exercices précis qui sont autant de moyens pour l'acteur de les mettre à l'épreuve, sur le plateau, et de se mettre à l'épreuve à travers elles. Delphine Eliet précise qu'elle n'a pas inventé l'intégralité des exercices qu'elle utilise. Plusieurs d'entre eux sont issus des dix premières années qu'elle a partagées avec la Compagnie Stanislas Nordey. D'autres sont plus communs encore, employés dans de nombreuses classes d'art dramatique. C'est le cas de la « Montée de bras », de l'échauffement « Élastique » ou de l'improvisation en « Je m'appelle... », tous trois décrits, comme la majeure partie des exercices pratiqués à l'École du Jeu, dans l'Annexe A du volume joint. De plus en plus nombreux sont ceux créés de toutes pièces par la pédagogue, qui avoue les « changer pour ne pas [s']ennuyer »³. Mais, quels que soient ces exercices, si originalité il y a, celle-ci se situe dans la façon qui lui est propre de les présenter, de les diriger et de les agencer, de les décliner. « Parfois, j'ai l'impression de jouer avec des Lego : en fonction de mon objectif, je prends cet outil-là et cet outil-là, j'assemble et je vois si ça fonctionne. »⁴ Le « je vois si ça fonctionne » rappelle la « connaissance tacite »⁵ prônée par Eugenio Barba : outre la confrontation des élèves aux « Fondamentaux », chaque exercice a pour visée première d'entraîner les apprentis-acteurs à *confirmer*, à accepter de suivre leur sens intime (*cf. 2^{ème} chap. – II.A.1.a*). Deuxième élément du sigle, Confirmation rejoint la perception organique de soi-même évoquée précédemment : par le biais d'informations sensibles et émotionnelles, le corps valide – une posture, par exemple. Image ô combien parlante dès lors que cette expression du X^{ème} siècle : « confirmer quelqu'un en vérité », entendue comme « lui donner l'assurance qu'il est dans la vérité » suivant l'idée de « rendre (une chose, une

¹ Cf. COPEAU, Jacques, *L'École du Vieux-Colombier – Registres VI*, textes établis, présentés et annotés par Claude SICARD, Collection Pratiques du théâtre, Éditions Gallimard, 1999, p. 249.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

⁵ Cf. BARBA, Eugenio, « Le protagoniste absent », MÜLLER, Carol (sous la dir.), *Le Training de l'acteur*, Collection Apprendre n°14, Actes Sud-Papiers, 2000, p. 87.

personne) plus assurée »¹. La Confirmation réclame la confiance : « C'est une foi. »² La pédagogue dit s'amuser du double-sens d'un mot qui désigne aussi le « sacrement de l'Église catholique destiné à confirmer le chrétien dans la grâce du baptême en faisant descendre sur lui le Saint-Esprit »³ : quelque chose d'abstrait doit « prendre corps », « prendre matière pour exister, pour exister dans la réalité »⁴, insiste-t-elle dans une exégèse qui semble la définition même qu'elle donnerait du métier d'interprète.

« Ce serait ma définition de l'interprétariat. Lorsqu'un acteur a un metteur en scène en face de lui et qu'il essaye de comprendre ce qu'il veut, écouter ne suffit pas. Je pense – c'est mon avis et c'est comme cela que j'ai toujours travaillé avec les metteurs en scène qui m'ont dirigée – que l'acteur doit se laisser traverser par le metteur en scène. Cela signifie qu'il doit percevoir tous les niveaux de ce qui est dit : ce que le metteur en scène dit et ce qu'il ne dit pas, ce qu'il aimerait dire mais qu'il fuit, ce qu'il dit vouloir alors que ce n'est pas exactement ce qu'il veut, etc. Je pense que l'acteur doit être un immense capteur pour permettre au metteur en scène d'atteindre ce qu'il cherche. Le travail de l'interprète est là, qu'il concerne le discours d'un metteur en scène comme le propos d'un texte. L'acteur doit être un magnifique vecteur : tout passe à travers lui. (...) Et cela n'est possible que s'il se laisse traverser par toutes ces informations – "traverser" signifiant que cela ne passe pas que par l'intellect, tout simplement. L'intellect travaille, parce qu'il ne s'agit pas d'être idiot, mais le corps utilise tout ce dont il est capable pour avoir la plus grande compréhension possible. »⁵

La Technique de Confirmation Intuitive et Corporelle se définit comme une voie offerte pour atteindre à cette « plus grande compréhension possible » d'un acteur fait « vecteur » par l'utilisation conjuguée qu'il est amené à y faire de ces facultés différentes que sont l'instinct, l'intuition et l'intellect, capacités que la pédagogue décrit comme des « intelligences différentes »⁶. Il ne s'agit pas d'établir de jugement de valeur ni de nier l'intellect, comme pourrait amener à le faire penser une écoute trop rapide du discours volontairement concis, provocateur parfois, dont elle use dans son travail avec ses élèves, mais il est indispensable de les valoriser toutes à l'égal de ce dernier.

« Il y aurait donc (elle fait un geste allant du bas au haut de son corps) l'instinct, l'intellect, l'intuition et l'amour, au-dessus, qui serait un désir fondamental d'être en communication avec l'autre (que l'autre soit moi, mon partenaire, le spectateur ou un texte) à travers la beauté, ou la poésie. En

¹ Cf. *Le Robert – Dictionnaire historique de la langue française 2000* : article « CONFIRMER ».

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

³ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « CONFIRMATION ».

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

réalité, il faut les trois, instinct, intellect, intuition, sinon il vous manque un morceau, et l'amour serait le fluidifiant, le lubrifiant. On est dans la reproduction, dans la sexualité, dans la gestation. On n'en sort pas. Plus j'avance, plus je me rends compte que je ne parle que de ça. »¹

On le voit, si leur association peut sembler pléonastique, les termes Intuitive et Corporelle désignent en fait deux modes de connaissance bien distincts. Par Intuitive, Delphine Eliet rejoint l'idée d'une « forme de connaissance, directe et immédiate, qui ne recourt pas au raisonnement »² : « compréhension intérieure soudaine, (...) des liens qui se font sans logique consciente »³, écrit Yoshi Oida. « Il n'y a dans ce cas aucune certitude scientifique, poursuit-il ; impossible de donner des explications largement raisonnées ou de démontrer avec clarté et logique des liens de causalité. Il est par conséquent impossible de faire entièrement confiance à ce type de connaissance. Et pourtant, elle s'avère souvent profitable. »⁴ Dans le contexte du jeu, lorsqu'il travaille un texte, un acteur peut par exemple sentir : « Je sais que Racine a voulu dire ça... »⁵ Il est évidemment impossible de certifier telle affirmation mais son intuition *confirme* à l'interprète que cette idée est juste (*cf. 1^{er} chap. – I.A.3*). Il en est de même lorsqu'est suggéré qu'il faut prononcer une réplique à tel moment ou sur tel rythme, se procurer tel accessoire. « Pourquoi ? Comment ? Aucune idée. C'est l'instinct qui s'occupe de cela ensuite. »⁶ Tout aussi peu « scientifique »⁷, c'est en effet la notion d'instinct qui se cache derrière le terme Corporelle. N'était son désir de voir apparaître le mot corps dans le nom qu'elle attribue à sa pédagogie, Delphine Eliet avoue au demeurant qu'elle aurait volontiers parlé de Technique de Confirmation Intuitive et Instinctive. L'instinct est par définition plus « corporel », plus physique, dirais-je, que cette « sensation diffuse »⁸ qui fonde l'intuition : « Je [le] définirais comme la façon dont nos forces premières, primitives, nous amènent par ici ou par là, à faire ceci ou cela. »⁹ S'il teste les idées apportées par l'intuition, l'instinct est également ce qui pousse les protagonistes d'une séance de travail (acteurs, metteurs en scène, pédagogues...) à modeler leur comportement en fonction de l'état du

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiyena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

² Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « INTUITION ».

³ Cf. OIDA, Yoshi, *L'Acteur rusé*, avec la collaboration de Lorna MARSHALL, traduit de l'anglais par Valérie LATOUR-BURNEY, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 2008, p. 36.

⁴ Cf. *Idem*.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiyena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

⁶ Cf. *Idem*.

⁷ Cf. OIDA, Yoshi, *Op. cit.*, p. 36.

⁸ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiyena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

⁹ Cf. *Idem*.

groupe ce jour-là : en prise directe avec le présent, c'est « l'instinct qui perçoit [par exemple] que les collègues sont fatigués et qu'il faut amener un peu plus d'énergie »¹, sans qu'il y ait nécessairement conscientisation de la chose. « L'instinct, c'est la bête »² : ces mots lâchés en entretien montrent combien ce terme est relié à l'animalité d'une « impulsion qu'un être vivant doit à sa nature »³ *a contrario* de cette « activité de l'esprit » qu'est le « raisonnement », passant « d'un jugement à un autre, pour aboutir à une conclusion. »⁴ C'est qu'encore une fois la TCIC se définit comme préparation au jeu – une initiation à la maîtrise d'un état de jeu au moyen de ce « lubrifiant » amoureux qu'est le « désir fondamental d'être en communication »⁵ avec autrui – plutôt qu'enseignement des tenants et des aboutissants de l'interprétation des rôles. Sans doute celle-ci sollicite-t-elle davantage le raisonnement – donc l'intellect – par le travail de dramaturgie qu'elle appelle. La question reste en suspens dans le discours de la pédagogue : « Sur le plan pédagogique, peut-être faut-il monter des spectacles pour arriver à faire comprendre cela aux élèves, pour qu'ils y touchent. On verra... »⁶

2. Défaire ses préjugés

a) Valoriser la simplicité

Particulièrement déroutant, à mon sens, l'exercice de la TCIC « Annoncer (et toucher) une partie du corps de l'autre » place un élève face à un autre dont il doit apprécier l'endroit du corps qu'il aurait envie de toucher – endroit qui doit être touchable, précise Delphine Eliet, donc ne concerner aucun orifice (yeux, bouche, parties génitales, seins...) –, le citer, sentir si c'est effectivement possible et le faire, ou pas. Muet, cet exercice demande aux apprentis-acteurs de faire confiance à un mode de communication purement instinctive : il les confronte à la réalité d'un langage physique, non-verbal, fait de ces multiples signaux que sont les mouvements, visibles ou imperceptibles, les odeurs, les changements de qualité et de couleur de la peau, etc. Les corps se répondent et c'est aussi avec ce qu'il y a de moins maîtrisable en eux que l'acteur communique avec ses partenaires – et avec le public. Comme le décrit Peter Brook,

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

² Cf. *Idem*.

³ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « INSTINCT ».

⁴ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « RAISONNEMENT ».

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

racontant que « c'est là où les gens comprenaient le moins la langue qu'eurent lieu, paradoxalement, certaines des meilleures représentations auxquelles [il a] participé », « cela ne nie pas la puissance et l'extraordinaire richesse du langage ; mais cela montre combien d'autres signaux sont perçus simultanément »¹. Un principe similaire préside à la clôture de nombreux exercices : à l'issue d'un temps de travail collectif, les élèves dispersés sur le plateau sont invités à se regarder *vraiment* les uns les autres. Ce *vraiment* sous-entend alors à la fois que chacun s'attache à prêter une réelle attention à autrui (*cf.* 2^{ème} chap. – II.C.1.b) et accepte d'être soi-même regardé sans cacher ce qu'il ressent. Regarder *vraiment*, c'est « regarder avec les yeux mais également avec le reste du corps qui perçoit des informations autres que visuelles. »² Delphine Eliet rappelle sans cesse cette évidence mais affirme constater chaque jour l'« aperception », la « sous-perception » même, dont font preuve élèves et stagiaires : « Toutes deux sont très liées à nos modes de fonctionnement actuels : nos yeux sont tellement sollicités par les écrans, par les publicités, qu'ils ne voient plus les détails, les choses fines – en supposant que le changement d'une qualité de peau soit une chose fine, car, pour moi, c'est déjà une information conséquente. »³ Or, insiste-t-elle, il s'agit là du « premier langage » – « la parole n'est pas moins puissante mais c'est une autre forme de langage »⁴ – et le plus simple, à condition de s'y fier. Enseigner aux apprentis-acteurs à adopter un mode de connaissance *autre*, rendant ses lettres de noblesse à un savoir du corps, demande d'abord de les convaincre de faire table rase de diverses certitudes et, en premier lieu, d'accepter de refuser cette attitude sociale qui dénie tout intérêt à la simplicité.

À la question qu'il se pose : « comment, au théâtre, créer des formes simples » ? Peter Brook répond en pointant ce qui caractérise, selon lui, le rapport que nous entretenons couramment à la simplicité : « Nous savons tous comment diviser ça en deux possibilités peu attrayantes, écrit-il : “simple” signifiant puéril et simpliste, et “complexe” signifiant “accessible uniquement aux personnes d'un certain niveau intellectuel”, éternelle distinction entre l'élitisme et le populaire. » Il ajoute : « La véritable simplicité est simple au sens où un cercle est simple, et c'est pourtant le symbole le plus chargé – un

¹ Cf. BROOK, Peter, *Points de suspension – 44 ans d'exploration théâtrale, 1946-1990*, traduit de l'anglais par Jean-Claude CARRIÈRE et Sophie REBOUD, Collection Fiction & Cie, Éditions du Seuil, 1992, p. 166.

² Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

⁴ Cf. *Idem*.

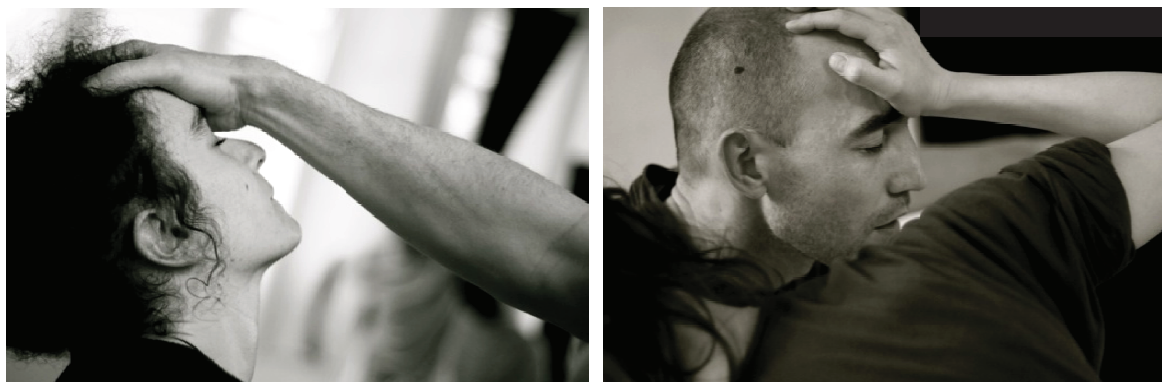
chat, un enfant et un sage peuvent tous jouer avec un cercle, chacun à sa manière.»¹ Aussi, en amont des exercices, lorsque les élèves sont répartis dans l'espace, il est fréquent que Delphine Eliet doive les inciter à cesser d'être *graves* ou *sérieux*. Chaque passage sur le plateau requérant chez eux attention et courage, ils ont souvent pour réflexe de compliquer leurs sensations réelles et de faire fi de l'excitation engendrée par l'expérience à venir. C'est méconnaître que celle-ci, comme le plaisir qui lui est attaché, peut se laisser lire sur les visages sans qu'en soit diminué l'investissement qui est le leur. « La pâte de l'art ne lèvera pas si nous n'avons pas au théâtre une vie heureuse, joyeuse. »² Tout comme cette « joie créatrice »³, appelée par Vsevolod Meyerhold, les jeunes acteurs doivent apprendre à ne pas déprécier la simplicité dans leur travail, que celle-ci concerne leur ressentis et la manifestation de ceux-ci ou, par voie de conséquence, la compréhension et la mise en usage des exercices. Pratique quasi quotidienne, l'exercice de la « Main sur le front » est particulièrement efficace pour leur faire éprouver combien l'affectation caractérise souvent leurs propositions et combien, à l'inverse, la simplicité peut être riche pour le jeu – ou pour le partenariat dans ce cas précis. Un élève place sa main sur le front d'un autre qui, sur un morceau de musique, les yeux fermés, bouge comme il le souhaite pour travailler une zone de son corps indiquée par Delphine Eliet. Il s'agit, pour celui qui suit, d'être à l'écoute de son partenaire sans être préoccupé par cette écoute, tomber dans l'excès de zèle ou dans l'affectation. Il y a « ceux qui sont sur-intéressés par la personne qu'ils suivent. Cela crée une tension qu'ils confondent avec de la concentration, alors qu'en réalité ils sont davantage occupés par eux-mêmes que par celui qu'ils touchent. Il y a ceux qui sont occupés par la question : “De quoi ai-je l'air ?” et qui ne pensent qu'à eux. Enfin, il y a ceux qui se disent : “Je vis l'instant de ma vie”. Ils se jouent. Être ensemble, fondamentalement, c'est vrai que c'est incroyable, exceptionnel. Mais ça peut être exceptionnel et simple. »⁴

¹ Cf. BROOK, Peter, *Points de suspension – 44 ans d'exploration théâtrale, 1946-1990*, traduit de l'anglais par Jean-Claude CARRIÈRE et Sophie REBOUD, Collection Fiction & Cie, Éditions du Seuil, 1992, pp. 169-170.

² Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L'Âge d'homme, 1992, p. 278.

³ Cf. *Ibidem*, p. 362.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.



Marie Hasse, Alain Wagner. © Julie Moulrier

L'exercice de la « Main sur le front » rend flagrant ce que chacun surajoute lorsqu'il se met au service d'autrui dans le cadre d'un partenariat. Les élèves y sont confrontés à leurs travers et à la nécessité d'entretenir un rapport objectif à eux-mêmes. Le comédien doit se considérer comme « un matériau tout à fait ordinaire qui est [soi] »¹, insiste Michel Bouquet : « Lorsque je dis à un jeune acteur : “Connais-toi toi-même”, je ne lui demande pas d'essayer de comprendre la part d'ambiguïté, d'étrangeté, de mystère qu'il renferme, parce que je ne crois pas que ça lui servirait beaucoup en tant qu'acteur. Je veux surtout lui dire : “Apprends à connaître parfaitement ce qu'il y a de plus simple en toi”. »² Mais alors même qu'il devient « de plus en plus simple », l'élève s'avère « de plus en plus à même de maîtriser (...) les complications humaines »³ car il les connaît, au sens profondément physique que donne à ce terme la pédagogue. Partant de son propre dépouillement, il peut complexifier son jeu en utilisant cette connaissance toujours plus fine qu'il acquiert de la nature humaine « pour créer des situations dramatiques, des personnages » eux-mêmes pétris de « parasites »⁴. Ainsi, lorsque Delphine Eliet demande aux apprentis-acteurs d'aller « sentir dedans »⁵ (expression récurrente de son vocabulaire que nous retrouverons fréquemment sous sa forme réduite : sentir), c'est en référence à « [leur] vie intérieure » – organique, ajouterais-je – « dans toute sa complexité »⁶. Souvent, les apprentis-acteurs se sentent perdus face à des ressentis qu'il leur est difficile d'envisager comme pouvant n'être *que ça* mais, « encore une fois, ajoutet-elle, il faut faire réaliser aux élèves que circule à l'intérieur de leur corps un nombre de

¹ Cf. BOUQUET, Michel, *La leçon de comédie – Entretien avec Jean-Jacques Vincensini*, Éditions Maisonneuve et Larose – Archimbaud, 1997, p. 42.

² Cf. *Ibidem*, p. 65.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 26 avril 2013, Annexe C, p. 117.

⁴ Cf. *Idem*.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁶ Cf. *Idem*.

sensations différentes et spécifiques incroyable : sur chaque centimètre carré, ce sont des milliers de micro-sensations, des milliers de micro-expériences en même temps... (...) Cet intérieur dont je parle est d'une subtilité et d'une puissance formidables ! C'est ce qui est compliqué à expliquer : c'est brutalement physique mais l'intelligence subtile est là en permanence.»¹ Tout dépend du regard porté sur la chose et l'on retrouve ce cercle comme « symbole le plus chargé »² qu'évoquait Peter Brook : « C'est à travers la simplicité que se trouvent la finesse et la complexité »³, confirme Delphine Eliet. Amener les élèves à valoriser la simplicité demande de les affranchir de nombreux préjugés et, pour cela, de leur faire prendre conscience de cette construction sociale dont chacun est l'objet.

b) Dépasser la fatigue

Prôner les vertus de la simplicité est au cœur d'un travail de sape plus global dans l'esprit des élèves : la *déconstruction* à laquelle procède Delphine Eliet se retrouve à tous les niveaux d'un enseignement se définissant comme quête d'une « pureté de l'être en scène »⁴. Volonté de « retour à quelque chose de beaucoup plus profond, de beaucoup plus intuitif, de beaucoup plus brut, dans le sens de l'enfance »⁵, celui-ci impose la remise en question de tout ce qui a fait l'éducation de l'adulte. Par l'expérience, usant d'exemples récurrents, à diffusion lente ou plus percutants, Delphine Eliet amène les apprentis-acteurs à valoriser prioritairement le caractère concret de leurs sensations contre le recours spontané, et réducteur, aux informations délivrées par un intellect gorgé de préjugés. « Ce que l'on croit est souvent peu intéressant », soutient la pédagogue : quand elles ne relèvent pas de constatations pratiques, nos convictions oscillent entre « ce que croit tout le monde » et d'arbitraires « contre-propositions [que l'on veut] originales »⁶. Ainsi, la sensation de fatigue est en partie le résultat d'une déformation sociale. Faire éprouver aux élèves qu'ils sont souvent moins fatigués qu'ils ne le pensent ou, dans le cas d'une fatigue véritable, que celle-ci peut être un outil puissant pour le jeu, est un moyen de leur montrer combien le rapport qu'ils entretiennent à leur corps est, pour beaucoup,

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

² Cf. BROOK, Peter, *Points de suspension – 44 ans d'exploration théâtrale, 1946-1990*, traduit de l'anglais par Jean-Claude CARRIÈRE et Sophie REBOUD, Collection Fiction & Cie, Éditions du Seuil, 1992, pp. 169-170.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

⁵ Cf. *Idem*.

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

construit et erroné. À titre d'exemple, citons cette variante de l'exercice « Se laisser traverser par... » intitulée « Trente minutes ». Comme son nom l'indique, sa durée est dix fois supérieure aux traditionnelles trois minutes d'un seul morceau de musique : poussés dans les retranchements de la fatigue et d'une créativité sollicitée à l'extrême, les élèves sont obligés de s'ouvrir à de nouveaux mouvements et, avec eux, à de nouvelles sensations. « À un moment, [Delphine Eliet] avait dit : "Épuisez-vous !", témoigne Vincent Dissez à propos d'un stage suivi à l'École du Jeu. Il fallait improviser corporellement, sur de la musique, en *s'épuisant* physiquement pendant une demi-heure. (...) Au bout de dix minutes, j'étais éreinté. Je me suis dit : "Ce n'est pas possible, je n'ai fait qu'un tiers de ce qu'il va falloir faire..." Mais, ensuite, il y a la surprise d'assister au fait que, finalement, on y arrive et que, finalement, on a du plaisir. »¹ À l'image de ce que raconte Vincent Dissez, j'ai moi-même entendu élèves et stagiaires témoigner d'un sentiment d'insolence commune finalement éprouvé, gage de liberté et d'invention.

« La fatigue est quelque chose de culturel. Ce sont beaucoup de préjugés : quelque chose de moderne et de très citadin. (...) C'est une erreur de penser qu'il existe un état idéal pour commencer une journée de travail. Il faut commencer en décidant que vous êtes réveillés c'est-à-dire avec clarté et détermination : ni la fatigue, ni la mauvaise humeur ne sont des obstacles. En règle générale, nous sommes vraiment en-dessous de nos capacités réelles d'où l'importance de ne pas accepter la fatigue lorsque l'on se lève le matin par exemple, de ne pas se complaire dans un : "Ah, c'est dur...", ni s'énerver par rapport à ça. Vous n'êtes pas obligés de croire tout ce que vous vous racontez et même si une part de vous dit non, vous pouvez être un peu insolents à son égard. Et si vous êtes réellement fatigués, vous devez apprendre à passer en-dessous de cette fatigue, comme sous une vague, et, surtout, à ne pas accepter de vous dire que c'est grave. Si vous lâchez les efforts qui sont liés à la fatigue, vous récupèrerez beaucoup d'énergie. »²

Dans son mémoire de recherche sur la présence scénique, Milena Mogica rapporte les propos de Philippe Hottier qu'elle a glanés lors d'un stage. Le parallèle est frappant entre ce que dit de la fatigue cet ancien comédien du Théâtre du Soleil et les déclarations de Delphine Eliet citées à l'instant. Comme elle, il reconnaît une puissance ignorée des individus que l'acteur se doit, lui, de connaître pour mieux l'utiliser :

« Libérez et acceptez cette puissance, et acceptez aussi des aspects de vous qui sont condamnés dans le quotidien par la société. L'énorme part de la fatigue que vous éprouvez vient de ce que vous résistez et que vous n'osez pas lâcher cette puissance. Vous résistez à être puissant. Comme si toute une part

¹ Cf. DISSEZ, Vincent, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 21 décembre 2012, Annexe D, p. 158.

² Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

de votre énergie cherchait à écraser l'autre. C'est ça qui est fatigant. (...) L'aspect physique [de la fatigue] est bien moindre que vous ne l'imaginez. C'est une expérience étonnante : quand on sent que cette résistance s'en va, la fatigue s'en va aussi. »¹

« Puissance » elle aussi par trop méconnue, en 2010/2011, « la Douceur » était le thème principal de l'Atelier du Soir à l'École du Jeu. Celui-ci avait le lieu le vendredi et les participants y arrivaient fatigués de la semaine écoulée. L'objectif était alors de traiter cette fatigue par « en-dessous »², comme précité, de ne surtout pas lutter contre elle mais d'en tirer profit pour explorer la douceur, savoir l'utiliser dans le travail. Ces deux qualités combinées ouvraient la voie à des sensations qui auraient peut-être été plus difficiles d'accès un lundi matin ou lors d'un retour de vacances. Selon Delphine Eliet, la douceur doit être envisagée comme quelque chose d'imperturbable : une persévérance. Ce n'est pas « quelque chose de mielleux, de mou, déclare-t-elle. C'est au contraire une force extrêmement puissante : quelque chose qui tient et qui avance sans heurt, sans violence. »³ Contre le préjugé qui lui est souvent associé de « moindre physicalité et de lenteur »⁴, elle peut être expérimentée comme une force dans la ténacité qu'elle soutient. L'exercice des « Poussées » est particulièrement éloquent sur ce point. Obligeant les élèves à être dans l'action tout en les contraignant à la douceur s'ils souhaitent ne pas s'épuiser trop rapidement, il répond à cet appel de Delphine Eliet d'agir et non de supposer, « de faire et non de croire »⁵ : « Faites ce que vous dites et *tout de suite*. Au moment même où vous le dites, cela doit commencer à changer, à agir réellement », enjoint-elle à sa classe. Cela seul permet de « défaire les idées reçues »⁶. Invités à s'arc-bouter contre un mur, les élèves ont pour consigne de chercher, en changeant plusieurs fois d'appui, comment pousser *vraiment* ce mur en ayant la volonté de le déplacer de quelques centimètres. Pour cela, il leur faut apprendre à pousser sans dureté, avec tout leur corps, leur poids servant de force motrice. « Si je me contracte, je dépense beaucoup d'énergie pour pas grand-chose car je ne pousse pas le mur, je me contracte »⁷, explique Delphine Eliet. Yoshi Oida développe une idée similaire : « Lorsque vous êtes doux, votre

¹ Cf. HOTTIER, Philippe, cité par Milena MOGICA-BOSSARD, « Présence scénique – Un processus entre technique de l'acteur et dispositif théâtral », mémoire de recherche (Master 2 d'Études théâtrales) sous la direction de Claudia PALAZZOLO, Université Lumières Lyon II, 2009, pp. 107-108.

² Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

³ Cf. *Idem*.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Site internet de l'École du Jeu : www.ecoledujeu.com.

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

⁷ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

corps évolue avec facilité et votre énergie peut se développer et se dilater. »¹ Les limites intellectuelles et physiques qui freinent l'acteur en travail ne sont plus alors forcées. Delphine Eliet rejoint cette « dilatation » évoquée par l'acteur japonais : travailler en douceur est synonyme de « se retenir de moins en moins »².

c) *Apprivoiser la douleur*

Proche des « Poussées », l'exercice des « Auto-tamponneuses » est lui aussi l'occasion d'un contact physique entre deux élèves. Cette fois, pas de pression continue mais une percussion, corps à corps rapide, de plein fouet. Les apprentis-acteurs sont d'abord invités à se déplacer sur le plateau de façon « souple et éveillée », « le corps tenu sans être crispé »³. À l'annonce : « Regard », ils doivent entrer en contact visuel avec un camarade, se diriger directement vers lui sans se raidir ni ralentir – ce que toute personne fait instinctivement à l'approche d'un corps étranger –, rebondir contre ce corps et reprendre leur marche. Pour fonctionner, une telle consigne impose que « les partenaires soient complètement d'accord avec l'idée de se rentrer dedans »⁴ : il faut « y aller avec tout soi »⁵. Cela ne manque pas de rendre saillants les *a priori* de chacun quant à semblables carambolages : « je vais faire mal » ; « on va me faire mal » ; « se faire bousculer n'est pas agréable » ; « quelqu'un qui bouscule agit nécessairement par mauvaise intention », etc. « Vous devez prioritairement lâcher l'idée que c'est méchant ou dangereux. Vous vous apercevrez alors que tout contact peut donner lieu à du jeu. »⁶ La peur de (se) faire mal est l'un des grands freins du travail de l'acteur, qu'il s'agisse d'une expérience corporelle ou plus psychologique (lorsque les textes travaillés sont violents ou injurieux par exemple). Il est essentiel de débarrasser les élèves de cette appréhension. Au sein de l'initiation à la TCIC, cela passe par l'épreuve de contacts physiques au travers desquels ils découvrent que ce que l'on croit parfois douloureux peut s'avérer agréable, joyeux, quand il entre dans un contexte de jeu. En outre, la douleur elle-même est à appréhender différemment. Delphine Eliet invoque les enfants qui parfois n'ont mal et ne le manifestent qu'en présence de leurs parents ou qu'après

¹ Cf. OIDA, Yoshi, *L'Acteur rusé*, avec la collaboration de Lorna MARSHALL, traduit de l'anglais par Valérie LATOUR-BURNEY, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 2008, p. 23.

² Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

³ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

⁴ Cf. *Idem*.

⁵ Cf. *Idem*.

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

avoir vu qu'ils se sont effectivement blessés. Face à « l'origine [possiblement] psychogène (non organique) »¹ de tels comportements et sans nier la réalité des douleurs que peuvent éprouver ses élèves (lors d'étirements ou dans le cas de courbatures), Delphine Eliet leur demande de ramener celles-ci à leur juste intensité et de les envisager comme toutes autres informations corporelles : « il faut aller sentir les endroits douloureux, y aller doucement mais y aller tout de même »², « travailler *dans* les courbatures »³ au lieu de les éviter. Comme l'écrit Yannick Butel, citant Paul Valéry :

*« La douleur est due à la résistance de la conscience à une disposition locale du corps. Une douleur que nous pourrions considérer nettement et comme circonscrire deviendrait sensation sans souffrance et peut-être arriverions-nous par là à connaître quelque chose directement de notre corps profond, connaissance de l'ordre de celle que nous trouvons dans la musique. »*⁴

Un propos que soutiendraient sans doute les médecins François Boureau et Jean-François Doubrère, spécialistes ès neurologie :

*« La nociception (processus physiologique de la douleur) assure une fonction de signal d'alarme en informant l'organisme de la présence d'un désordre susceptible de lui nuire. Il importe donc de contrôler la douleur tout en la considérant comme un élément de surveillance de la progression de la maladie. (...) La douleur est par définition un phénomène subjectif, individuel. »*⁵

Plusieurs exercices de la TCIC entraînent ainsi les élèves à passer outre à la peur liée à la douleur envisagée ou sentie afin de rendre à celle-ci son statut de « sensation sans souffrance »⁶ : une information corporelle. Il est bien évidemment des douleurs véritables, liées à des traumatismes physiques ou à des maladies. Dans ce cas, Delphine Eliet précise que c'est à l'acteur lui-même de déterminer, en fonction de ce qu'il sent, la part de douleur liée à ces problèmes de santé. Chaque élève doit « apprendre à se connaître pour travailler au mieux »⁷ – et il ne doit jamais s'agir de masochisme. La scène est culte dans le milieu des blockbusters d'un Rocky passablement amoché par son adversaire, répétant

¹ Cf. BOUREAU, François, DOUBRÈRE, Jean-François, « DOULEUR », *Encyclopædia Universalis [en ligne]*. URL : <http://www.universalis-edu.com/sidproxy.ens-lyon.fr/encyclopedie/douleur/>.

² Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

³ Cf. *Idem*.

⁴ Cf. BUTEL, Yannick, *Essai sur la présence au théâtre – L'effet de cerne*, Collection Univers théâtral, Éditions L'Harmattan, 2006, pp. 99-100.

⁵ Cf. BOUREAU, François, DOUBRÈRE, Jean-François, *Op. cit.*

⁶ Cf. BUTEL, Yannick, *Op. cit.*, pp. 99-100.

⁷ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

et se voyant répéter par son entraîneur : « *No pain.* »¹ Le rapport à la douleur qu'envisage Delphine Eliet est bien différent. « Aller dans la douleur, c'est comme aller dans la difficulté, affirme-t-elle : il faut y aller sans serrer »², sans forcer, sans durcir un comportement désensibilisé mais en usant au contraire de la ténacité particulière à la douceur et d'une attention accrue portée à sa personne. Proche du *butō*, l'exercice « Cinq minutes » place ainsi les élèves debout, le corps plié en deux, le dos, la nuque et la tête détendus pesant vers le sol. S'attachant à ne pas se raidir en dépit de l'effort, les élèves doivent maintenir cette position sans jamais se redresser ni s'autoriser la plainte. L'« Ange dans la neige » se pratique également debout mais le haut du corps redressé, cette fois-ci, et les bras en position seconde. Les élèves ont pour consigne d'étirer ces derniers de l'intérieur des épaules jusqu'au bout des doigts tout en maintenant leurs épaules détendues, et de s'installer durablement dans ce que Delphine Eliet a appelé le « titirement »³. Ce néologisme, que j'aime à voir un composé malicieux de titiller et d'étirement, associe à cette pratique particulièrement douloureuse au dire des élèves l'idée d'« une démangeaison légère et agréable »⁴ et répond à cette dose d'humour que la pédagogue proclame indispensable au travail de l'acteur (*cf. 3^{ème} chap. – II.B.1.b*) : quel que soit ce qui est traversé sur le plateau, il doit l'être en vue du jeu et rester un plaisir. Plus qu'une reconsidération de la douleur, ces exercices entraînent les élèves à développer une certaine attitude vis-à-vis de l'effort, toujours joyeuse et endurente, déterminée. Selon Delphine Eliet, l'acteur ne peut avoir d'autre attitude dans le travail s'il décide de s'atteler à cette quête sans fin de ce qui manifeste sa présence en scène : la justesse.

3. La justesse, un savoir objectif et croissant

a) *Le paradoxe d'une subjectivité objective*

Autre expression phare de l'« argot des coulisses »⁵, la justesse ne dispose pas d'entrée propre dans les dictionnaires courants ; pas d'article non plus dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Michel Corvin ni dans le *Dictionnaire du théâtre*

¹ Cf. « Rocky IV », film réalisé par Sylvester Stallone en 1985.

² Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

³ Cf. *Idem.*

⁴ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « TITILLER ».

⁵ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, cité par Antoine VITEZ, *Écrits sur le théâtre, 1 – L'École*, Éditions P.O.L, 1998, p. 61.

de Patrice Pavis. Elle fait partie, semble-t-il, de ces notions mystérieuses, « [dépassant] l'expression »¹ comme l'écrit Louis Jovet cité plus avant, que seule la pratique permettrait d'appréhender. C'est le « Je le sens comme ça » des metteurs en scène validant ou invalidant les propositions scéniques par un : « C'est juste » ou un : « Ça ne va pas ». « Attends, stop. Je t'arrête parce que tu es en train de travailler alors qu'il y a quelque chose dans l'espace qui ne va pas donc ce n'est pas la peine que tu te fatigues. Il y a quelque chose dans l'espace qui n'est pas bon – et que tout le monde ressent, à mon avis. Vous devez vous sentir mal. Sauf vous. Je pense que vous, c'est juste, mais là... Non, ce que j'ai fait là n'est pas juste »², s'excuse Ariane Mnouchkine lors des répétitions du *Tartuffe*. Bien-être ou malaise, la justesse s'éprouve physiquement. Selon Jacques Lecoq, « seul le corps, engagé dans le travail, peut ressentir vraiment la justesse d'un mouvement, la précision d'un geste, l'évidence d'un espace »³. C'est que le corps *sait* ce qui est bon et juste pour lui – ces deux mots étant compris dans leur double sens d'agréable et d'exact. « Plus que tout, prétend Delphine Eliet, le corps aime être un, entier, et non éparpillé comme il l'est souvent dans la vie quotidienne ; il aime la précision et l'équilibre »⁴, autant d'états qu'il vient valider au sujet par une sensation de plaisir : le corps *confirme* (cf. 1^{er} chap. – I.A.1.c). Aussi la justesse s'apparente-t-elle à l'expérience d'une évidence : elle intervient « quand il n'y a aucun effort superflu », quand tout fonctionne « à l'unisson, comme dans la nature »⁵. Citant « Edgar Allan Poe, Baudelaire, Mallarmé ou Rimbaud », Eugenio Barba évoque lui aussi cette « *magie* de l'acteur [juste] » dans la « liaison indissoluble [qu'il trouve] entre *efficacité* et *précision* » : « L'efficacité subtile d'une phrase ou d'une image, disaient [ces poètes], est moins dans ce qu'elle représente ou indique que dans l'exactitude avec laquelle ont été agencés ses différents segments. »⁶ La justesse s'apparente à une connaissance du et par le corps que l'apprenti-acteur doit s'exercer à utiliser comme diapason dans son travail. Avec un vocabulaire différent, ces lignes de l'écrivain Jean-Pierre Siméon disent sensiblement la même chose : « Le sentiment, qui est l'effet d'une présence incarnée et impliquée, est une clef pour

¹ Cf. JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 2009, p. 283.

² Cf. MNOUCHKINE, Ariane, « Au soleil même la nuit », documentaire réalisé par Éric DARMON, Collection Images de la culture, 1997. Propos transcrits par Keti Irubetagoiena.

³ Cf. LECOQ, Jacques, *Le Corps poétique – Un enseignement de la création théâtrale*, en collaboration avec Jean-Gabriel CARASSO et Jean-Claude LALLIAS, Éditions Actes Sud-Papiers, Cahiers n° 10, décembre 1997, p. 12.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

⁶ Cf. BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier – Traité d'Anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2004, p. 226.

accéder au réel. C'est même à mes yeux le propre de la poésie de faire d'un sentiment subtil des êtres et des choses un mode de connaissance. »¹

Tel est le grand paradoxe de la justesse : subjective – l'adjectif étant ici employé dans son sens premier de « propre à un sujet déterminé », non dans celui, dérivé, d'« illusoire »² –, elle est perceptible par autrui, entraînant chez celui qui regarde, partenaire ou spectateur, une semblable *confirmation*. Ainsi Jacques Lecoq assure-t-il, face à une improvisation, délivrer des « constats » et non des « opinions » car « chacun peut ressentir cela et le public sait parfaitement quand c'est juste. »³ Un phénomène que décrit également le metteur en scène Alain Françon : « parfois on se dit : “tiens c'est juste” et, à ce moment précis, tous ceux qui font la répétition s'en rendent compte sans qu'on ait besoin de le dire : c'est évident pour tous. »⁴ Partageable avec autrui, renouvelable par l'individu en travail, la justesse semble autoriser l'oxymore d'une *subjectivité objective*. Qui est un habitué des salles de spectacle connaît bien cet effet surprenant d'un murmure de rires retenus qui parcourt la salle quand, soudain, que l'atmosphère du spectacle soit comique ou beaucoup plus grave, les paroles d'un acteur ou une idée de mise en scène sonnent juste. Peter Brook parle alors de « *sphoṭa* » : « cet “éclair” qui surgit au moment du son juste, du geste juste, du regard juste, de l'échange juste. »⁵ « Quelque chose se dilate, se relaxe », ajoute Delphine Eliet : « c'est une forme de silence dans le mental qui est très agréable »⁶ ; « une sorte de calme » dit Bénédicte Cerutti. « Le temps est comme arrêté, je sens tout mon corps de la pointe des cheveux à la pointe des orteils et la parole sort malgré moi, sans que je sache exactement ce qui est dit et comment ça va être reçu, perçu. Les fois où cela m'est arrivé, je me suis toujours dit : “Là, je pense qu'il y a une chose juste” »⁷ À quoi penser d'autre, enfin, à la lecture de ce texte de Louis Jovet sur l'« “approximation” dramatique », si ce n'est à la description de cette expérience d'évidence qui signale la justesse ? Delphine Eliet parle de dilatation, lui, de « pointe de sensation » :

¹ Cf. SIMÉON, Jean-Pierre, *Usages du poème – Conversation avec Yann Nicol*, Éditions La passe du vent, 2008, p. 33.

² Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « SUBJECTIF ».

³ Cf. LECOQ, Jacques, *Le Corps poétique – Un enseignement de la création théâtrale*, en collaboration avec Jean-Gabriel CARASSO et Jean-Claude LALLIAS, Éditions Actes Sud-Papiers, Cahiers n° 10, décembre 1997, p. 31.

⁴ Cf. FRANÇON, Alain, « Du hasard à l'accident », in *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°2 : *L'accident, L'accident, au plus près : l'enquête*, mis à jour le : 12/11/2010, URL : <http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1184>.

⁵ Cf. BROOK, Peter, *Le diable c'est l'ennui – Propos sur le théâtre*, mis en texte par Jean-Gabriel CARASSO, en collaboration avec Jean-Claude LALLIAS, Éditions Actes Sud-Papiers, 1991, pp. 66-68.

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

⁷ Cf. CERUTTI, Bénédicte, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 décembre 2012, Annexe D, p. 214.

« C'est dans ces moments que le comédien, sur ces valeurs dramatiques dont il a charge, ces sentiments dont il se nourrit, pour offrir le spectacle de leur transsubstantiation, assimilation, pour aimer dans les spectateurs ce qu'il y a de plus rare dans leur sympathie et leur consentement, c'est dans ces moments qu'il atteint une "approximation" dramatique, qu'il approche non seulement physiquement de l'auteur, mais de l'état dramatique où était l'auteur au moment de la création. Il ne se peut pas que cette approche se passe sans résultats. Il semble que dans ces moments on touche à quelque chose d'infiniment simple, d'extrêmement simple, tout paraît simplifié, tout ce qui paraissait compliqué paraît rassemblé dans un point unique, une pointe de sensation, ce que personne n'a jamais bien réussi à dire, car cela dépasse l'expression, c'est multiple, rapide, fusant, dissolvant, comme une innervation très courte et très vive ; c'est à la fois physique et cérébral. On comprend soudain pourquoi "on" a tellement dit, écrit sur notre métier, pensé par le seul secours de la pensée, n'en ayant pas d'autre, n'ayant pas la rareté exceptionnelle de la lucidité que nous éprouvons. On comprend pourquoi il a tant fallu formuler. On s'explique la diversité de tant d'aspects, de descriptions, d'interprétations d'un rôle ou d'une idée dramatique par la critique. On aperçoit nettement que ces contradictions ne sont que des corrections successives, des corrections de corrections, des théories de théorie qui veulent se compléter en se rectifiant (...). »¹

Dans la droite ligne de tels propos, Alain Françon rappelle que « le terme "juste" se trouve au départ de celui de "justice" » et avance l'hypothèse que « trouver ce qui est juste, [serait] rendre justice au texte »² – à « l'auteur au moment de la création »³, pourrait-on préciser pour reprendre les termes de Louis Juvet. Dans le cadre de l'initiation à la TCIC, c'est une idée similaire que suit l'exercice dit des « Anges gardiens ». Un élève y énonce son texte, phrase après phrase, à un autre élève qui est en charge de dire non s'il estime que l'adresse n'en est pas juste, le fragment de texte devant alors être répété encore et encore jusqu'à ce que soit trouvée l'« "approximation" dramatique »⁴ précitée. Selon Delphine Eliet, faire partager aux élèves ce travail sur l'adresse – « fait de s'adresser à quelqu'un » de la façon la plus « adroite »⁵ possible quand bien même le texte que l'on prononce est emprunté à un auteur – est un moyen efficace de leur montrer combien s'éprouve concrètement la justesse d'un dit, dans son émission comme dans sa réception : « Si cela nous fait quelque chose, on le sent tout de suite : cela résonne. On sent que la pensée est claire et transmise. C'est objectif ! »⁶ La pédagogue ajoute :

¹ Cf. JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 2009, pp. 282-283.

² Cf. FRANÇON, Alain, « Du hasard à l'accident », in *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°2 : *L'accident, L'accident, au plus près : l'enquête*, mis à jour le : 12/11/2010, URL : <http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1184>.

³ Cf. JOUVET, Louis, *Op. cit.*, p. 282.

⁴ Cf. *Idem.*

⁵ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « ADRESSE ».

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

« Adresser son texte est aussi simple que de lancer une balle : soit elle est bien lancée et la personne la reçoit, soit elle est lancée au mauvais endroit, au-dessus, à côté. (...) Il n'y a pas là-dedans de création propre à une subjectivité. Ce qui peut être subjectif, c'est que je vais l'adresser en colère ou l'adresser triste ou l'adresser en mentant. Mais le fait de l'adresser *juste*, en fonction de mes intentions, de mon émotion ou du contenu de mon propos, n'est pas subjectif. »¹ Si Delphine Eliet refuse un terme qu'elle trouve trop connoté, on s'aperçoit néanmoins qu'il n'y a qu'un pas de la justesse à l'adresse. Dans le jargon théâtral, on dit d'un texte adressé, d'un texte qui *passé la rampe*, qu'il est *juste*, comme une note de musique pourrait l'être, par exemple. Évoquant la collaboration de Bruno Meyssat avec Yves Delnord, spécialiste du tir à la carabine, Jean-Christophe Vermot-Gauchy témoigne de ce qu'une telle pratique entraîne chez les acteurs de précision dans l'adresse en improvisation : « Bruno [Meyssat] a trouvé là (...) ce que lui-même cherche pour ses acteurs : un acteur qui soit capable d'arriver à "tirer juste", effectivement, à atteindre la cible, le cœur de la cible, au moment où il le décide. Cela demande une très grande précision, une très grande connaissance de son outil – et la présence me semble tout à fait liée à la précision. »² On retrouve ici la « liaison indissoluble entre *efficacité* et *précision* »³ que décrivait préalablement Eugenio Barba. De surcroît, cet acteur de la Compagnie Théâtres du Shaman tisse un lien – que trahissaient déjà les termes « dilatation », « expérience d'évidence », « silence »⁴, « pointe de sensation », « innervation très vive »⁵ – entre justesse et présence scénique. L'acteur jouvetien, au terme d'une quête d'extrême simplicité, n'« [aimante-t-il] pas dans les spectateurs ce qu'il y a de plus rare dans leur sympathie et leur consentement »⁶ ?

b) *Accroître sa justesse : se « tisser » puis se « défaire »*

Peu à peu, pour citer à nouveau Jean-Pierre Siméon, les apprentis-acteurs développent un mode de connaissance « particulier », fonctionnant « par porosité », par « creusement » : « Il m'arrive tous les jours de lire un poème que j'aime et que je ne comprends pas entièrement, même si une partie de moi-même en comprend quelque

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 26 avril 2013, Annexe C, p. 117.

² Cf. VERMOT-GAUCHY, Jean-Christophe, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 1er février 2013, Annexe D, p. 291.

³ Cf. BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier – Traité d'Anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2004, p. 226.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

⁵ Cf. JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 2009, pp. 282-283.

⁶ Cf. *Idem*.

chose »¹, écrit-il. Rappelons ces propos de Delphine Eliet : « Je pense que l'acteur doit être un immense capteur (...). Le corps utilise tout ce dont il est capable pour avoir la plus grande compréhension possible »². Or, ce « ce dont il est capable » présente l'avantage d'être en perpétuelle croissance. Si les élèves de l'École du Jeu sont chaque fois incités à se poser la question de ce qu'ils sentent *dedans*, c'est parce que développer sa capacité à *sentir* donne accès à une connaissance toujours plus profonde et plus riche : la connaissance de soi et du monde à travers soi croît à chaque nouvelle expérience de justesse, celle-ci laissant des traces durables dans la mémoire, « comme des sillons, comme de l'eau qui viendrait creuser de la roche »³. Il n'est pas anodin que Constantin Stanislavski engage ses élèves « à écouter, à regarder et à entendre ce qui est beau », dans la nature comme dans l'art. Lui aussi considérait cette activité spectatrice comme un moyen de laisser « des traces profondes dans sa mémoire affective »⁴, matériel qui pourrait être utilisé, par la suite, dans le jeu. « Si vous regardez plus souvent de bons tableaux, vous n'aurez pas besoin de réfléchir à l'endroit où poser vos pieds ou à la manière de tenir vos mains. Ils trouveront tout seuls la juste position »⁵, écrit encore Vsevolod Meyerhold. Toujours par la pratique, j'ai moi-même pu valider cette proposition de Delphine Eliet selon laquelle le corps mémoriserait les endroits de justesse – endroits où l'acteur est entier, précis, équilibré – pour mieux les retrouver : située à tâtons la première fois, c'est presque spontanément que je retrouvai cette inclinaison particulière du regard inaugurale à une « Montée de bras » et il en fut de même de nombreux exercices que j'expérimentai ou dont j'observai l'apprentissage par les élèves au cours des dernières années. « La justesse, c'est addictif », affirme la pédagogue : « Parce que c'est très agréable, le corps s'en souvient et veut y retourner. On a survécu comme ça ! (...) Cette accumulation de connaissances, par le biais de la justesse, c'est instinctivement très fort – et très abîmé par notre culture, au sens très large du terme. »⁶ S'il y est attentif, en revanche, l'acteur emmagasine sans cesse davantage de moments de justesse que son corps réutilise ensuite spontanément lorsqu'il joue : être juste devient de plus en plus facile pour lui. Delphine Eliet ajoute :

¹ Cf. SIMÉON, Jean-Pierre, *Usages du poème – Conversation avec Yann Nicol*, Éditions La passe du vent, 2008, p. 61.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

³ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁴ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Élisabeth JANVIER, Petite Bibliothèque Payot / Voyageurs, Éditions Payot et Rivages, 2001, p. 118.

⁵ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Vsevolod Meyerhold*, introduction, choix de textes et traduction de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Mettre en scène, Éditions Actes Sud-Papiers, 2005, p. 103.

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

« Cela me fait penser à quelque chose d'essentiel dans la Confirmation : elle comprend l'acte de répéter – qui est l'un des fondements du travail de l'acteur. L'acteur répète, il refait un même chemin, il y retourne et, chaque fois, cela prend plus de corps, plus de matière, parce qu'il le fait et le refait et le refait en utilisant toujours davantage ses capacités de mémoire et d'instinct. Et cela fonctionne dans les deux sens : si, quand l'acteur fait tel parcours, ce n'est pas bon, si cela n'a aucun intérêt, normalement, il ne devrait plus le refaire... »¹

L'art dramatique est affaire de durée. Beaucoup en témoignent : dix ans sont nécessaires pour « être vraiment acteur sur un plateau »², raconte Nicolas Bouchaud tandis que Nada Strancar parle de « pans de l'enseignement qui se déposent lentement » : « C'est ce qui est compliqué dans la pédagogie du jeu. Totaliser, en tant qu'acteur, la somme des enseignements reçus en tant qu'élève prend beaucoup de temps. »³ Usant d'une comparaison vinicole, Jean-Damien Barbin affirme que, si la présence d'un acteur peut se détecter « assez jeune », « il faut qu'il y ait cette grande période de maturation qui laisse le meilleur de cela »⁴. Lui, parle de présence « augmentée » par le travail d'un acteur progressivement « tissé » par les textes qu'il traverse – et qui le traversent (cf. 2^{ème} chap. – I.B). « Aux XVII^{ème}, XVIII^{ème} siècles, on chantait pour faire les nœuds, les points et arriver à ces sublimes tapis de prière sur lesquels les symboles sont absolument bouleversants. (...) Au fond, l'acteur, c'est ça. Il se fait chanter, il est tissé par les textes pour devenir, à un moment, une fresque extraordinaire, comme ces tapis (...) aux couleurs très différentes, chargés de symboles (...). »⁵ De façon analogue, Vsevolod Meyerhold considère que dans « chaque rôle, l'acteur acquiert de nouvelles couleurs, et elles lui restent pour toujours. Admettons que vous jouiez Armand Duval ; et puis plusieurs autres rôles ; trois ans plus tard, vous ne jouerez déjà plus Armand comme au début, mais dans une certaine mesure vous lui aurez incorporé les nouvelles couleurs de vos autres rôles. »⁶ Le metteur en scène ajoute : « L'épanouissement d'un authentique acteur-maître se situe aux environs de 40-45 ans. À cet âge, l'expérience professionnelle est fortifiée par la richesse de la vie. »⁷ Un acteur « n'est jamais que la somme des déclinaisons de choses faites », affirme enfin Olivier Balazuc. Ceci, ajouté à une

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

² Cf. BOUCHAUD, Nicolas, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 février 2013, Annexe D, p. 164.

³ Cf. STRANCAR, Nada, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 13 février 2013, Annexe D, p. 192.

⁴ Cf. BARBIN, Jean-Damien, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 06 juin 2013, Annexe D, p. 198.

⁵ Cf. *Idem*.

⁶ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L'Âge d'homme, 1992, p. 321.

⁷ Cf. *Ibidem*, p. 318.

connaissance toujours plus fine de soi, explique « qu'avec l'âge, avec l'expérience, la présence finit par se déposer de telle manière qu'on touche à une forme de présence pure, débarrassée du vouloir paraître », d'où la fascination que peuvent exercer sur le public nombre de vieux acteurs :

« Je crois qu'on devient un acteur potable à quatre-vingts ans car on est alors débarrassé de toutes les questions du paraître, de la séduction et, en même temps, on est chargé de tous les rôles qu'on a pu incarner... Voir travailler un vieil acteur, c'est extraordinaire parce qu'il est dans le poème pur, dans la question très exacte du mot, à l'instant présent (...). On n'est plus dans des questions telles que : "Comment vais-je être dans le projet qui m'est proposé, dans l'espace du rôle qui m'est offert ?" Non, c'est très débarrassé de tout ça. De tels acteurs sont au service du poète, au service du projet. Ils se demandent : "Comment puis-je encore avancer, progresser, à l'occasion de ce rôle que je n'ai encore jamais joué ? Que puis-je encore aller chercher que je n'ai pas pratiqué ?" Dans ce désencombrement de soi se trouve la présence. »¹

Au tissage d'un acteur qui nourrit son travail scénique de tout ce dont il fait l'expérience, au théâtre comme dans la vie, répond le mouvement inverse d'un acteur qui « se découd », expose encore Jean-Damien Barbin – « se débarrasse », dirait Olivier Balazuc – de cette « soif de séduction » qui « fonde l'énergie des jeunes acteurs » : « au fur et à mesure que l'âge passe et qu'on travaille (...) tout cela dégringole, décante, disparaît, il reste le croquis, l'esquisse et c'est très beau. »² Une dynamique contradictoire dont atteste également Peter Brook : « Le vrai processus de construction est en même temps une sorte de démolition. »³ Denis Diderot n'écrit-il pas que celui « que la nature a signé comédien, n'excelle dans son art que quand la longue expérience est acquise, lorsque la fougue des passions est tombée, lorsque la tête est calme, et que l'âme se possède »⁴ ? Usant, lui aussi, d'une image vinicole, il conclut : « Le vin de la meilleure qualité est âpre et bourru lorsqu'il fermente ; c'est par un long séjour dans la tonne qu'il devient généreux. »⁵ C'est un même procédé de vieillissement, une même philosophie patiente du travail de l'acteur, que Delphine Eliet tente d'inculquer à ses élèves en leur imposant, chaque mois, une semaine *off*, dispensée de cours et consacrée au mûrissement de l'enseignement délivré au long des trois semaines qui ont précédé. « Ne craignez pas de

¹ Cf. BALAZUC, Olivier, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 16 février 2013, Annexe D, p. 224.

² Cf. BARBIN, Jean-Damien, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 06 juin 2013, Annexe D, p. 198.

³ Cf. BROOK, Peter, *Le diable c'est l'ennui – Propos sur le théâtre*, mis en texte par Jean-Gabriel CARASSO, en collaboration avec Jean-Claude LALLIAS, Éditions Actes Sud-Papiers, 1991, p. 34.

⁴ Cf. DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Présentation, notes et annexes par Jean GOLDZINK, Éditions Flammarion, 2005, p. 289.

⁵ Cf. *Ibidem*, pp. 289-290.

faire de petites interruptions dans le travail, écrit en ce sens Vsevolod Meyerhold, seulement, ne chassez pas tout à fait, pendant ce temps, le travail de votre esprit. Ne vous en occupez pas, pensez-y doucement. J'ai remarqué qu'après une interruption, on revient souvent en répétition avec quelque chose de plus que ce qu'on avait au moment où on s'est arrêté. »¹ Aussi pourrait-on dire des grands acteurs défaits, vieilliss, qu'ils tirent leur présence de ce qu'ils acceptent d'être *juste* eux-mêmes. Leur justesse se définit alors comme la qualité de ce « qui suffit à peine »² : « sorte d'économie » des vieux acteurs qui « s'inscrit différemment dans l'espace [même] »³, dit Jean-Damien Barbin. Leur longue expérience enfin déposée, ils sont « généreux »⁴ de « quelque chose de plus »⁵, différemment. On retrouve cette « pureté de l'être en scène »⁶ recherchée par Delphine Eliet. On retrouve également la simplicité dont elle fait le socle du travail de l'élève dans le rapport qu'il entretient à lui-même. De base, la simplicité devient un objectif à atteindre, l'âge aidant. Comme l'affirme Vsevolod Meyerhold : « La grande simplicité en art, c'est ce à quoi on arrive, et absolument pas ce dont on part. C'est un sommet, pas une base. »⁷



Léa Forest. © Julie Moulrier.

¹ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L'Âge d'homme, 1992, p. 367.

² Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « JUSTE ».

³ Cf. BARBIN, Jean-Damien, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 06 juin 2013, Annexe D, p. 198.

⁴ Cf. DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Présentation, notes et annexes par Jean GOLDZINK, Éditions Flammarion, 2005, p. 290.

⁵ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Op. cit.*, p. 367.

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

⁷ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Vsevolod Meyerhold*, introduction, choix de textes et traduction de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Mettre en scène, Éditions Actes Sud-Papiers, 2005, p. 110.

*

Ainsi, accorder son crédit à un savoir du corps, avec pour seul gouvernail le plaisir comme gage de justesse, permet de rendre l'acteur à la réalité de qui il est, à son originalité : parce qu'elles nous sont personnelles, les informations que nous délivre notre corps font notre spécificité. Aucun élève ne sent les consignes données de la même manière, ni ne les exprime ensuite de la même manière. Chacun travaille avec un corps qui lui est propre et un vécu qui lui est propre. Apprendre à sentir de façon toujours plus fine et plus profonde, au cœur des expériences, s'avère un moyen particulièrement efficace d'élargir un potentiel expressif dont on ignore souvent la richesse et la diversité : « J'aimerais que nous prenions le temps de connaître, c'est-à-dire d'expérimenter. Travailler chaque corps comme une mémoire singulière. Pétrir et cultiver cette singularité jusqu'à ce que surgisse sa forme primaire et véritable »¹, écrit Delphine Eliet. Attention toutefois, comme le laissaient entendre les propos de Yoshi Oida – « Il est par conséquent impossible de faire entièrement confiance à ce type de connaissance. »² (*cf. 1^{er} chap. – I.A.1.c*) –, la TCIC doit être regardée comme préparation au jeu, non comme initiation à l'interprétation proprement dite, au risque de relancer l'éternelle querelle du savoir divisant acteurs et metteurs en scène. « Précisons que l'intuition seule peut aussi être dangereuse et amener à ce paradoxe connu de nombreux acteurs qui consiste à dire : "ça doit être bon puisque je le ressens !", écrit à ce propos Peter Brook. Le plus souvent, ils se trompent. Cela justifie l'existence du metteur en scène, c'est-à-dire de l'œil, du regard devant l'acteur. (...) Dès que l'on aborde les problèmes difficiles dans une pièce, on se trouve confronté à la fois à la nécessité de l'intuition et à celle de la réflexion. On ne peut se passer ni de l'une ni de l'autre. »³

¹ Cf. ELIET, Delphine, « NOUS SAVONS QUE LES BARBARES ONT UN ART – FAISONS-EN UN AUTRE ! » (Dossier adressé à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon – Centre National des Ecritures du Spectacle / 2002-2003).

² Cf. OIDA, Yoshi, *L'Acteur rusé*, avec la collaboration de Lorna MARSHALL, traduit de l'anglais par Valérie LATOUR-BURNEY, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 2008, p. 36.

³ Cf. BROOK, Peter, *Le diable c'est l'ennui – Propos sur le théâtre*, mis en texte par Jean-Gabriel CARASSO, en collaboration avec Jean-Claude LALLIAS, Éditions Actes Sud-Papiers, 1991, p. 87.

B. Nier le primat de l'intellect

Accepter de se fier à une connaissance du et par le corps, c'est aller à rebours du fonctionnement propre à l'« *homo quotidianus* »¹ de Yannick Butel, qui donne la priorité au savoir acquis sur celui inné, sensible. Cela demande de se défaire d'un certain nombre de certitudes et de valoriser la sensation de plaisir comme voie permettant d'atteindre à la justesse. Cette présence à soi, nourrie d'instinct et d'intuition, ancre l'acteur dans l'instant présent de sa performance – dans son aléatoire, donc – et le rend ainsi présent aux autres. C'est ce qui permet à Franck Bauchard de dire que « ce qui fait la présence, c'est l'imprévisibilité »². Son propos est d'autant plus intéressant que ce chercheur réinterroge la présence scénique au regard de la confrontation de plus en plus fréquente aujourd'hui, sur les plateaux de théâtre, de l'homme et de la machine. Citant le philosophe des sciences Bruno Latour, Franck Bauchard fait des robots les « nouveaux existants »³ et affirme que ces derniers, désormais capables de développer « un comportement complexe et aléatoire sur scène », de plus en plus « crédible[s] », viennent concurrencer la présence scénique de l'acteur car quelque chose « se joue [alors] du vivant du spectacle vivant (...). C'est le direct, l'immédiateté. »⁴ À mon sens, si « cette imprévisibilité exige de l'acteur une autre modalité de présence »⁵, c'est en ce qu'elle réaffirme – et impose à la conscience des artistes – que si le plaisir du spectacle vivant réside, pour le public, dans son flirt inévitable avec le possible accident, l'acteur se doit d'endosser toujours la responsabilité de cette fragilité, de prendre le risque de l'inconnu comme « délégué du spectateur à la chute et à l'exploration de l'imprévu »⁶.

¹ Cf. BUTEL, Yannick, *Essai sur la présence au théâtre – L'effet de cerne*, Collection Univers théâtral, Éditions L'Harmattan, 2006, p. 14.

² Cf. BAUCHARD, Franck, « Les sondes de la Chartreuse : décroquer, expérimenter, partager », séminaire « Représenter/Expérimenter » dirigé par Mireille LOSCO-LENA à l'ENSATT, séance du 13 décembre 2012. Propos transcrits par Keti Irubetagoiena.

³ Cf. *Idem*.

⁴ Cf. BAUCHARD, Franck, « Le théâtre et les robots », *Agôn* [En ligne], Entretien, mis à jour le : 24/01/2013, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1170>.

⁵ Cf. *Idem*.

⁶ Cf. MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara, « L'accident, la technique et l'occasion », *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°2 : L'accident, mis à jour le : 09/01/2010, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1087>.

1. Comprendre la peur de l'acteur

a) *L'inévitable trac ?*

Qu'il soit en répétition comme en représentation, novice ou expérimenté, l'acteur a peur : « On peut être plus assuré techniquement sur beaucoup de choses mais il y en a une qu'on ne maîtrise jamais vraiment, c'est la peur. La peur qui fonde à la fois l'excitation absolue de faire ça et qui peut être une force paralysante (...). Il y a toujours cette peur qu'il faut déminer »¹. Ces paroles de Nicolas Bouchaud soulignent combien la peur de l'acteur est constitutive de son travail : c'est ce même trac qui le pousse sur les planches alors même qu'elle les lui fait regarder comme un « champ de mines terrible »², pour reprendre l'expression de Denis Podalydès. Nada Strancar avoue quant à elle avoir souvent un trac tel qu'il « faut quasiment [la] pousser sur scène » et, quand bien même, ajoute-t-elle : « cet état de panique qui peut me gagner comme actrice (...) revient parfois pendant que je joue. Je me dis que ce sont des peaux de banane que je me mets sous les pieds, une mise en danger, parce que je dois sentir que je ne suis pas là où je devrais être »³. Rares sont les entretiens d'acteur ou les écrits portant sur le jeu qui n'abordent cette question-là. Declan Donnellan consacre un livre entier aux blocages qui se retrouvent chez tout acteur confronté à la peur – blocages généralement reprochés au metteur en scène par de traditionnels : « Je ne sais pas ce que je fais » ; « Je ne sais pas ce que je veux » ; « Je ne sais pas qui je suis, ni où je suis » ; « Je ne sais comment je dois bouger » ; « Je ne sais pas ce que je ressens » ; « Je ne sais pas ce que je dis » ; « Je ne sais pas ce que je joue ». Il explique : « Chaque fois que les acteurs se sentent bloqués, les symptômes sont étonnamment similaires, et ce quels que soient la nationalité ou le contexte. Ils se sentent amorphes et perdus ; il arrive parfois même qu'ils se sentent exposés, avec le sentiment d'être jugés. »⁴ En est-ce la raison ? Vsevolod Meyerhold proclame l'absolue nécessité, pour le metteur en scène, d'entretenir une « atmosphère de joie créatrice, de jubilation artistique » s'il souhaite que l'acteur « se découvre (...) dans toute sa plénitude » :

« Voilà pourquoi en répétitions, je crie si souvent aux acteurs : "C'est bien !" Ce n'est pas encore bien, pas du tout bien, mais l'acteur entend votre "C'est

¹ Cf. BOUCHAUD, Nicolas, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 février 2013, Annexe D, p. 164.

² Cf. PODALYDÈS, Denis, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 257.

³ Cf. STRANCAR, Nada, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 13 février 2013, Annexe D, p. 192.

⁴ Cf. DONNELLAN, Declan, *L'acteur et la cible – Règles et outils pour le jeu*, traduit de l'anglais par Valérie LATOUR-BURNEY, Collection Les voies de l'acteur, Éditions l'Entretemps, 2005, p. 21.

bien !” – tu regardes, et voilà qu’il a vraiment bien joué. Il faut travailler dans la joie et la gaîté ! Quand je suis en répétitions irritabile et méchant (ça arrive), je m’invective cruellement, de retour chez moi, et je le regrette. L’irritabilité du metteur en scène paralyse instantanément l’acteur, elle est inadmissible, tout comme un silence dédaigneux. Si vous ne sentez pas le regard des acteurs, rempli d’attente, vous n’êtes pas un bon metteur en scène ! »¹

La peur de l’acteur est bien plus complexe qu’une simple réticence à l’idée de s’exhiber sur la scène. Certes, il est « très compliqué d’être regardé »². En atteste l’exercice par lequel Stanislavski décide d’ouvrir le premier volume de ses ouvrages sur le jeu : Tortsov y confronte ses élèves à la difficulté de se trouver seul en scène et l’on peut lire, de la main de Kostya : « J’étais livré aux yeux de tous (...). Quelqu’un en moi cherchait à distraire le public, pour qu’il ne s’ennuie pas ; un autre moi me disait de ne pas faire attention à lui. Mes jambes, mes bras, ma tête, mon torse, bien qu’obéissant à mon contrôle, paraissaient m’être soudain devenus étrangers. On bouge un bras, ou une jambe, de la manière la plus normale, et on se trouve soudain l’air le plus maladroit, comme si on posait devant un objectif. »³ L’acteur craint effectivement le regard du public, précise Claude Degliame – mais « c’est plus que cela, en réalité : c’est entre soi et soi »⁴. Le trac de l’acteur est avant tout lié à l’ambition qui est la sienne quant à sa partition et au risque de (s’auto)décevoir en s’en montrant indigne :

« Il y a des raisons très précises d’avoir peur : cela peut être parce que vous n’avez jamais abordé telle partition, parce que c’est un nouveau metteur en scène dont, certes, vous avez vu les spectacles mais avec qui vous n’avez jamais travaillé, parce que vous aimez beaucoup ce que vous avez à faire, que vous en êtes ravi mais que vous vous dites : “Mon dieu, je vais le rater !” La peur, la grosse peur, c’est celle-là ! C’est : “Je ne vais pas réussir à le faire comme j’ai envie de le faire, comme ça doit être, comme c’est digne d’être.” »⁵

Selon Vsevolod Meyerhold, « la vie de tout artiste authentique est celle d’un homme constamment déchiré par l’insatisfaction de soi. Seuls les amateurs sont toujours contents d’eux et ne sont tourmentés par rien. Un maître, au contraire, est toujours sévère à son propre égard. L’autosatisfaction et l’infatuation ne sont pas dans ses

¹ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L’Âge d’homme, 1992, pp. 362-363.

² Cf. BOUCHAUD, Nicolas, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 février 2013, Annexe D, p. 164.

³ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Formation de l’acteur*, traduit de l’anglais par Élisabeth JANVIER, Petite Bibliothèque Payot / Voyageurs, Éditions Payot et Rivages, 2001, pp. 52-53.

⁴ Cf. DEGLIAME, Claude, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 181.

⁵ Cf. *Idem*.

habitudes. »¹ C'est même dans cette relation étroite qu'il entretient avec le défi lancé par une interprétation que le trac se mue en enthousiasme, désir irrésistible de monter sur les planches – « cela *doit* faire peur »², ajoute Claude Degliame. « Pas de conduite sans motivation. L'augmentation de la motivation accroît l'efficacité. »³ On rejoint alors l'attrait des jeux de société et autres manèges décrit par Roger Caillois : « Éprouver plaisir à la panique, s'y exposer de plein gré pour tenter de ne pas y succomber, avoir devant les yeux l'image de la perte, la savoir inévitable et ne se ménager d'issue que la possibilité d'affecter l'indifférence, c'est, comme le dit Platon pour un autre pari, un beau danger et qui vaut la peine d'être couru. »⁴ En scène, cet attrait repose lui aussi sur la satisfaction prise à la maîtrise de la peur et sur l'adrénaline qui accompagne l'exploit car on y a « tout de même une petite appréhension quant au résultat »⁵. Face à ce « précipice », ce « gouffre qui flamb[e] »⁶ que constitue le public dans la salle, l'angoisse peut « donner une énergie extraordinaire », atteste Yoshi Oida. « Il ne faut pas la refuser, mais apprendre à l'utiliser et essayer de lui donner une forme positive : l'excitation du théâtre. »⁷ Souvent, les jeunes acteurs se méprennent : « Redoutant qu'il puisse freiner mes ambitions, je m'efforçais (...) d'ignorer [le trac], comme on traite par le mépris une maladie, ce qui ne faisait bien sûr qu'accroître le spectre. En fin de compte, je passais toute mon énergie à lutter contre. »⁸ Ces lignes de Jean-François Dusigne témoignent de ce que la peur doit être considérée par l'acteur et non niée, seule voie offerte pour s'éloigner de la prudence et la gravité, « les deux grands fléaux du théâtre »⁹.

¹ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Vsevolod Meyerhold*, introduction, choix de textes et traduction de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Mettre en scène, Éditions Actes Sud-Papiers, 2005, p. 115.

² Cf. DEGLIAME, Claude, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 181.

³ Cf. FRAISSE, Paul, « ÉMOTION », *Encyclopædia Universalis* : <http://www.universalis-edu.com/sidproxy.ens-lyon.fr/encyclopedie/emotion/>.

⁴ Cf. CAILLOIS, Roger, *Les jeux et les hommes – Le masque et le vertige*, Collection Folio Essais, Éditions Gallimard, 2012, p. 23.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

⁶ Cf. JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 2009, p. 26.

⁷ Cf. OIDA, Yoshi, *L'acteur invisible*, avec la collaboration de Lorna MARSHALL, traduit de l'anglais par Isabelle FAMCHON, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 2008, p. 127.

⁸ Cf. DUSIGNE, Jean-François, *L'acteur naissant – La passion du jeu*, Collection Sur le théâtre, Éditions théâtrales, 2008, p. 40.

⁹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

b) *Doutes et réflexe d'anticipation*

« Dans le trac ordinaire – celui qui précède quelque performance à accomplir – je me vois au futur en état d'échec, d'imposture, de scandale »¹, signe Roland Barthes. Étroitement lié à la crainte de (s'auto)décevoir, l'un des obstacles que rencontre inévitablement l'acteur dans son travail est le frein produit par le jugement – négatif – qu'il porte sur sa performance en cours ou à venir. L'acteur désapprouve son jeu en termes qualitatifs – c'est l'« échec », l'« imposture » du mauvais interprète – ou relativement aux convenances sociales – et c'est le « scandale ». L'acteur doute : il se regarde jouer, dit-on communément. Chaque pédagogue a ses métaphores pour décrire cette petite voix qui juge et contrôle l'acteur en jeu. Delphine Eliet parle de « Concierge » : « contrôle qui n'est fait que de références, qu'elles soient personnelles ou culturelles »². Pour Declan Donnellan, c'est « l'Œil inquisiteur » : « La Peur vous partage en un autre double trompeur : vous et l'autre vous qui juge, il y a le vous qui fait et le vous qui regarde. Ce dernier, qui vous contrôle, est un critique impitoyable et son rapport est implacable. "Comment je m'en sors ?... OK ?... Aussi mal que ça ?" Il est impossible de vous cacher ou d'échapper à cet œil inquisiteur. »³ Mais le phénomène n'est pas spécifiquement théâtral. En psychothérapie, on parle de « cette voix dans notre tête qui nous empêche d'avoir des pensées positives sur nous-mêmes ou sur les autres » comme du « Parent normatif » : « tyran impitoyable » qui est « un amalgame de toutes les critiques que nous avons reçues en tant qu'enfant, à la maison, à l'école ou dans notre famille, tant de circonstances où d'autres personnes essayaient de nous contrôler et de nous manipuler »⁴. Conséquence directe de cette « présence envahissante »⁵, augmentée en situation de représentation, l'acteur anticipe : suivant un mécanisme réflexe permettant de se rassurer quant à l'inconnu à venir, possiblement décevant, l'acteur s'extrait de ce qu'il est en train de dire et de faire pour prévoir ce qu'il va dire et faire. Il troque une attention portée à l'instant présent de la représentation contre des projections : « Il est vrai que la réalité est exigeante, et en général nous faisons en sorte de ne pas y vivre, poursuit Declan Donnellan. Nous sommes incapables de contrôler la réalité, mais nous pouvons contrôler nos fantasmes. Sauf que nos fantasmes n'existent

¹ Cf. BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Collection "Tel Quel", Éditions du Seuil, 1977, p. 238.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

³ Cf. DONNELLAN, Declan, *L'acteur et la cible – Règles et outils pour le jeu*, traduit de l'anglais par Valérie LATOUR-BURNEY, Collection Les voies de l'acteur, Éditions l'Entretemps, 2005, p. 56.

⁴ Cf. STEINER, Claude, *L'A.B.C. des émotions*, traduit de l'anglais par Maylis GILLIER, InterÉditions, 2011, p. 15.

⁵ Cf. *Idem*.

pas ; nous ne contrôlons donc en fait absolument rien du tout. Mais l'illusion du contrôle reste profondément rassurante. Et le prix que nous payons pour ce réconfort est inimaginable. »¹



Marie-Lys Beoutis. © Julie Moulrier.

Pendant négatif à cet illusoire réconfort, l'acteur qui anticipe est condamné à se *réduire*. Cette expression propre au jargon des plateaux de théâtre recouvre une définition courante du verbe. Se réduire, c'est « se ramener soi-même (à une situation inférieure ou moins bonne) ; se restreindre, diminuer sa propre importance. »² L'acteur se retire derrière un imaginatif « Je vais faire... » constitué de ce qu'il pense bon et convenable. Il se cantonne dans les bornes de ce qu'il connaît, prudent avec « ses limites intérieures »³. Or, rappelle Delphine Eliet, « pour raconter quelque chose de plus grand que soi, il faut nécessairement commencer par accepter de ne pas être aussi restreint que d'habitude » : « Il n'y a pas de choses bien ou moins bien à sentir. Vous n'êtes pas du tout là pour analyser. Vous êtes là pour *être* et pour *faire*. Ne vous réfugiez pas dans une norme. »⁴ L'acteur restreint par l'anticipation est un acteur qui se calme, se cache, entend-on dire encore. Il censure ses désirs et son jeu reste sec car nourri de clichés, de déjà-vu à l'efficacité préjugée. On reconnaît ici l'obsession du « résultat » blâmée par Jerzy Grotowski lorsqu'il écrit : « Vous ne devez pas penser au résultat. (...) Si vous le recherchez, vous bloquerez le processus naturel de création. En cherchant, seul le cerveau travaille ; l'esprit impose des solutions qu'il connaît déjà et vous commencez à

¹ Cf. DONNELLAN, Declan, *Op. cit.*, p. 57.

² Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « RÉDUIRE (SE) ».

³ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁴ Cf. *Idem*.

jongler avec des choses connues. »¹ Delphine Eliet parle également d'un acteur qui « se blinde »², en référence évidente à l'emploi figuré du verbe : l'acteur « [s']endurcit, [s']arme »³ pour mieux nier sa peur. Pour ma part, j'aime à y lire – et peut-être est-ce le cas – un jeu avec le terme anglais « *blind* » : « aveugle » – « *to blind* » signifiant entre autres « aveugler » et « *to blind somebody to something* » : « empêcher quelqu'un de voir quelque chose »⁴. C'est que l'acteur peut effectivement « se manipuler pour ne pas voir », « s'aveugler »⁵, affirme Declan Donnellan, en refusant de considérer les informations intuitives et instinctives qui lui permettraient de sortir de ce qu'il croit savoir de lui-même, en refusant aussi de faire face au trac qui l'assaille. Pourtant, poursuit le metteur en scène, s'il prenait son « courage à deux mains pour voir de plus près ce flou effrayant », s'il osait « vraiment l'observer », celui-ci « se désintégrerait dans [ses] mains comme un masque de poussière. »⁶ Pour se rendre la vue, et « accueillir l'inattendu avec joie »⁷, d'après Jean-Christophe Vermot-Gauchy, il faut accepter de frayer avec la peur.

Suivant cette idée, tous les exercices construits par Delphine Eliet jouent à attiser la peur des élèves afin de la leur faire côtoyer, à un haut degré, presque quotidiennement. L'objectif est simple : les amener à relativiser leur peur jusqu'à ce qu'ils soient capables de la considérer comme une partenaire de jeu. L'exercice « la Danse », traité ultérieurement (cf. 1^{er} chap. – I.B.2.B), les contraint à refuser d'écouter les doutes qui les envahissent, à ne jamais s'imposer d'idée préalablement conçue pour se forcer à rester dans l'instant présent de ce qu'ils proposent – processus bien plus effrayant, effectivement, que de suivre une forme qu'ils auraient auparavant jugée correcte. Les effets d'annonce qui précèdent cette improvisation comme la plupart des autres exercices – « Je vais vous faire la danse de... », « Je suis prêt ! » ou encore « Je vais travailler avec... » – ont quant à eux pour fonction d'augmenter encore le trac inaugural car proclamer une performance à venir renvoie l'acteur à la réalité de celle-ci et le rend redevable de sa réalisation. De surcroît, quand la classe est divisée en sous-groupes, comme cela arrive fréquemment, les élèves ne se fixent plus un objectif dont ils seront seuls juges mais

¹ Cf. GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, traduit du polonais par Claude B. LEVENSON, Collection THÉÂTRE VIVANT, Éditions L'Âge d'Homme, 1983, pp. 200-201.

² Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

³ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « BLINDER (SE) ».

⁴ Cf. Dictionnaire *Collins Français-Anglais / English-French 2005* : article « BLIND ».

⁵ Cf. DONNELLAN, Declan, *L'acteur et la cible – Règles et outils pour le jeu*, traduit de l'anglais par Valérie LATOUR-BURNEY, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2005, pp. 45-47.

⁶ Cf. *Ibidem*, p. 64.

⁷ Cf. VERMOT-GAUCHY, Jean-Christophe, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 1er février 2013, Annexe D, p. 291.

annoncent traditionnellement celui-ci face aux spectateurs devant lesquels ils vont évoluer – ce qui ne manque pas de grossir l'enjeu des performances à venir. Pour certains exercices individuels, Delphine Eliet pousse le vice jusqu'à placer l'élève attendant son tour en fond de scène : c'est à vue du public qu'il regarde la proposition en cours tout en sachant que l'issue de celle-ci signifiera le début de son propre passage. Enfin, si la pédagogue ouvre très régulièrement les portes de son école aux personnes curieuses d'assister à une séance de cours, c'est avant tout, explique-t-elle, pour permettre à ses élèves de tirer profit d'un travail sous la pression de ces regards inconnus. La présence d'un public est essentielle pour apprendre à « Traverser la peur ». Ainsi, parmi les exercices les plus kamikazes qu'il m'ait été donné d'observer et de pratiquer dans cette école, ceux usant d'une avancée vers la chaise – « Je m'appelle... » et « Notes de travail » pour les plus courants – placent les apprentis-acteurs, seuls, face à la classe, à l'issue d'un préambule où « tout est fait pour faire très peur »¹. L'élève se tient d'abord debout au fond de la salle, dos au public. Il se retourne lorsqu'il estime être prêt, regarde les spectateurs assis à l'autre bout de la pièce et s'avance vers l'avant-scène où est posée une chaise. Ce déplacement étire le temps qui précède la future prise de parole et, durant ce délai, l'élève doit s'interdire toute anticipation de ce qu'il va dire et de comment il va le dire malgré la peur grandissante liée à la proximité, grandissante elle aussi, du public en face de lui. Il s'assied enfin sur la chaise toujours sans rien interpréter ni rien imaginer de ce qui va se passer : « C'est Delphine, l'actrice, qui s'avance. »² Démarre alors l'improvisation proprement dite. L'acteur entraîne sa capacité à mépriser non pas le trac mais la « Concierge » : il apprend à lâcher (dans) la tête.

2. « Lâcher (dans) la tête »

a) *L'impossible décapitation de l'acteur duel*

Comme on peut le lire dans les propos de Jerzy Grotowski cités ci-dessus – « Vous ne devez pas penser au résultat »³ – et comme Declan Donnellan le suggère lorsqu'il conseille à l'acteur qui doute de « détourner [sa] pensée un petit moment »⁴, l'acteur peut cesser d'anticiper en focalisant son attention sur le présent de la représentation. « Pour

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. *Idem*.

³ Cf. GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, traduit du polonais par Claude B. LEVENSON, Collection THÉÂTRE VIVANT, Éditions L'Âge d'Homme, 1983, p. 201.

⁴ Cf. DONNELLAN, Declan, *L'acteur et la cible – Règles et outils pour le jeu*, traduit de l'anglais par Valérie LATOUR-BURNEY, Collection Les voies de l'acteur, Éditions l'Entretemps, 2005, p. 56.

défaire l'anticipation, pour la refuser, il faut que vous regardiez *vraiment* les spectateurs en face de vous, que vous vous intéressiez à eux»¹, recommande Delphine Eliet à l'occasion des avancées vers la chaise qu'elle fait pratiquer régulièrement. Mais s'il peut détourner sa pensée, l'acteur ne peut pas la bloquer. Il ne peut pas s'empêcher de penser. Souvent, une volonté tenace des apprentis-acteurs d'obéir à l'injonction de ne pas *se regarder* s'accompagne de cette confusion aussi inefficace que préjudiciable : ne plus penser. Vouloir éliminer ce qui se passe dans la tête est un tonneau des Danaïdes au résultat exactement inverse à celui recherché : l'acteur s'absorbe dans cette vaine tentative et s'abstrait d'un présent du jeu. En réalité, il est en permanence en train de se regarder jouer. Il *doit* l'être, affirme même Vsevolod Meyerhold qui énonce : « L'acteur doit être capable de *se voir* toujours mentalement *dans un miroir*. »² Agir dans l'instant présent de la représentation est le fruit d'un travail conscient : tout en s'attachant à être *sensible* (cf. 1^{er} chap. – I.A.1), à ne fabriquer ni sensations ni émotions, l'acteur doit être effectivement capable de doser l'intensité de son jeu en fonction de celui de ses partenaires et de l'écoute du public, de s'adapter aux situations accidentelles qui peuvent survenir, de rattraper même sa propre performance si celle-ci lui semble mal engagée. Louis Jouvet parle de « dualité » ou de « dédoublement » de l'acteur en jeu. Citant Maurice Ravel, il écrit : « *Un artiste doit être conscient (...) et non sincère ; il y a dans ce dernier mot quelque chose d'humiliant. Nous ne pouvons nous exprimer sans exploiter et donc transformer nos émotions, ne vaut-il pas mieux en être au moins conscient et reconnaître que l'art, c'est la suprême imposture. Le mensonge est la faculté artiste par excellence.* » Et conclut : « Cette rencontre du mensonge est essentielle pour l'acteur. »³ Chez Bertolt Brecht, celle-ci se veut patente. Plus question n'est de « [camoufler] la réalité désacralisée de ce qui se passe »⁴. Au contraire, « il faut que le comédien traite comme une partie de son art l'acte même qui consiste à montrer »⁵ : « Il a uniquement à montrer son personnage ; ou, pour mieux dire, il n'a pas uniquement à le vivre. »⁶ Cette ultime

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagyena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L'Âge d'homme, 1992, p. 316.

³ Cf. JOUVET, Louis, *Témoignages sur le théâtre*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 1952, p. 301.

⁴ Cf. BRECHT, Bertolt, « Petit organon pour le théâtre » (1948), *Écrits sur le théâtre*, édition établie sous la direction de Jean-Marie VALENTIN avec la collaboration de Bernard BANOUN, Jean-Louis BESSON, André COMBES, Jeanne LORANG, Francine MAIER-SCHAEFFER et Marielle SILHOUETTE, Collection Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 2000, p. 371.

⁵ Cf. *Idem*.

⁶ Cf. *Ibidem*, p. 370.

précision, ce « pas uniquement », semble essentielle au metteur en scène qui se prémunit de trop rapides raccourcis. Il insiste :

« La contradiction entre jeu (démonstration) et vécu (identification) est conçue par des têtes peu instruites comme si le travail du comédien ne pouvait manifester que l'un ou l'autre (ou comme si le Petit organon impliquait exclusivement qu'on joue, et l'ancienne manière qu'on vive). En réalité, il s'agit naturellement de deux processus antagonistes qui s'unissent dans le travail du comédien (sa présence sur scène ne contient pas seulement un peu de l'un et un peu de l'autre). C'est de la lutte et de la tension entre ces deux contraires, et de leur profondeur, que le comédien tire ses effets proprement dits. »¹

Pour preuve de ce que « l'ancienne manière [n'impliquait pas exclusivement] qu'on vive », citons ces propos de Constantin Stanislavski :

« Quand vous entrez en scène, votre première réplique doit vous servir de diapason. Il faut pouvoir vous dire, dès la quatrième ou cinquième réplique : "Ici j'agis, et là, je surjoue ; ici je fais juste acte de présence, mais là, je vis. Il faut maintenant établir une communication correcte. Voilà ! Il faut maintenant placer correctement la respiration, la voix. Maintenant c'est bien." L'acteur doit savoir discerner ce qui va et ce qui ne va pas dans son interprétation. Discerner calmement, éviter le brouillard émotionnel. De quoi avez-vous besoin sur la scène ? D'attention et de perspicacité, de concentration sur les circonstances proposées. C'est la condition nécessaire pour que naisse l'état créateur (...) de l'acteur en scène. (...) Le "Je suis" en découlera. Vous agirez de façon véridique. Sur scène, il faut être capable de discerner : "Là je mens, là je suis dans le vrai ; là j'agis, mais là je fais acte de présence ; ici mon objet c'est le public, mais là j'agis avec naturel." »²

« Repos ! », tranche alors l'acteur Frank Vercruyssen : « Soyez calme, en tant que comédien, parce que ces questions peuvent vous rendre fou ! "C'est l'un ou c'est l'autre ?", demandent les jeunes. Or, il n'y a pas l'un ou l'autre... Le métier de comédien n'est pas scientifique. Il n'offre jamais une réponse mais seulement des paradoxes. »³ Cette dualité est en effet l'une des propriétés du jeu les plus difficiles à assimiler pour les apprentis-acteurs. Elle semble à l'opposé du lâcher-prise tant recherché et lui-même si délicat à atteindre (cf. 2^{ème} chap. – I.B.2.b). En témoignent ces aveux déroutés de l'élève Kostya :

¹ Cf. BRECHT, Bertolt, « Petit organon pour le théâtre » (1948), *Écrits sur le théâtre*, édition établie sous la direction de Jean-Marie VALENTIN avec la collaboration de Bernard BANOUN, Jean-Louis BESSON, André COMBES, Jeanne LORANG, Francine MAIER-SCHAEFFER et Marielle SILHOUETTE, Collection Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 2000, p. 386.

² Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Ligne des actions physiques, Répétitions et exercices de Stanislavski*, textes réunis, traduits et présentés par Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2007, p. 132.

³ Cf. VERCRUYSSSEN, Frank, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 02 juin 2013, Annexe D, p. 280.

« J'étais désespéré de m'apercevoir que l'inspiration était remplacée par des calculs de *technique* théâtrale » ; ce à quoi Tortsov-Stanislavski répond qu'effectivement, lorsqu'« un acteur joue, il est divisé en deux » : « Souvenez-vous des paroles de Salvini que je vous ai citées : "L'acteur vit, pleure, rit sur la scène, mais en même temps qu'il pleure ou qu'il rit il observe ses propres larmes et sa propre joie. C'est cette double existence, cet équilibre entre la vie et l'interprétation dramatique qui conditionnent l'œuvre d'art". Ainsi, cette division de l'individu ne doit pas nuire à l'inspiration. Au contraire l'un doit encourager l'autre. »¹ Selon Vsevolod Meyerhold, la dualité de l'acteur relève en effet d'une subtile combinaison entre « autolimitation » et « improvisation », « les deux conditions principales du travail de l'acteur sur la scène » : « Plus complexe est leur association, plus haut se trouve l'art de l'acteur. (...) Sans autolimitation, pas de maîtrise. »² C'est en se référant à cette nécessaire « maîtrise » que Delphine Eliet s'attache à faire comprendre à ses élèves la différence fondamentale entre l'autocensure, nourrie des doutes, et la création, faite de choix et de décisions (*cf. 2^{ème} chap. – II.A.1*). « Vous avez accompli des choses, physiquement, que vous auriez pensé être incapables de faire si je vous les avais demandées »³, leur fait-elle souvent remarquer à l'issue d'improvisations corporelles. Telle est cette « maîtrise » de l'acteur, condition de son art : ne jamais céder à l'imprécision du laisser-aller – y compris sur un parcours improvisé – mais toujours rediriger l'expression vers là où il sait devoir aller. Celle-ci se fait alors création.

Qu'en est-il dès lors de cet état que l'on dit *de grâce* dont témoignent parfois les acteurs sans pouvoir l'expliquer ou d'une façon à ce point floue qu'elle en devient troublante – événement si rare dans une carrière, et si imprévisible, qu'il en autorise les superlatifs « superbe »⁴, « magnifique »⁵, « magique »⁶ ? Abolition de toute dualité chez un interprète qui n'est soudain plus maître de son action mais mû par une autre force, bien indéfinissable ? « Ce n'est plus du tout de la volonté, c'est quelque chose qui nous échappe »⁷, déclare Claude Degliame tandis que Gilles David, Comédien-Français, raconte que, dans de tels moments, « même les objets nous obéissent », « un verre tombe et (...),

¹ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, traduit de l'anglais par Charles ANTONETTI, Éditions Pygmalion – Gérard Watelet, 1988, pp. 201-202.

² Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Vsevolod Meyerhold*, introduction, choix de textes et traduction de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Mettre en scène, Éditions Actes Sud-Papiers, 2005, p. 97.

³ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁴ Cf. BOUCHAUD, Nicolas, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 février 2013, Annexe D, p. 164.

⁵ Cf. DAVID, Gilles, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 18 janvier 2013, Annexe D, p. 251.

⁶ Cf. DEGLIAME, Claude, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 181.

⁷ Cf. *Idem*.

tac, [on] le rattrape » : « tout paraît facile »¹. Nicolas Bouchaud évoque lui une sorte de sur-présence : « Tout, le corps, la parole, l'esprit, tout est là. C'est plus que *juste* : tout est là. Tout est dans ce présent de la présence. »² De façon similaire, Bénédicte Cerutti décrit une sensation de l'espace et du temps semblable à celle qui a cours lors d'un accident. C'est comme un « état de choc », précise-t-elle : « Vous n'êtes pas en pleine conscience de tous vos moyens, par contre, vous êtes conscients de tout ce qui se passe (...). Quand vous avez un accident, le temps qui précède l'impact [n'est] ni plus court ni plus long qu'un autre, en réalité, mais il est d'une précision redoutable. »³ Spontanément défini comme quelque chose qui échappe à l'acteur « inspiré »⁴, selon l'expression stanislavskienne, l'état de grâce se voit assez vite débarrassé de ses oripeaux mystiques pour apparaître comme le fruit conjugué d'un pur instant présent et d'une partition parfaitement maîtrisée. De même qu'« un acteur présent est en état de conscience et pas du tout d'inconscience », de même l'état de grâce est « le moment de la conscience absolue »⁵, dit Nada Strancar. Un idéal vers lequel tend Delphine Eliet, me semble-t-il, lorsqu'elle demande à ses élèves de « faire silence »⁶ au cœur d'une dualité affirmée.

b) *Mépriser la « Concierge »*

Si l'acteur ne peut interrompre le flux continu de ses pensées pour jouer, ni ne doit même chercher à le faire, à quoi se rapportent ces expressions qui courent dans les écoles de théâtre : « arrêter de jouer avec sa tête », « cesser de penser » ou « lâcher (dans) la tête » ? Comment comprendre également le « plonger dans la piscine »⁷ de Nada Strancar et ce « repartir à l'aventure » dont se réclame Jean-Christophe Vermot-Gauchy, « sans *passé* et sans *futur* »⁸ ? Lui parle aussi d'« essayer d'arriver dans un très grand repos »⁹ et l'on retrouve le « faire silence »¹⁰ par lequel Delphine Eliet a précisé son traditionnel « lâcher (dans) la tête » au cours de mes recherches : « Le silence, c'est ne pas

¹ Cf. DAVID, Gilles, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 18 janvier 2013, Annexe D, p. 251.

² Cf. BOUCHAUD, Nicolas, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 février 2013, Annexe D, p. 164.

³ Cf. CERUTTI, Bénédicte, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 décembre 2012, Annexe D, p. 214.

⁴ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Élisabeth JANVIER, Petite Bibliothèque Payot / Voyageurs, Éditions Payot et Rivages, 2001, p. 28.

⁵ Cf. STRANCAR, Nada, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 13 février 2013, Annexe D, p. 192.

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

⁷ Cf. STRANCAR, Nada, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 13 février 2013, Annexe D, p. 192.

⁸ Cf. VERMOT-GAUCHY, Jean-Christophe, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 1er février 2013, Annexe D, p. 291.

⁹ Cf. *Idem*.

¹⁰ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

s'identifier à ce que l'on pense. C'est se dire : "Tiens, une pensée...", puis l'attraper si on pense qu'elle va nous servir ou la laisser passer. » C'est se faire « marionnettiste » et prendre « un tout petit peu plus de distance » vis-à-vis des informations délivrées par son intellect pour être à même d'en choisir certaines et de se détacher de beaucoup d'autres : « C'est lui qui guide, lui l'acteur, lui le joueur. »¹ Lors de la découverte d'un exercice par de nouveaux-venus, la pédagogue a ainsi coutume de rappeler, en des termes basiques, que « la tête fait partie du corps et doit participer, à condition qu'elle ne soit pas à côté ou au-dessus en position de commentatrice »² : « Laissez complètement faire ce qui se passe dans votre tête : toutes vos pensées, tous vos souvenirs, tout votre regard sur le monde, toutes vos opinions... Penser peut être quelque chose d'extrêmement vivant et physique ! À condition de ne rien figer : l'important est dans la rencontre et dans le fait de laisser les choses circuler. Laissez-vous changer d'avis. »³ Lorsqu'il est demandé à l'élève de lâcher (dans) la tête, c'est dans le sens où, comme vu précédemment, il doit refuser d'écouter la dite « Concierge » pour cesser de se réduire (cf. 1^{er} chap. – I.B.2). Le plateau étant l'endroit du jeu, semblable à une partie de cartes où l'on n'a aucun scrupule à s'accaparer les points de son adversaire et l'on aime à se faire la frayeur d'une mise disproportionnée, le raisonnable n'y a pas sa place. L'élève doit refuser ce « contrôle permanent de la tête sur le corps »⁴ fait de toutes ses peurs et de tous les interdits culturels, sociaux, éducatifs ou familiaux qui construisent ses « limites intérieures »⁵ – interdits selon lesquels, par exemple, il serait mal ou dangereux de s'agiter et de montrer ses émotions. D'après Yannick Butel :

« [Il s'agit alors davantage de] bribes de pensées que [de] la mise en place d'un système qui reposerait sur la raison, à l'image de ces acteurs qui s'évitent, se dérobent, se dissimulent. Acteurs qui réfléchissent un nouvel art de penser, celui de ne pas développer la pensée, la soustrait au monde des preuves, aux raisonnements, à l'enchaînement. Un acte de penser qui contrarie la raison en quelque sorte. »⁶

« La Danse », l'un des exercices majeurs du training proposé par Delphine Eliet, initie les apprentis-acteurs à lâcher (dans) la tête, en les confrontant aux normes qui les

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

² Cf. *Idem*.

³ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁴ Cf. *Idem*.

⁵ Cf. *Idem*.

⁶ Cf. BUTEL, Yannick, *Essai sur la présence au théâtre – L'effet de cerne*, Collection Univers théâtral, Éditions L'Harmattan, 2006, p. 113.

restreignent. Un élève se place debout, seul, face au public, pour annoncer de la façon la plus affirmative et convaincue possible qu'il va « faire la danse de... ». Il ramasse alors un morceau de papier sur lequel est inscrit un mot, le lit, sent comment ce mot résonne immédiatement dans son corps et donne, par le mouvement, une forme à cet écho. Une fois « la Danse » amorcée, il doit accepter de ne pas réfléchir à une configuration particulière sur laquelle il souhaiterait mouler sa performance ni au lien qui relierait celle-ci au mot lu précédemment mais il doit suivre toutes les envies que suscite en lui chaque nouveau geste. Il apprend à écouter ses sensations et ses émotions, à leur accorder l'attention et l'ampleur qu'elles réclament, à en laisser venir de nouvelles et, avec elles, de nouveaux mouvements, loin de toute logique, de toute analyse qui reviendrait à ne faire que ce qu'il *croit* être juste et bien. Accepter l'apparent illogisme de « la Danse », accepter de ne pas être dans l'illustration du mot imposé comme amorce demande aux apprentis-acteurs de faire confiance à des modes de compréhension et de communication qui ne sont pas intellectuels mais instinctifs : c'est de façon spontanée qu'ils doivent donner corps à la façon dont ce qu'ils lisent les (é)meut, assumant de ne jamais rien (dé)montrer. « C'est un exercice pour s'entraîner à ne pas donner d'importance au doute »¹, déclare Delphine Eliet dans un propos auquel semble répondre celui d'Eugenio Barba : « Tout acte créatif (...) s'effectue à travers une régression préliminaire à un niveau plus primitif (...), une désorientation voulue qui oblige à mettre en œuvre toutes les énergies du chercheur, aiguise ses sens, comme lorsqu'on marche dans l'obscurité. »² Or, précise le metteur en scène, « cette dilatation de ses propres potentialités se paie très cher : elle ne se produit que si l'on accepte de perdre la maîtrise du sens de sa propre action. »³ Si Delphine Eliet récuse la cherté évoquée par Eugenio Barba – « On ne fait que gagner, affirme-t-elle (...). C'est du travail, oui, mais on ne *paye* rien dans le sens où "payer" sous-entend que l'on perd quelque chose. »⁴ – elle n'en admet pas moins que cette « désorientation voulue »⁵ réclame un entraînement des apprentis-acteurs tant elle est contraire aux usages communs. Aussi n'est-il guère surprenant que des exercices au déroulement et à l'objectif analogues se retrouvent chez d'autres pédagogues, comme l'improvisation « chant et danse » décrite par Lee Strasberg :

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier – Traité d'Anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2004, p. 138.

³ Cf. *Idem*.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

⁵ Cf. BARBA, Eugenio, *Op. cit.*, p. 138.

« Tandis que l'acteur se tient debout devant le public, il commence à sentir des choses se passer à l'intérieur de lui-même ; elles ont rarement des manifestations extérieures, bien que parfois nous percevions quelque chose ; parfois ces impulsions voilées se révèlent par le fait que certaines parties du corps se mettent à tressaillir et à bouger ; autrement dit : "des expressions nerveuses involontaires" se manifestent ; l'acteur apprend alors à prendre contact avec ces impulsions, et ceci se fait sans l'aide des mots ; il se demande simplement : "Qu'est-ce qui se passe ? Quelle sensation est-ce ? Quel genre d'expérience ? (...) Est-ce de la peur ou de la gêne, de la timidité, de la colère ?" (...) En réalité, l'exercice ne fait que permettre aux impulsions qui existent de se manifester plus vivement qu'on ne le leur avait permis jusque là ; une expression de ce genre est, d'habitude, retenue par l'interdiction qu'y opposent le conditionnement et le comportement humain. Dans l'exercice chant et danse, l'acteur laisse ses impulsions suivre leur propre cours (...) ; à de tels moments, on peut réellement voir les muscles se mettre en activité sur la base de leurs réactions habituelles ; dans l'exercice chant et danse, on détend ces muscles de façon que les réactions habituelles puissent faire surface. »¹

Pareil à « la Danse », l'exercice décrit par Lee Strasberg s'ouvre sur une station debout : l'acteur « [prend] contact avec ces impulsions » qui se manifestent « à l'intérieur de lui-même » et ce sont elles qui induisent la mobilité, puis la parole. C'est que « l'individu est avant tout une masse vivante dans un mouvement continu intérieur/extérieur. Du fait de cette interaction, il se passe en permanence *quelque chose* en lui et ce *quelque chose* peut être utilisé pour jouer »². La pédagogue puise ici l'un des fondements de sa Technique, qu'elle développe dans les notions voisines que sont « Traverser la peur » et « Donner/Recevoir » : l'assurance qu'il trouvera toujours à *recevoir* pour *donner* en retour permet à l'acteur de *traverser la peur* du vide et de se livrer joyeusement au « Je ne sais pas » nécessaire à un travail dans l'instant présent du plateau. Une angoisse commune aux élèves est en effet de ne plus savoir quoi faire en scène. Les initier à bloquer le réflexe d'anticipation pour s'ouvrir à ce qui peut advenir concrètement demande de leur faire éprouver d'abord qu'il n'y a aucune raison de douter d'un possible ressenti à tout instant, qu'il y a toujours quelque chose à naître et qu'ils sont donc tous également capables face aux exercices. « Il faut que vous soyez convaincus que si vous faites quelque chose, c'est qu'il y a une piste – et ne vous effondrez pas s'il n'y a *rien* car c'est peut-être une excellente occasion de vous remplir de sensations nouvelles. »³ Qu'ils improvisent ou répètent une scène établie, les apprentis-acteurs

¹ Cf. STRASBERG, Lee, *Le travail à l'Actors Studio – Cours recueillis et présentés par Robert H. Hethmon*, traduit de l'anglais par Dominique Minot, Collection Pratique du théâtre, Éditions Gallimard, 1969, pp. 162-163.

² Cf. ELIET, Delphine, *Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011*.

³ Cf. *Idem*.

doivent s'entraîner à frayer avec la peur du non-savoir, de la non-maîtrise, à devenir curieux de la façon dont chaque expérience scénique pourrait évoluer. S'ils doivent privilégier les voies qui les effraient, c'est que ce sont celles de la nouveauté, du « risque » également et de « la difficulté, mais tout cela dans le plaisir »¹. Avec maîtrise, ils apprennent à « Traverser la peur » afin de toujours repousser les limites de ce qu'ils savent et s'ouvrir à de nouvelles potentialités. L'important, « ce n'est pas de traverser la peur pour qu'il n'y en ait plus, pour l'avoir derrière soi ; c'est de traverser *tout le temps* la peur »².

*

Qu'est-ce que le jeu, questionne Delphine Eliet, sinon le fait de s'amuser à se faire peur ? Un enfant qui saute de ligne blanche en ligne blanche pour ne pas se faire croquer par d'imaginaires crocodiles, l'achat risqué de l'Avenue des Champs-Élysées avec de faux billets, les sauts à l'élastique, en parachute ou autres Grand Huit, tous ces jeux sont nécessaires à l'être humain et le grisent dans le rapport qu'ils entretiennent avec une peur factice. « Dans le quotidien, il n'y a que peu ou pas de transformations, de mutations, d'évolution. Il n'y a que peu ou pas d'accidents qui viennent dérober au temps de la répétition sa monotonie. Aucun accident qui ne libère des liens du temps qui passe indistinctement »³, écrit Yannick Butel. À l'inverse, « Traverser la peur » et prendre plaisir au « Je ne sais pas » propre à l'instant présent du travail permet de régler son sort à cette part en nous d'« *homo quotidianus* »⁴ : « C'est la leçon du funambule », selon Jean-Loup Rivière. « Là où la superstition reconforte en donnant du sens, l'art trouble en montrant qu'il peut n'y en avoir pas. (...) Il [produit] ainsi ce qui est la raison d'un art vivant, produire un pur présent qui ne regrette ni n'anticipe, et permet aux humains de vivre sans remords ni espérance, mais avec bonheur. »⁵

**

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

² Cf. *Idem*.

³ Cf. BUTEL, Yannick, *Essai sur la présence au théâtre – L'effet de cerne*, Collection Univers théâtral, Éditions L'Harmattan, 2006, p. 17.

⁴ Cf. *Ibidem*, p. 14.

⁵ Cf. RIVIÈRE, Jean-Loup, « Bonheur de l'accident », *Agôn* [En ligne], N°2 : L'accident, Dossiers, mis à jour le : 16/12/2009, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1085>.

Lâcher (dans) la tête pour travailler dans l'instant présent du plateau, être présent à soi et à autrui, c'est accepter d'être l'acteur « non-intellectuel » posé par Antoine Vitez, qui écrit : « Le travail d'acteur est sans doute un travail mental, mais ce n'est pas un travail d'intellectuel. Tout ce qu'on a appelé la dramaturgie, tout ce qui est, en principe, enseigné aux acteurs au cours des séances de travail à la table, tout cela doit se faire. *Mais dans le cours du travail physique concret.* »¹ À l'image de ces propos tenus par le metteur en scène, il ne s'agit pas, pour Delphine Eliet, de penser un acteur inintelligent – l'intelligence comme outil de la connaissance, faculté de compréhension et d'adaptation, capacité décisionnelle est pleinement présente dans sa pédagogie –, mais de reconnaître une intelligence du corps. On est proche alors de ce portrait du philosophe en « idiot » que brosse Gilles Deleuze, opposant « l'homme de la raison naturelle » à « l'homme de la raison savante » :

« Le Cardinal de Cues lance le thème de l'idiot. Et cela a quel sens ? Un sens très simple. C'est l'idée que le philosophe, c'est celui qui ne dispose d'aucun savoir et qui n'a qu'une faculté, la raison naturelle. L'idiot, c'est l'homme de la raison naturelle (...) par opposition à la lumière du savoir et aussi par opposition à la lumière révélée. (...) lorsque Descartes lance sa grande formule "Je pense donc je suis", en quoi est-ce la formule de l'idiot ? Elle est présentée par Descartes comme la formule de l'idiot parce que c'est l'homme réduit à la raison naturelle. (...) Vous ne pouvez pas "être" sans savoir au moins confusément ce que veut dire "penser", vous ne pouvez pas "être" sans savoir au moins confusément ce que veut dire "être". Vous le sentez d'un sentiment qui serait le sentiment de la pensée. En d'autres termes, "animal raisonnable" renvoie à des présupposés explicites de l'ordre du concept ; "Je pense donc je suis" ne renvoie qu'à des présupposés implicites de l'ordre du sentiment. Du sentiment intérieur. (...) L'idiot, c'est l'homme des présupposés implicites. C'est cela : la raison comme fonction naturelle. La raison naturelle. (...) Descartes disait : "Je n'ai pas à expliquer ce que veut dire "Je pense donc je suis" ; chacun l'expérimente en lui-même". Tandis que ce que veut dire : "animal raisonnable", ça, c'est écrit dans les livres. L'idiot s'oppose à l'homme des livres. L'homme de la raison naturelle s'oppose à l'homme de la raison savante. »²

Ainsi, lorsqu'elle donne à la première année du Cycle long le titre : « Donner au corps sa place »³, Delphine Eliet entend amener ses élèves à une meilleure compréhension du fonctionnement humain premier, passant par une revalorisation de

¹ Cf. VITEZ Antoine, cité par Émile COPFERMANN, *Conversations avec Antoine Vitez – De Chaillot à Chaillot*, Éditions P.O.L, 1999, p. 147.

² Cf. DELEUZE, Gilles, Cours sur Spinoza délivré à l'Université de Vincennes le 02 décembre 1980, transcrits par Christina ROSKY et disponibles sur le site internet « La voix de Gilles Deleuze en ligne », URL : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/rubrique.php3?id_rubrique=6.

³ Cf. ELIET, Delphine, Site internet de l'École du Jeu : www.ecoledujeu.com.

leurs capacités innées à jouer et à communiquer. Mais celles-ci ne sont pleinement éprouvées que dans un second temps, en deuxième année, où cette fois-ci place est donnée « à l'acteur »¹. Pour les former à l'art dramatique, il paraît nécessaire de rendre préalablement ces jeunes gens à leur « raison naturelle » et d'en faire des « idiots ». Dans son ouvrage en deux volets, *Travail de l'acteur sur lui-même*, Constantin Stanislavski envisage la formation de l'acteur dans un ordre similaire : la « construction du personnage »² intervient à l'issue d'une première année de formation au cours de laquelle il est demandé à Kostya et à ses camarades de reconsidérer entièrement leur façon de parler et de se mouvoir afin de quitter une négligence quotidienne regrettable et de retrouver, en scène, un usage corporel correct, nettoyé, « comme la Nature l'a prévu, et en accord avec toutes ses lois »³. Dans chacune de ces deux pédagogies, il ne peut y avoir travail du jeu, compris au sens d'interprétariat, sans un travail initial de réappropriation *intuitive et corporelle*.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Site internet de l'École du Jeu : www.ecoledujeu.com.

² Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, traduit de l'anglais par Charles ANTONETTI, Éditions Pygmalion – Gérard Watelet, 1988, pp. 47-48.

³ Cf. *Ibidem*, p. 71.

II. – L'acteur, un corps dans un esprit

« “Merde, j’avais une mallette quand je suis arrivé tout à l’heure, non ?” [Peter Van den Eede] se penche vers le public et répète : “J’avais une mallette, non ?” J’ai vu ce spectacle trois fois [*My Dinner with André* d’après le film de Louis Malle par la compagnie tg STAN] et, à chaque fois, c’était incroyable ! Après, l’histoire reprenait mais, d’un seul coup, deux cent cinquante personnes se mettaient à chercher cette mallette du regard. »¹ Si les spectateurs sont avides d’accidents, qu’ils soient trous de texte, fous rires ou accessoires qui soudain défont, comme dans l’anecdote rapportée par l’acteur du Collectif Les Possédés Nadir Legrand (et même si, dans le cas du spectacle cité, l’accident était factice), c’est que ces troubles de la représentation témoignent du caractère vivant du spectacle auquel ils assistent. « Si fugitif soit-il, l’effet communautaire est extrême, pour le meilleur ou pour le pire. L’accident supprime les distances et suspend l’éloignement. Il désorganise le jeu et nous nous retrouvons du même bord »², décrit Georges Banu. Les rires qui se communiquent de la scène à la salle ou la tension qui électrise l’air au-dessus du public et se dessine sur les visages lorsqu’une entrée ne se fait pas, montrent combien, lorsque la vie reprend ses droits, les émotions circulent librement des acteurs aux spectateurs. Pour être présent en scène et se faire, ainsi, agent du frisson, il semble que l’acteur doive se mettre en quête de cette « “vulnérabilité de l’être en vie” (...) fruit d’une construction rigoureuse, d’un programme de données objectives, qui permettent de mettre en forme le corps fictif au profit d’une plus grande intensité de vie. »³ Denise Schröpfer parle de « construction ». Je privilégierai l’idée d’une déconstruction. À l’image de nombreux pédagogues, de Constantin Stanislavski à Jacques Lecoq, Delphine Eliet propose une pédagogie fondée sur un nettoyage par lequel les élèves sont incités à « éliminer les formes parasites qui ne leur appartiennent pas, [à] retirer tout ce qui peut les gêner pour retrouver la vie au plus près de ce qu’elle est. »⁴

**

¹ Cf. LEGRAND, Nadir, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 14 février 2013, Annexe D, p. 269.

² Cf. BANU, Georges, « De l’accident au théâtre », *Agôn* [En ligne], N°2 : L’accident, Dossiers, L’accident, au plus près : l’enquête, mis à jour le : 02/07/2010, URL : <http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1199>.

³ Cf. SCHRÖPFER, Denise, « Peut-on enseigner la présence ? La leçon de Yoshi Oida », FARCY, Gérard-Denis, PRÉDAL, René (sous la dir.), *Brûler les planches, Crever l’écran – La présence de l’acteur*, Collection Les voies de l’acteur, Éditions L’Entretemps, 2001, p. 67.

⁴ Cf. LECOQ, Jacques, *Le Corps poétique – Un enseignement de la création théâtrale*, en collaboration avec Jean-Gabriel CARASSO et Jean-Claude LALLIAS, Éditions Actes Sud-Papiers, Cahiers n° 10, décembre 1997, p. 39.

Dans cette partie, nous étudierons comment Delphine Eliet guide les apprentis-acteurs dans la redécouverte de cette « vie au plus près de ce qu'elle est »¹, vie augmentée qui caractérise l'« acteur plus qu'acteur »², selon le mot de Georges Banu. Quittant la notion d'énergie, très employée à l'École du Jeu mais trop abstraite à mon sens, je lui préférerai le concept de vivance. L'analyse de ce concept m'amènera à définir cet état de jeu évoqué précédemment et l'état créateur qui lui est corrélé, présenté par la pédagogue comme la finalité de sa TCIC. Enfin, nous nous attarderons sur la question de l'échauffement, essentielle d'après moi tant le fossé paraît profond entre le discours de Delphine Eliet et la réalité professionnelle.

A. Être en état de jeu

Nos corps sont diminués, tordus, quotidiennement étouffés par le cadre social et engoncés dans des règles de savoir-vivre, soutient et répète Delphine Eliet. Si celles-ci sont nécessaires dans la rue, elles n'ont plus de raisons d'être sur un plateau de théâtre qui doit être « l'espace de la plus grande liberté possible »³. Le travail physique tel qu'il est pratiqué à l'École du Jeu n'est en rien quête d'une virtuosité, sinon une virtuosité de l'âme (cf. 2^{ème} chap. – I). Quand l'apprenti-acteur se meut en musique et pratique ce que l'on appellerait plus communément de l'expression corporelle, c'est en vue de déconstruire son enveloppe d'« *homo quotidianus* »⁴ : l'élève nettoie son corps – et, pour cela, son esprit – des déformations et constructions issues de son éducation. Il retrouve ce corps *premier* de l'animal ou de l'enfant dont Roméo Castellucci prône la « force immédiate », une « radicalité » en scène qui impose « l'objectivité » aux spectateurs : « L'animal et la machine sont de pures essences, des systèmes de fonction. Leur présence en devient une menace pour l'acteur qui ne connaît pas ces fonctionnements. Ils lui dérobent une partie de son savoir conscient. Un chien qui traverse la scène sera toujours beaucoup plus puissant qu'un acteur qui joue. »⁵ L'acteur *nettoyé* retrouve cette « pureté

¹ Cf. LECOQ, Jacques, *Le Corps poétique – Un enseignement de la création théâtrale*, en collaboration avec Jean-Gabriel CARASSO et Jean-Claude LALLIAS, Éditions Actes Sud-Papiers, Cahiers n° 10, décembre 1997, p. 39.

² Cf. BANU, Georges, *Les voyages du comédien*, Collection Pratique du théâtre – NRF, Éditions Gallimard, 2012, p. 154.

³ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁴ Cf. BUTEL, Yannick, *Essai sur la présence au théâtre – L'effet de cerne*, Collection Univers théâtral, Éditions L'Harmattan, 2006, p. 14.

⁵ Cf. CASTELLUCCI, Romeo, cité par Aline PAPIN, « L'acteur survivra-t-il ? Ou comment travailler pour Roméo Castellucci ? », mémoire de fin d'études de la Haute École de Théâtre de Suisse Romande – La Manufacture, 2009, pp. 11-14.

de l'être »¹ qui le rend à l'instant présent de la scène. Débordant d'une multitude de possibles, il est effectivement plus vivant que dans le temps social et quotidien.

1. Retrouver une « vie vivante »

a) *L'énergie ou ce qui ne peut être dit*

Il est difficile de parler de présence, et plus généralement de jeu de l'acteur, sans se trouver confronté à la notion d'énergie. Dans sa proximité mythifiée avec l'aura, la présence « rejoint [parfois] le principe ésotérique d'une énergie rayonnante, d'un fluide mystique »², comme l'écrit David Lescot à propos du travail de Mikhaïl Chekhov. Grand classique des pédagogies de l'art du jeu, l'énergie y est pourtant rarement définie, comme une notion à la fois trop abstraite et trop évidente. Le plus souvent, le terme est employé dans son sens courant de « force, vigueur »³ : jouer demande un « effort supplémentaire » à fournir par l'acteur dont l'énergie corporelle et vocale doit être « plus grand[e] en scène que dans la vie »⁴. On frôlerait la tautologie si à ces propos de Lee Strasberg ne répondaient ceux de Delphine Eliet ouvrant chaque temps d'échauffement par un nécessaire appel aux élèves à « augmenter [leur] niveau d'énergie »⁵ – expression qu'elle associe à de plus concrets : « Réveillez-vous ! » ou « Allez-y davantage ! »⁶ Dans de telles acceptations, « l'énergie de l'acteur [semble bien] quelque chose de précis que tout le monde peut identifier : à savoir sa force musculaire et nerveuse [qui] existe par définition dans n'importe quel corps vivant. »⁷ Se référant aux travaux sur la pré-expressivité menés par Eugenio Barba, à son indispensable « gaspillage de l'énergie » en scène – « principe d'une dépense maximum d'énergie pour un résultat minimum »⁸ –, le théoricien italien Ferdinando Taviani parle d'un « surplus théâtral qui ne sert pas pour se

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

² Cf. LESCOT, David, « Apprendre à rayonner : l'acteur selon Mikhaïl Chekhov », FARCY, Gérard-Denis, PRÉDAL, René (sous la dir.), *Brûler les planches, Crever l'écran – La présence de l'acteur*, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2001, p. 54.

³ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « ÉNERGIE ».

⁴ Cf. STRASBERG, Lee, *Le travail à l'Actors Studio – Cours recueillis et présentés par Robert H. Hethmon*, traduit de l'anglais par Dominique Minot, Collection Pratique du théâtre, Éditions Gallimard, 1969, p. 330.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁶ Cf. *Idem*.

⁷ Cf. TAVIANI, Ferdinando, « L'énergie de l'acteur comme prémisse », traduit de l'italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, *L'énergie de l'acteur*, ISTA (International School of Theatre Anthropology), BOUFFONNERIES N°15-16, 1986, p. 26.

⁸ Cf. BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier – Traité d'Anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2004, p. 40.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

mouvoir, agir, être présent et intervenir dans le monde environnant mais pour agir, se mouvoir, être présent d'une manière théâtrale efficace.»¹ Selon Eugenio Barba, effectivement, l'acteur peut « identifier » une « température-intensité personnelle » puis la « réveiller, [la] modeler » par le biais des « technique[s] extra-quotidienne[s] du corps »² que sont la recherche d'un équilibre instable, les principes de l'opposition et de l'absorption de l'action et l'application d'une incohérence cohérente. « À un niveau perceptible, [l'acteur] semble travailler sur le corps et sur la voix. En réalité il travaille sur quelque chose d'invisible, l'énergie. »³ Car enfin, la notion d'énergie ne doit pas être associée « mécaniquement à l'excès d'activité musculaire et nerveuse, à la fougue et au cri » : « Intime », l'énergie « pulse et pense dans l'immobilité et le silence, (...) force-pensée contenue qui peut se développer dans le temps sans se déployer dans l'espace. »⁴



© Stéphane Ferrer.

En accord avec la conception orientale du phénomène – non sans rapport avec cette image employée par Eugenio Barba de la pulsion intime d'une « force-pensée » –, Constantin Stanislavski remarque, « lors des échanges avec autrui, qu'il se produit parfois une émanation sensible qui passe par les yeux, le bout des doigts, ou qui sourd à travers les pores. Ce flux invisible de la communication, qu'il nomme émission et réception de

¹ Cf. TAVIANI, Ferdinando, « L'énergie de l'acteur comme prémisses », traduit de l'italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, *L'énergie de l'acteur*, ISTA (International School of Theatre Anthropology), BOUFFONNERIES N°15-16, 1986, p. 26.

² Cf. BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier – Traité d'Anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2004, p. 105.

³ Cf. *Idem.*

⁴ Cf. *Idem.*

rayons, ou irradiation, pour citer Marie-Christine Autant-Mathieu, traduit la circulation de l'énergie à l'intérieur et à l'extérieur du corps et son envoi vers les partenaires. »¹ De la même manière, Yoshi Oida écrit que, « quel qu'en soit le point d'origine, les êtres humains semblent bien avoir une sorte d'énergie intérieure » : « Sur scène, si l'acteur parvient à se mettre en contact avec le feu existant dans son corps, le public peut alors partager cette énergie. »² Toutefois, précise l'acteur japonais, de même qu'il est impossible d'en indiquer le point d'origine, il est impossible d'expliquer ce « feu » intérieur : on ne peut que le constater – comme le font la plupart des pédagogues qui s'aventurent sur ce terrain. Ainsi, lorsqu'un élève ressent des picotements dans certaines parties de son corps ou une très grande chaleur, lorsqu'il est secoué de légers spasmes – manifestations physiques courantes dans le travail de la TCIC – Delphine Eliet parle spontanément d'« énergie qui est en mouvement à l'intérieur du corps »³. En entretien, elle n'hésite pas à s'accorder avec la notion de *ch'i* telle que définie dans la philosophie taoïste et dans certains ouvrages de médecines parallèles : « Le *ch'i* est la force primordiale de vie (...), le courant ininterrompu d'énergies qui relie entre eux les divers tissus, les organes et les fonctions cérébrales pour former une totalité unifiée : l'être humain. »⁴ Si son enseignement n'est pas né de telles connaissances, la pédagogue dit retrouver dans le *ch'i* cette évidence sensible qui caractérise la justesse : confirmation intuitive et instinctive qui se communique à autrui et devient vérité par cette communication même (*cf. 1^{er} chap. – I.A.3*). « C'est l'aboutissement de milliers d'années d'observation de la nature et du corps humain. Ce n'est que de l'observation – et de l'expérience. »⁵ Confrontée à la lecture de l'ouvrage de Mantak Chia, elle se dit marquée par les points de ressemblance qu'elle y trouve avec les principes qu'elle-même pose pour le jeu :

« Le bébé étant né, son énergie se divise peu à peu, se répartissant entre parties chaude et froide du corps. Dans le fœtus, l'énergie yin et yang se trouve en parfait équilibre, dans une sorte de mélange tiède. Mais à mesure que l'enfant grandit, son énergie chaude, ou yang, monte peu à peu vers la partie supérieure du corps contenant les organes vitaux : le cœur, le foie, les poumons et le cerveau, tandis que l'énergie froide, ou yin, tend à s'établir

¹ Cf. AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine, *La Ligne des actions physiques, Répétitions et exercices de Stanislavski*, textes réunis, traduits et présentés par Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2007, p. 340.

² Cf. OIDA, Yoshi, *L'Acteur rusé*, avec la collaboration de Lorna MARSHALL, traduit de l'anglais par Valérie LATOUR-BURNEY, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 2008, p. 16.

³ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁴ Cf. CHIA, Mantak, *Énergie mentale et autoguérison*, Collection « Horizons spirituels », Éditions Dangles, 1985, p. 26.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

dans les jambes, les organes génitaux et le bas de l'abdomen. Au fil des années, les circuits énergétiques, qui apportent la vie aux organes internes et les maintiennent en état de bon fonctionnement, subissent des blocages par suite de tensions physiques et mentales. Ces blocages amènent en général la fatigue, la faiblesse et un mauvais état de santé. (...) La parfaite circulation des énergies des premières années de notre existence n'était pas encore altérée par les tensions de la vie courante. Si, par conséquent, nous rétablissons le courant tiède de ch'i de notre enfance, nos organes vitaux retrouveront une santé éclatante. (...) Lorsque le pouvoir curatif du Tao, l'énergie vitale sous sa forme originelle, pure, non divisée, circule à travers notre corps, nous retrouvons l'ardeur et l'énergie débordante que nous avons étant enfants. (...) "Ouvrir les canaux" veut dire enlever les obstacles qui empêchent le ch'i de circuler selon les circuits naturels. La plupart des obstacles proviennent de tensions physiques, mentales et émotionnelles.»¹

Il est difficile de ne pas penser au « lâcher les efforts » de la pédagogue (cf. 1^{er} chap. – II.B.1.c), principe essentiel à son échauffement, lorsqu'on se trouve confronté à l'ouverture des « canaux » décrite par Mantak Chia – d'autant que la définition que donne Delphine Eliet des efforts recouvre entièrement celle que délivre le maître taïste de ces « obstacles qui empêchent le ch'i de circuler selon les circuits naturels » : « tensions physiques, mentales et émotionnelles ». Cette « sorte de mélange tiède » dont il est fait mention semble, elle, l'exact correspondant de la clarté que la pédagogue réclame chez l'acteur : ce juste-milieu dans lequel il se situe et qui lui sert de base pour jouer, ensuite, avec des excès. « [L'acteur] est dans cet équilibre, dit-elle, c'est pour cela qu'il peut jouer du très froid ou du très chaud. »² Enfin, comment ne pas voir dans cette volonté de retrouver « l'ardeur et l'énergie débordante que nous avons étant enfants », le « retour » recherché par la TCIC « à quelque chose de beaucoup plus profond, de beaucoup plus intuitif, de beaucoup plus brut, dans le sens de l'enfance »³ ? C'est « enlever tout ce qui nous a diminués ou tordus, précise-t-elle, comme s'il fallait trouver – en tout cas ce sont ces acteurs-là qui m'intéressent – une sorte de pureté de l'être sur le plateau à partir de laquelle seulement l'acteur peut commencer à incarner des êtres humains plus tordus, plus complexes... »⁴ Si Delphine Eliet se refuse à parler de ch'i, trop connoté à ses yeux, ce qu'elle entend par énergie dépasse de beaucoup le simple « tonus musculaire et

¹ Cf. CHIA, Mantak, *Énergie mentale et autoguérison*, Collection « Horizons spirituels », Éditions Dangles, 1985, pp. 26-28.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

⁴ Cf. *Idem*.

nerveux »¹ que Franco Ruffini définit ci-après. Aussi s'avoue-t-elle incapable de donner une définition précise du terme : « Qu'est-ce que je peux dire sur l'énergie mis à part que c'est réel ? (...) C'est de la vie qui circule. Ce sont des sensations qui circulent. C'est de la pensée qui circule, aussi. »² Augmenter son *niveau d'énergie*, augmenter son *niveau d'intensité*, signifie chez elle être plus éveillé, plus disponible physiquement et intellectuellement, moins compliqué quant à ses ressentis donc plus *entier*. En résumé il s'agit d'être plus *vivant* pour être à même de jouer. On rejoint la définition plus courante de « vitalité »³, envisagée comme le « caractère de ce qui manifeste une vie puissante et féconde, de ce qui est éminemment vivant »⁴ – un parallèle auquel ces propos de Constantin Stanislavski peuvent également faire penser, lorsqu'il en appelle à la Nature et à ses lois comme indispensable régisseuse de l'être en scène : « Cette énergie n'est pas vide, écrit-il, elle est au contraire chargée d'émotions, d'intentions, de désirs, qui en font un courant frémissant orienté vers telle ou telle action. »⁵

b) *La « vivance » de Delphine Eliet*

Moins que travail sur l'énergie, et même si ce terme générique simplifie sans doute le discours qu'elle adresse à ses élèves, la pédagogie de Delphine Eliet semble plus exactement travail sur le vivant, quête du vivant par l'acteur – de sa vivance, ainsi que nous l'étudierons ici. « À partir de là, et seulement à partir de là, il y a tout ce qu'on peut imaginer de nécessaire au théâtre comme savoir son texte, etc. Mais tout cela, sans un acteur qui est extra-vivant, cela ne sert à rien »⁶, déclare-t-elle. Dans l'obligation de traverser des états bien supérieurs à ceux qu'il côtoie normalement, l'acteur doit utiliser un « niveau de vie »⁷ également bien supérieur à celui que son corps, économique que l'on sait, lui demande au quotidien. L'anthropologue Albert Piette parle très à propos d'un « mode mineur » pour décrire cette « modalité d'être présent au quotidien » en étant « ici et ailleurs en même temps » grâce à l'injection « de moments vides, de gestes secondaires,

¹ Cf. RUFFINI, Franco, « Le milieu-scène : pré-expression, énergie, présence », traduit de l'italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, *L'énergie de l'acteur*, ISTA (International School of Theatre Anthropology), BOUFFONNERIES N°15-16, 1986, pp. 42-43.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

³ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « ÉNERGIE ».

⁴ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « VITALITÉ ».

⁵ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, traduit de l'anglais par Charles ANTONETTI, Éditions Pygmalion – Gérard Watelet, 1988, p. 71.

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁷ Cf. ELIET, Delphine, citée par Julien ALEMBICK, « L'acteur traversé, une réflexion autour du travail pédagogique de Delphine Eliet à l'École du Jeu », mémoire de fin d'études de la Haute École de Théâtre de Suisse Romande – La Manufacture, 2011.

de pensées vagabondes, etc. (...) Il y a toujours dans notre présence, dans notre manière d'être au monde, une sorte de distraction légère, ajoute-t-il : on fait les choses habituelles sur le mode de la non-conscience, de la non-pensée. » C'est « une sorte de réserve négative qui modalise notre présence au monde », une « présence-absence » indispensable à l'être humain en ce qu'elle lui permet d'atténuer la « brutalité [de sa présence] » et « l'impossible face à face »¹. On devine combien ce « mode mineur » propre à la vie quotidienne doit être contrarié par l'acteur en jeu : ayant cette double tâche d'aller toucher un grand nombre de gens en interprétant, pendant un temps parfois relativement long, des histoires où la vie est portée à son intensité maximale, il doit être, en scène, en *mode majeur* pour affronter le « face à face » d'une communication intime. Il doit être, comme le pose Delphine Eliet, un « vivant au carré »². Eugenio Barba ne parle-t-il pas des « corps dilatés » comme « corps-en-vie »³ ? Derrière cet acteur « extra-vivant »⁴ dépeint par la pédagogue se font aussi entendre l'hyperbole « vie vivante »⁵ que s'autorise Jean-Loup Rivière et cette « excitabilité » que Vsevolod Meyerhold désigne comme « l'essence » de l'art de l'acteur, qui « se communique aux spectateurs et (...) les fait participer à son jeu. »⁶ Il y a trois ans, alors qu'elle clarifie et affine les termes propres à la TCIC, Delphine Eliet se pique d'un néologisme qui, dit-elle, illustre parfaitement ce *niveau d'énergie* à atteindre pour mettre ainsi son corps en état de jouer : la vivance. J'ai retrouvé ce terme chez Jean-François Dusigne associé à l'« éprouvé », tous deux s'opposant à « l'intellect »⁷. Si les deux pédagogues s'accordent sur la corporéité suggérée par le vocable, et si l'on retrouve dans l'emploi qu'en fait Jean-François Dusigne la dimension empirique que Delphine Eliet donne à son enseignement, cette dernière intègre aussi « les capacités intellectuelles » de l'acteur dans la définition qu'elle donne de cette énergie vitale augmentée :

*« Il y a un mot que j'aime qui n'existe pas, que j'ai inventé, c'est la "vivance".
Cela correspond au niveau de vie. Je parle de tous les niveaux qu'on peut*

¹ Cf. PIETTE, Albert, « La présence du corps », séminaire transdisciplinaire « Le corps » organisé par l'École doctorale Connaissance, Langage, Modélisation de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, séance du 02 avril 2013. Propos transcrits par Keti Irubetagoiena.

² Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

³ Cf. BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier – Traité d'Anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2004, p. 24.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁵ Cf. RIVIÈRE, Jean-Loup, *Comment est la nuit ? – Essai sur l'amour du théâtre*, L'Arche Éditeur, 2002, p. 79.

⁶ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 2, 1917-1929*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions La Cité – L'Âge d'homme, 1975, p. 80.

⁷ Cf. DUSIGNE, Jean-François, *L'acteur naissant – La passion du jeu*, Collection Sur le théâtre, Éditions théâtrales, 2008, p. 58.

retrouver chez un être humain : les sensations, les émotions, les capacités physiques comme bondir, être fort, être souple, les capacités de perception, les capacités intellectuelles d'analyse, de transmission d'une pensée, l'imagination, l'intuition. (...) Quand je parle d'augmenter le niveau d'énergie, c'est que tout cela fonctionne mieux. Comme une ampoule, si je lui donne plus de flux électrique, elle éclaire plus et, donc, elle attire plus. C'est la même ampoule mais à un régime plus développé. Il s'agit de dépasser la norme à laquelle nous sommes habitués. De la manière dont nous vivons aujourd'hui, nous avons perdu un rapport à l'intensité. Selon nos milieux sociaux, nos activités, on est entravés de différentes façons ou à différents niveaux mais on est très entravés. Augmenter son niveau d'énergie signifie que le corps est plus chaud, plus dense, plus alerte. Je dirais que chaque élément du corps retrouve sa meilleure nature. Les muscles sont souples et en même temps prêts à se contracter très vite, les articulations ne sont pas rouillées, les liquides circulent bien, le cœur peut battre vite et se ralentir très vite, la peau perçoit mieux, les yeux font moins d'effort donc ils voient mieux... »¹

Face à cette totalité avancée par Delphine Eliet, il est plaisant de remarquer que, tout en affirmant sa volonté de « libérer [sa] recherche [sur l'énergie de l'Acteur] de connotations ésotériques ou abusivement métaphoriques », tout en insistant, de surcroît, sur le fait que celle-ci « est à la base une énergie au même titre que l'énergie chimique ou électrique ou cinétique ; [qu']elle est énergie au sens strict », le théoricien Franco Ruffini n'en précise pas moins :

« L'insistance sur le point de vue de la physique tend à souligner que l'énergie de l'Acteur est, en première instance, une donnée objective. Mais on doit tout autant insister sur le fait qu'il s'agit là d'un niveau élémentaire de la réflexion sur l'énergie de l'Acteur : nécessaire et fondamental, mais élémentaire. Un second niveau, plus élaboré, devrait par exemple considérer le passage de la physique à la physiologie. Il faudrait examiner la dynamique musculaire et organique au sens large qui provoque ce gaspillage énergétique. Un troisième niveau devrait probablement examiner le rapport entre le "tonus musculaire et nerveux" lié au surplus énergétique et un "tonus psychique" correspondant. »²

« Tonus musculaire et nerveux », « physiologie », « tonus psychique », la parenthèse dont Franco Ruffini se sent redevable trahit la complexité de cette inconnue avec laquelle est contraint de jongler quiconque tente d'explicitier les mécanismes du jeu et de la présence scénique. Chez Declan Donnellan, cette « énergie de l'Acteur » se fait

¹ Cf. ELIET, Delphine, citée par Julien ALEMBICK, « L'acteur traversé, une réflexion autour du travail pédagogique de Delphine Eliet à l'École du Jeu », mémoire de fin d'études de la Haute École de Théâtre de Suisse Romande – La Manufacture, 2011.

² Cf. RUFFINI, Franco, « Le milieu-scène : pré-expression, énergie, présence », traduit de l'italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, *L'énergie de l'acteur*, ISTA (International School of Theatre Anthropology), BOUFFONNERIES N°15-16, 1986, pp. 42-43.

« énergie créative »¹ ; elle est « énergie théâtrale »² pour Lee Strasberg. Si Delphine Eliet leur préfère le terme vivance, c'est qu'augmenter son niveau d'énergie, se transformer en un « vivant au carré »³, permet à l'acteur de sentir davantage, entendu à la fois comme une meilleure perception de l'extérieur et une écoute plus fine de sa sensibilité profonde (intéroceptive et proprioceptive). « Vous savez que vous êtes plus vivants quand vous commencez à avoir des sensations, quelles qu'elles soient »⁴ – y compris de la douleur (*cf. 1^{er} chap. – I.A.2.c*). Afin de ne pas multiplier les synonymes et de m'écarter d'un domaine dans lequel ma culture occidentale révélerait sans doute ses limites, je privilégierai dans cette étude le terme vivance à celui d'énergie, dont l'évidence est tout aussi parlante. Parler de vivance aide en outre à mieux cerner le processus pédagogique global de Delphine Eliet : ce « recyclage »⁵, comme elle aime à le définir, par lequel l'acteur retrouve une liberté créatrice, ludique, « propre à la grâce de l'enfance »⁶. Dans le cadre de leur initiation à la TCIC, les apprentis-acteurs travaillent à rechercher cette vivance et à la faire grandir, à en vouloir et à en avoir toujours davantage car ils doivent apprendre à devenir vivants au point que leur corps éprouve la nécessité de donner, de transmettre, d'aller au cœur de « l'impossible face à face »⁷. Gilles Deleuze déclare en ce sens que « l'artiste [est] celui qui libère une vie puissante, une vie plus que personnelle ». « L'homme, dit-il, ne cesse pas d'emprisonner la vie, ne cesse pas de tuer la vie » et « l'art sert à libérer cette vie que l'homme a emprisonnée. (...) Il n'y a pas d'art qui ne soit une libération d'une puissance de vie. Il n'y a pas d'art de la mort. »⁸

2. Passer en mode majeur

a) Pour une nouvelle définition de la concentration

Si Delphine Eliet insiste auprès de ses élèves sur la nécessité qui doit être la leur de réveiller leur vivance dès l'instant où s'amorce un travail, c'est qu'elle pose l'existence

¹ Cf. DONNELLAN, Declan, *L'acteur et la cible – Règles et outils pour le jeu*, traduit de l'anglais par Valérie LATOUR-BURNEY, Collection Les voies de l'acteur, Éditions l'Entretemps, 2005, p. 120.

² Cf. STRASBERG, Lee, *Le travail à l'Actors Studio – Cours recueillis et présentés par Robert H. Hethmon*, traduit de l'anglais par Dominique Minot, Collection Pratique du théâtre, Éditions Gallimard, 1969, p. 119.

³ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁴ Cf. *Idem*.

⁵ Cf. *Idem*.

⁶ Cf. *Idem*.

⁷ Cf. PIETTE, Albert, « La présence du corps », séminaire transdisciplinaire « Le corps » organisé par l'École doctorale Connaissance, Langage, Modélisation de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, séance du 02 avril 2013. Propos transcrits par Keti Irubetagoiena.

⁸ Cf. DELEUZE, Gilles, « R... pour Résistance » in « Abécédaire », documentaire réalisé par Pierre-André BOUTANG, 1988. Propos transcrits par Keti Irubetagoiena.

d'un état de jeu différent de l'état d'être quotidien de l'individu. Un lien apparaît avec ce *mode majeur* dont je tirais conclusion à l'évocation d'un habituel « mode mineur » par Albert Piette, « présence-absence » où l'individu est « ici et ailleurs en même temps »¹. La scène réclame, elle, une « présence-présence » : c'est l'impérieux ici et maintenant. De même qu'un enfant qui joue est tout à son action, et à l'opposé de la « distraction légère »² que décrit l'anthropologue, l'acteur doit être concentré, dit-on communément. En entretien, pourtant, nombreux ont été les acteurs interrogés à récuser l'utilité d'une concentration préalable à toute entrée en scène au sens où l'on entend classiquement ce terme. Dans son acception première, celui-ci signifie « action de concentrer, de réunir en un centre » et, plus abstraitement, « application de l'effort intellectuel sur un seul objet »³ – objet qui, dans le cas du théâtre, serait l'acteur lui-même. L'image traditionnelle, et décriée, de la concentration de l'acteur est celle d'un *avec soi*, d'un *quant à soi* où « on se sent, où on *sue* de vouloir être concentré »⁴. Comme beaucoup d'autres, Bénédicte Cerutti préfère parler d'une *disponibilité* de l'acteur en scène (aux partenaires, au public, chaque soir différent, aux aléas rencontrés parfois, etc.). C'est cette « vacance en nous-mêmes, que dépeint aussi Louis Jouvet, ce loisir, ce relâche intérieur, cette passivité étonnée, cette curieuse stagnation, qui unissent tous les participants du spectacle dans une même attitude, un même état, une même disposition consentante et volontaire »⁵ – moins *quant à soi* que *quant aux autres* et à tous les possibles de la représentation. Antoine Vitez, citant Vassili Toporkov, rapporte « cette boutade de Stanislavski à un acteur “qui se concentrait” : “Qu'est-ce que vous cherchez en vous-même ? Vous n'y trouverez rien ! Cherchez dans votre partenaire !” »⁶ Il faut trouver de l'attrait à tout ce qui n'est pas soi, enjoint Delphine Elie à ses élèves – qualité « artiste » à laquelle en appelle aussi Jacques Copeau :

« La première chose que l'on remarque dans la vocation dramatique, c'est que pour celui qui est vraiment appelé, le monde extérieur existe, c'est qu'il sent l'existence des choses et des êtres autour de lui, autres que lui : c'est Descartes qui disait que “le savant était celui qui avait de l'étonnement devant toutes les choses”. Cette “admiration”, cette “attirance”, il y a des gens qui ne l'ont pas, que rien n'étonne. Il en est d'autres au contraire qui

¹ Cf. PIETTE, Albert, « La présence du corps », séminaire transdisciplinaire « Le corps » organisé par l'École doctorale Connaissance, Langage, Modélisation de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, séance du 02 avril 2013. Propos transcrits par Keti Irubetagoiena.

² Cf. *Idem*.

³ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « CONCENTRATION ».

⁴ Cf. CERUTTI, Bénédicte, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 décembre 2012, Annexe D, p. 214.

⁵ Cf. JOUVET, Louis, *Témoignages sur le théâtre*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 1952, p. 219.

⁶ Cf. VITEZ, Antoine, *Écrits sur le théâtre, 1 – L'École*, Éditions P.O.L, 1998, p. 28.

s'étonnent de tout, qui contemplent et admirent tout. Et un enfant de deux ans possède plus qu'un homme fait cette faculté d'étonnement, il est comme une page blanche et c'est ce qui fait sa curiosité (touche-à tout). (...)

L'artiste (dramatique, poète, peintre) est celui pour qui le monde existe le plus. Pour l'homme ordinaire, à mesure qu'il vieillit, le monde se dépeuple et se décolore. Pour l'artiste, le monde devient de plus en plus peuplé, de plus en plus coloré. Sa naïveté ne faillit jamais, non plus que son attention. Il est en perpétuelle communion avec ce qui n'est pas lui. "Je ne sais plus très bien si je ne suis pas l'oiseau qui chante", écrivait F. Jammes. Le poète ne se démêle pas de la nature, rien n'est extérieur à lui, tout concourt à faire ce qu'il aime et admire. »¹

Jacques Copeau parle des facultés conjuguées de « naïveté » et d'« attention », Frank Verduyssen de la capacité de l'acteur en jeu à tirer étonnement de tout sans jamais ne se surprendre de rien – « grâce [retrouvée] de l'enfance »², encore une fois, que cet état de « surprise perpétuelle » : « Quoi qu'il arrive sur le plateau, nous ne sommes jamais surpris parce que nous sommes tout le temps surpris. Pour moi, tout ce qui s'y passe est invention. »³ Si concentration il y a, elle doit être « cette *modification intérieure* par laquelle on s'oriente pour (...) sortir de soi-même et être dispos aux autres », écrit encore Louis Jouvet, « pour mieux se posséder soi-même avec le sentiment d'être plus que jamais soi-même »⁴. Là est cette « action (...) de réunir en un centre »⁵ évoquée précédemment, centre qui est soi, certes, mais pour se mettre « à la disposition d'un autre »⁶. Loin du « mode mineur » d'Albert Piette, la concentration de l'acteur paraît le refus de toute « réserve négative »⁷ par une attention aux variables internes et externes plus aiguë que dans le quotidien et cette « dépossession de soi (...) vous donne le sentiment d'une existence plus vive, plus réelle »⁸. Nous l'avons vu, la vivance est un « niveau de vie » plus élevé, une plus grande « intensité » de vie, une vie « à un régime plus développé »⁹ – une vie *concentrée*, en somme. Aussi m'autoriserai-je à revaloriser la concentration de l'acteur

¹ Cf. COPEAU, Jacques, *L'École du Vieux-Colombier – Registres VI*, textes établis, présentés et annotés par Claude SICARD, Collection Pratiques du théâtre, Éditions Gallimard, 1999, pp. 364-365.

² Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

³ Cf. VERCRUYSSSEN, Frank, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 02 juin 2013, Annexe D, p. 280.

⁴ Cf. JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 2009, p. 133.

⁵ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « CONCENTRATION ».

⁶ Cf. JOUVET, Louis, *Op. cit.*, p. 133.

⁷ Cf. PIETTE, Albert, « La présence du corps », séminaire transdisciplinaire « Le corps » organisé par l'École doctorale Connaissance, Langage, Modélisation de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, séance du 02 avril 2013. Propos transcrits par Keti Irubetagoiena.

⁸ Cf. JOUVET, Louis, *Op. cit.*, p. 133.

⁹ Cf. ELIET, Delphine, citée par Julien ALEMBICK, « L'acteur traversé, une réflexion autour du travail pédagogique de Delphine Eliet à l'École du Jeu », mémoire de fin d'études de la Haute École de Théâtre de Suisse Romande – La Manufacture, 2011.

en troquant son statut d'« effort intellectuel »¹ permettant de s'isoler en soi-même contre celui de *vivance à haute dose* : l'acteur *concentré* comme « vivant au carré »². Preuve *a contrario* de cette proposition, la « satisfaction psychique » que trouvent certains acteurs dans le « devenir machine »³, d'après Denis Podalydès. Extrêmement concentrés, ceux-ci « cantonnent leur concentration à ce qu'ils font » et s'avèrent incapables de se rendre disponibles au moindre « geste nouveau d'un partenaire » : « Ce sont des personnes qui ont une espèce, non pas d'autonomie créatrice, bien au contraire, mais d'autonomie de voiture de grand luxe (...) : "Je suis une machine tellement performante qu'on croit que je suis un être vivant. Pas du tout, je suis complètement mort, mais vous ne vous en rendez pas compte." »⁴ À l'instar de ce qu'affirme aussi Louis Jovet, cette qualité d'être *en vie* semble affaire d'« état d'esprit » :

« L'important, c'est l'état d'esprit, l'attitude intérieure, spirituelle, une façon d'être intérieurement, une disposition à, une orientation qui met l'être en suspens, dans une attente particulière, spéciale, une attente différente d'une autre, une possibilité et un devenir qui en excluent d'autres.

*Et pas seulement spirituellement, pour lui, comédien, mais physiquement, placer, ordonner ses sensations, mettre son animal, son physique dans des brancards choisis, s'accroupir, s'agenouiller pour un départ qui sera donné par un signe qu'on ne connaît pas encore, mais qu'on sait devoir venir et qu'on reconnaîtra. »*⁵

Ici se trouve, je pense, la réponse au déni manifesté par plusieurs des acteurs interrogés quant au postulat d'un état de jeu, le terme état leur paraissant précisément *trop étal*. « État », signifie *Le Grand Robert de la langue française* : « Manière d'être (d'une personne ou d'une chose), considérée dans ce qu'elle a de plus ou moins durable, permanent (opposé à devenir, évolution,...) »⁶ « Pour ma part, je ne travaille pas sur des "états". Ce n'est pas mon truc »⁷, soutient Nada Strancar, décrivant la faillibilité d'un parcours reposant sur la quête quotidienne d'une émotion qui fut éprouvée, un jour, en répétition. C'est que le mot prête à confusion et n'est employé, dans aucun des deux cas, dans son acception pure : distinction doit être faite entre les expressions « état d'âme » et « état d'esprit », la première étant définie effectivement comme une « disposition des

¹ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « CONCENTRATION ».

² Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

³ Cf. PODALYDÈS, Denis, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 257.

⁴ Cf. *Idem*.

⁵ Cf. JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 2009, pp. 133-134.

⁶ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « ÉTAT ».

⁷ Cf. STRANCAR, Nada, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 13 février 2013, Annexe D, p. 192.

sentiments » ; la seconde comme une « disposition particulière et momentanée de l'esprit »¹. Lorsqu'il se fait joueur, *l'état d'esprit* « met l'être en suspens, dans une attente particulière »², pour reprendre les termes de Louis Juvet, et peut donner lieu à différents *états d'âmes*. Loin d'être étal, l'état de jeu de Delphine Eliet s'affiche *devenir*, évolutif et ouvert. Il est *concentré de vivance*, avec tout ce que celle-ci sous-entend d'éveil d'un corps dont l'ensemble des facultés est porté à son maximum. Disponibilité, l'état de jeu ressemble à cette « disposition consentante et volontaire »³ que définit Louis Juvet et dont certains acteurs avouent aimer la non-exclusivité théâtrale puisqu'elle se rencontre avant tout dans la vie. « On cherche sans doute, quand on joue, à être comme on est à *certaines moments* de notre vie et ces moments-là sont intenses parce qu'on est en question, ou exalté, ou en-dehors de soi, ou très en soi... Sur scène, on cherche à retrouver ces moments-là »⁴, témoigne Vincent Dissez. Plus franche encore, même si elle n'en parle qu'à voix basse et « en plaisantant », Claude Degliame décrit cette passivité « très acti[ve] » comme celle qui a cours dans l'acte sexuel : « On réveille en nous tout ce qui peut – je le dis ainsi volontairement – nous faire bander et faire bander les autres. On est alors à un endroit de sensibilité qui tient compte de nous-mêmes, de notre désir, *et des autres*, un endroit qui est à l'écoute du monde et de ceux que l'on a en face de soi, les spectateurs... avec le danger que cela peut faire ressentir aussi ! C'est être présent à tout. »⁵ Delphine Eliet valide : « Peut-être que, fondamentalement, avance-t-elle, ce qui soutient [le désir du jeu], c'est l'amour, ce besoin, cette nécessité de communication entre les gens. »⁶ Vsevolod Meyerhold appelait à un artiste « amoureux » – « d'une idée, d'une femme, de sa mère ou d'un exploit humain, peu importe, mais amoureux »⁷ –, Delphine Eliet pense le jeu comme acte d'amour, « [confirmation de] l'amour »⁸ même : l'état de jeu se fait état créateur.

¹ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « ÉTAT ».

² Cf. JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 2009, pp. 133-134.

³ Cf. JOUVET, Louis, *Témoignages sur le théâtre*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 1952, p. 219.

⁴ Cf. DISSEZ, Vincent, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 21 décembre 2012, Annexe D, p. 158.

⁵ Cf. DEGLIAME, Claude, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 181.

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

⁷ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L'Âge d'homme, 1992, p. 263.

⁸ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

b) *État créateur, état de grâce*

Lors de l'entretien qu'il m'accorde, en février 2013, alors qu'il admet l'état de jeu auquel appelle Delphine Eliet, le rapprochant des moments les plus ludiques de son quotidien, Nicolas Bouchaud se reprend et précise que l'acteur « transcende [néanmoins quelque chose] sur le plateau »¹. Il évoque alors la célèbre théorie des deux corps du Roi, signée Ernst Kantorowicz, selon laquelle, « le roi posséderait deux corps, l'un naturel, mortel, soumis aux infirmités, aux tares de l'enfance et de la vieillesse ; l'autre surnaturel, immortel, entièrement dépourvu de faiblesses, ne se trompant jamais et incarnant le royaume tout entier »². En scène, l'acteur se verrait lui aussi pourvu d'une « espèce de corps qui est le sien propre mais décuplé », « glorifié », « invincible », corps second qui serait « tout : la pièce, soi-même, l'espace du spectacle, la présence des gens... », « corps énorme » que l'on sentirait, à l'issue de la représentation, « se calmer, se rapetisser »³. Outre la joliesse de l'anecdote, ce propos me paraît d'autant plus intéressant que la réflexion que Delphine Eliet construit autour de sa TCIC a connu un parcours semblable sur les trois dernières années. Ayant longtemps parlé d'un *état de jeu* que l'apprenti-acteur devait s'exercer à maîtriser par le biais de cette Technique, précisément, elle délaisse aujourd'hui cette expression et lui préfère celle, très stanislavskienne, d'*état créateur*. À l'image de Nicolas Bouchaud, elle quitte un trop simple ludisme pour la dimension démiurgique d'un acteur « qui crée, qui invente »⁴. À ce corps dilaté incarnant l'espace-temps du spectacle tout entier, Delphine Eliet répond en attestant qu'effectivement, en état créateur, l'acteur « se prête à être le vecteur matériel de forces d'expressions et d'énergies plus vastes et plus profondes que lui »⁵, parvenant « à avoir une perception de soi, donc de soi et des autres, qui est de l'ordre de la matière » : « La communication qui s'établit entre les partenaires et avec le public est une matière dans le sens où, [plus l'acteur] est perceptif à ce niveau-là, moins sa perception, et son jeu par conséquent, ne sont limités, délimités à sa personne. »⁶ On retrouve dans cette « matière », la « masse en voie d'écoulement » par laquelle Jean-Loup Rivière décrivait « l'épais présent »⁷ que fabrique le théâtre, « art nécessairement contemporain » – par le

¹ Cf. BOUCHAUD, Nicolas, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 février 2013, Annexe D, p. 164.

² Cf. BLONDIAUX, Loïc, « Kantorowicz (Ernst), Les deux corps du Roi », Paris, Gallimard, 1898. In : Politix. Vol 2, N°6. Printemps 1989, pp. 84-87.

³ Cf. BOUCHAUD, Nicolas, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 février 2013, Annexe D, p. 164.

⁴ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « CRÉATEUR ».

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

⁷ Cf. RIVIÈRE, Jean-Loup, *Comment est la nuit ? – Essai sur l'amour du théâtre*, L'Arche Éditeur, 2002, pp. 133-134.

corps charnel de l'acteur sur le plateau –, « définitivement intemporel et essentiellement vétuste »¹ – à travers ce corps « immortel »² imaginé par Ernst Kantorowicz. L'idée des deux corps de l'Acteur apporte, me semble-t-il, un éclairage intéressant à la définition que donne la pédagogue de l'état créateur :

« L'état créateur est un état de bien-être, de plénitude, de joie, d'implication totale. C'est un état dynamique qui se traduit par un sentiment gratifiant de profonde liberté et un désir de communiquer avec l'extérieur. Ce sentiment crée un ordre – une harmonie – dans notre état de conscience et renforce la structure de soi. Il est absence de distraction et contrôle de l'action. De là, inventer, proposer, rectifier, recommencer... est simple et constructif. Organiquement, cet état est la contre-expérience de l'apathie, de l'inquiétude ou de l'ennui. Ni excitation, ni contrôle... réactions souvent réveillées par le trac ou la pression du résultat. »³

En tant que spectatrice de séances de cours à l'École du Jeu, il m'est ainsi arrivé d'assister à des improvisations d'élèves qui semblaient pouvoir durer indéfiniment tant les propositions y étaient audacieuses, personnelles et sans cesse renouvelées. Dès que « vous êtes en état [créateur], rien ne vous arrête parce que c'est un plaisir et que tout est recyclable »⁴, assure Delphine Eliet. Il convient ici d'établir une comparaison entre l'état créateur tel que l'entend la pédagogue et celui que décrit Constantin Stanislavski. Tandis que, chez Delphine Eliet, il semble état de conscience, duel mais maîtrisé – « C'est un abandon total qui ne peut advenir que si l'acteur est dans une totale maîtrise de lui-même, c'est-à-dire de ses capacités physiques et mentales. »⁵ – il correspond selon le metteur en scène russe à « ce qui peut arriver de mieux pour un acteur » car celui-ci, « inspiré », est « totalement pris par son rôle » : « Involontairement, il se met alors à vivre son personnage, sans même savoir ce qu'il ressent, sans penser à ce qu'il fait, guidé par son intuition et son subconscient, et tout se passe automatiquement. »⁶ À la lecture de ces déclarations, on pense à l'état de grâce évoqué précédemment, fait tour à tour « [échappée] magique »⁷ et « conscience absolue »⁸ (cf. 1^{er} chap. – I.B.2.a). Écho marquant au propos de Delphine Eliet sur la matière, Nada Strancar présente ce dernier comme le

¹ Cf. RIVIÈRE, Jean-Loup, *Comment est la nuit ? – Essai sur l'amour du théâtre*, L'Arche Éditeur, 2002, p. 135.

² Cf. BLONDIAUX, Loïc, « Kantorowicz (Ernst), Les deux corps du Roi », Paris, Gallimard, 1898. In : Politix. Vol 2, N°6. Printemps 1989, pp. 84-87.

³ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

⁶ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Élisabeth JANVIER, Petite Bibliothèque Payot / Voyageurs, Éditions Payot et Rivages, 2001, p. 28.

⁷ Cf. DEGLIAME, Claude, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 181.

⁸ Cf. STRANCAR, Nada, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 13 février 2013, Annexe D, p. 192.

sentiment d'appartenir à un « univers (...) en expansion »¹. De même que l'état créateur est « implication totale »², l'état de grâce se voit défini comme « présent de la présence »³. Aussi m'aventurerai-je à dire que nous nous trouvons face aux noms différents d'une seule et même réalité envisagée par deux pédagogues insistant communément sur la dimension artisanale d'un métier à l'inverse d'« une grâce qui viendrait de je ne sais qui »⁴, « des dieux »⁵ sans doute. Selon Delphine Eliet, jouer requiert « simplement du travail, de l'entraînement, de la clarté »⁶ et si l'état créateur conserve de son appellation plus courante une quelconque abstraction, c'est peut-être en sa qualité d'idéal qui n'est atteint que rarement dans le jeu. Au même titre que la justesse (*cf. 1^{er} chap. – I.A.3*), l'état créateur est de ces objectifs que doit viser l'acteur tout en ayant conscience qu'il ne s'agira jamais, ou presque jamais, que de tentatives sans cesse renouvelées – tentatives effectives, néanmoins, d'un artiste en travail.

Tel est le cœur de la notion « Travailler/Ne pas travailler », cinquième des « Fondamentaux », par laquelle Delphine Eliet entend débrouiller le rapport trop souvent biaisé qu'entretiennent les élèves au travail – donc à la tentative. « Essayer, c'est *essayer*, répète-t-elle. Cela signifie que je fais *tout ce que je peux* pour accomplir ce que j'ai dans l'idée, en étant d'accord, fondamentalement d'accord – j'entends par là que cela fasse partie du plaisir – pour recommencer (...) jusqu'à ce que cette chose se trouve. »⁷ Évoquant les qualités de la persévérance, de la détermination et de la présence, qualités que l'on reconnaît dans ces traits propres à l'acteur en état créateur que sont l'« absence de distraction » et le « contrôle de l'action »⁸, elle ajoute : « Je pense qu'un acteur qui *travaille* (...) est simplement occupé à faire ce qu'il a à faire. »⁹ À l'instar d'un Valère Novarina déclarant que « tous les grands acteurs sont des femmes. Par la conscience aiguë qu'ils ont de leur corps de dedans. Parce qu'ils savent que leur sexe est dedans. Les acteurs sont des corps fortement vaginés, vaginent fort, jouent d'utérus ; avec leur vagin,

¹ Cf. STRANCAR, Nada, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 13 février 2013, Annexe D, p. 192.

² Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

³ Cf. BOUCHAUD, Nicolas, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 février 2013, Annexe D, p. 164.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

⁵ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Ligne des actions physiques, Répétitions et exercices de Stanislavski*, textes réunis, traduits et présentés par Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2007, p. 147.

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

⁷ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

⁸ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

⁹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

pas avec leur machin »¹, Delphine Eliet dit aimer le mot travail pour ce qui le rapproche du travail de l'accouchement, corps à corps créateur « d'une intensité incroyable »². Son propos est proche de la pensée d'Henri Bergson. Elle affirme que « c'est l'intensité du travail qui donne sa valeur à ce que l'on [y] produit »³. Le philosophe écrit : « L'effort est pénible, mais [qu']il est aussi précieux, plus précieux encore que l'œuvre où il aboutit, parce que, grâce à lui, on a tiré de soi plus qu'il n'y avait, on s'est haussé au-dessus de soi-même. Or, cet effort n'eût pas été possible sans la matière : par la résistance qu'elle oppose et par la docilité où nous pouvons l'amener, elle est à la fois l'obstacle, l'instrument et le stimulant ; elle éprouve notre force, en garde l'empreinte et en appelle l'intensification. »⁴ De façon analogue, dans les premières pages de *La Construction du personnage*, Constantin Stanislavski fait dire au jeune élève Kostya : « J'étais authentiquement heureux. Mais mon état n'était en rien comparable à aucun état né d'une satisfaction ordinaire. C'était une joie qui jaillissait directement de la réussite d'un effort de création, d'une réalisation artistique. »⁵ Delphine Eliet ne faisait-elle pas de la joie l'un des attributs de l'état créateur ? « La joie annonce toujours que la vie a réussi, qu'elle a gagné du terrain, qu'elle a remporté une victoire », écrit encore Henri Bergson. La tentation est grande de rapprocher cette « vie » citée par le philosophe de la « vivance » de Delphine Eliet : « partout où il y a [vivance donc] joie, il y a création : plus riche est la création, plus profonde est la joie »⁶ – nous y reviendrons (*cf. 3^{ème} chap. – II.B*).

*

Parler de concentration de l'acteur, d'état de jeu, qui plus est d'état créateur, amène inévitablement à cette question, posée par Louis Jovet en introduction à l'extrait précédemment cité du *Comédien désincarné* : « D'où [cette disposition] part-elle physiquement ? D'où vient l'humeur, la chaleur relative, le ton de voix, l'éclat de l'œil, la vivacité appropriée au geste, la vie dans une série de caractéristiques ? Qu'est cette disposition de corps d'abord et d'âme ? Quels en sont les liens ? Et les provocateurs : cerveau ? diaphragme ? état musculaire ? »⁷ La « vivance » de Delphine Eliet paraît

¹ Cf. NOVARINA, Valère, *Pour Louis de Funès précédé de Lettre aux acteurs*, Éditions Actes Sud, 1986, p. 24.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

³ Cf. *Idem*.

⁴ Cf. BERGSON, Henri, *L'Énergie spirituelle – Essais et conférences*, Librairie Félix Alcan, 1929, pp. 23-24.

⁵ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, traduit de l'anglais par Charles ANTONETTI, Éditions Pygmalion – Gérard Watelet, 1988, p. 37.

⁶ Cf. BERGSON, Henri, *Op. cit.*, p. 24.

⁷ Cf. JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 2009, p. 133.

correspondre à cette « utilisation extra-quotidienne du corps-esprit »¹ définie par Eugenio Barba comme « technique » induisant une « présence physique et mentale de l'acteur »². Réclame-t-elle pour autant une préparation de celui-ci qui l'extraierait d'une utilisation précisément « quotidienne » de son corps et de sa pensée ? Un échauffement est-il nécessaire à la présence scénique ? Et de quel type doit-il être ? « Gymnastique »³, pour reprendre le terme dont se gaussait Philippe Girard ? « Aucune préparation », répond son ami Olivier Balazuc, parlant de l'« incommensurable » révélation que fut, pour lui, jeune acteur, de voir travailler Bruno Sermonne. « – Mais comment fais-tu Bruno alors ? – Je me lève le matin et je pense à la représentation du soir, et toute ma journée, c'est ça. Je marche, je gueule, je dis des poètes, je relis la pièce... Toute ma journée est préparation. Je n'ai pas besoin de *me mettre* dedans, je *suis* dedans. »⁴

B. L'indispensable échauffement ?

Lorsque l'on interroge les élèves de l'École du Jeu, il est frappant de constater combien l'échauffement passe à leurs yeux pour *la* condition d'un travail d'acteur de qualité. Sans étirements, pas de présence, pourrait-on dire grossièrement, et si ceux-ci peuvent être pratiqués collectivement, assurant écoute et générosité au sein du groupe, le spectacle n'en sera que meilleur. La réalité est pourtant bien différente et la désillusion cruelle quand tel acteur, à qui l'on voue son admiration, hausse les épaules d'un air dubitatif, voire narquois, au simple mot d'échauffement. « Laissez-moi rire »⁵, avait ainsi répliqué Jean-Damien Barbin lorsque je lui présentai l'objet de mes recherches. Rares sont les acteurs professionnels qui s'échauffent, au sens courant du terme : « Faire quelques exercices (sautillements, etc.) avant l'épreuve, pour échauffer ses muscles. »⁶ Mais la position de Delphine Eliet laisse également sceptique. En 2012, introduisant le stage « L'État créateur : training organique de l'acteur », elle explique qu'« il s'agira [pour les stagiaires] d'acquérir les fondements d'une pratique régulière d'entraînement afin d'être dans l'état d'esprit adéquat avant une représentation, une audition, le lancement

¹ Cf. BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier – Traité d'Anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2004, p. 29.

² Cf. *Idem*.

³ Cf. GIRARD, Philippe, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 19 janvier 2013, Annexe D, p. 239.

⁴ Cf. BALAZUC, Olivier, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 16 février 2013, Annexe D, p. 224.

⁵ Cf. BARBIN, Jean-Damien, Conversation avec Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2011/2012.

⁶ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « ÉCHAUFFER (S) ».

d'un projet », d'« apprendre notamment à construire et gérer son propre programme d'entraînement et de préparation pour une échéance », de « répondre à la question : de quoi ai-je besoin pour jouer ? »¹ Alors qu'elle inculque à ses élèves l'idéologie d'un échauffement indispensable à la mise en état de jeu de l'acteur, il m'est arrivé de l'entendre dire que celui-ci pouvait, à terme, s'avérer « efficace en très peu de temps »². Sous ses dehors extrêmement physiques, quel est cet échauffement réclamé par Delphine Eliet ?

1. S'échauffer, selon Delphine Eliet : un nettoyage

a) « Bouger »

« Pour être vivant, on a besoin d'être physique. Pas physique en termes d'exploits, au sens où les danseurs doivent être physiques ; l'acteur fait des exploits humains, intérieurs. »³ Ces propos de Delphine Eliet expriment assez justement sa conception de l'échauffement. En entretien, elle se récrie contre la vision superficielle que peuvent avoir de son travail les élèves et spectateurs qui le découvrent. À l'École du Jeu, on bouge beaucoup mais il ne s'agit jamais de bouger pour bouger. « Bouger doit nourrir et non épuiser. »⁴ S'échauffer n'est pas « produire de l'énergie »⁵, ni même « échauffer [son] corps par des mouvements appropriés »⁶, au risque pour l'élève de rester *en surface*, comme absent à soi-même, et d'évoluer *en force*. Dans ce cas, outre la blessure possible, la fatigue se manifeste très rapidement. Je l'ai expérimenté, pour gagner en endurance au long des exercices, il est indispensable de chercher à « sentir dedans »⁷, selon l'expression propre à la pédagogue. S'y laisse deviner l'idée d'une expérience sensible (de proprioception et d'intéroception) au cours de laquelle l'élève se laisse guider « depuis l'intérieur »⁸ par les informations que lui délivre son organisme. Le mouvement permet de sortir d'un rapport quotidien – et pour le moins désensibilisé – à son corps et de prendre conscience de ces « milliers de micro-expériences, de micro-sensations »⁹ qui

¹ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

² Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

³ Cf. *Idem*.

⁴ Cf. *Idem*.

⁵ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « ÉCHAUFFEMENT ».

⁶ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « ÉCHAUFFEMENT ».

⁷ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁸ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

⁹ Cf. *Idem*.

l'animent à chaque instant. Le mouvement *nourrit* (cf. 2^{ème} chap. – II.A.2.b) : l'acteur reconquiert cette « vie [qui s'était] faite absente »¹, écrit Yannick Butel ; il gagne en vivance. De surcroît, s'il est demandé aux élèves de bouger beaucoup, il leur est également demandé de s'immobiliser souvent : chaque exercice se clôt par un retour en position zéro (cf. 2^{ème} chap. – I.B.1.a), debout et dans la plus parfaite immobilité, afin de se rendre « sensible à l'écho, à la résonance produite par le geste dans le reste du corps »². À l'instar de ces propos de Peter Brook ou de ce que Vsevolod Meyerhold définit comme le moment de « RÉACTION », « mise en veilleuse du réflexe volitif » faisant suite aux temps d'« INTENTION » et de « RÉALISATION »³ qui composent chaque « ÉLÉMENT DU JEU », Delphine Eliet précise que « cette étape est la plus importante »⁴. « C'est dans l'écho du silence, dans la suspension du mouvement qu'on réalise ce qu'on vient de dire ou faire »⁵, confirme Jean-François Dusigne.

C'est en cela que le travail extrêmement mobile et en musique de Delphine Eliet – que certains comparent, pour sa partie non verbale, à de l'expression corporelle ou du *butō* – se rapproche du travail de Claude Régy sur l'immobilité et le silence. Chez l'un comme chez l'autre, « on s'aperçoit (...) que le corps agit, bouge, émet » et « que l'immobilité n'est pas absence de mouvement. »⁶ Le metteur en scène ajoute que, généralement, « les gens ont peur dès qu'ils ralentissent, et surtout dès qu'ils s'arrêtent parce que l'arrêt se fait sur le vide »⁷. Il est donc nécessaire aux acteurs de s'entraîner à traverser cette peur du vide – et du non quotidien, ajouterai-je – pour se fier à leur sensibilité profonde. Cela réclame de l'exigence, tant dans la curiosité que dans l'attention qui sont sollicitées. Pour les élèves de l'École du Jeu, chaque temps de travail physique est ainsi présenté comme l'occasion de découvrir de nouvelles sensations en allant « sentir toujours plus profondément dans la matière »⁸, en portant une attention toujours plus fine à cette sensibilité touchant à l'organisme même. Aussi, lorsqu'un élève démarre un

¹ Cf. BUTEL, Yannick, *Essai sur la présence au théâtre – L'effet de cerne*, Collection Univers théâtral, Éditions L'Harmattan, 2006, p. 14.

² Cf. BROOK, Peter, *Le diable c'est l'ennui – Propos sur le théâtre*, mis en texte par Jean-Gabriel CARASSO, en collaboration avec Jean-Claude LALLIAS, Éditions Actes Sud-Papiers, 1991, p. 80.

³ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 2, 1917-1929*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions La Cité – L'Âge d'homme, 1975, p. 81.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

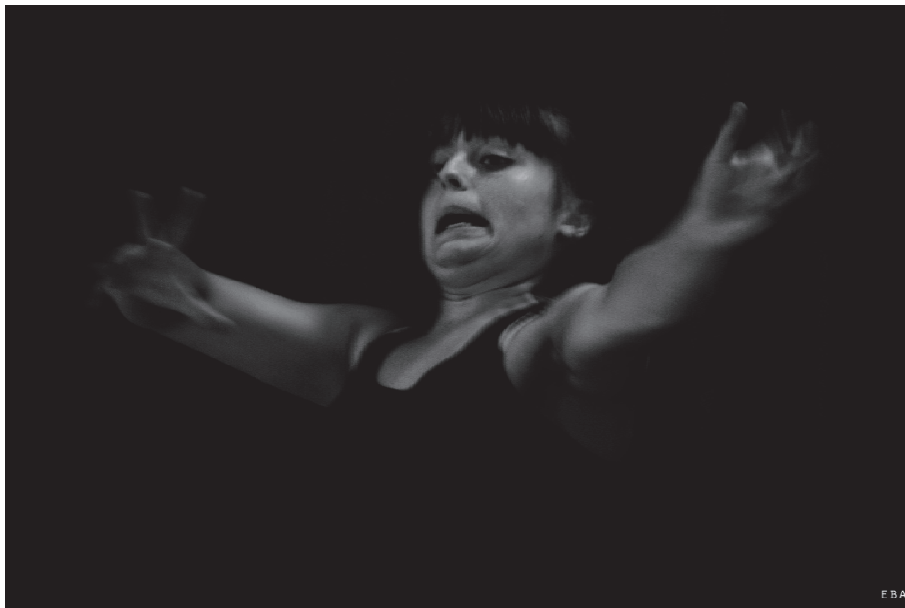
⁵ Cf. DUSIGNE, Jean-François, *L'acteur naissant – La passion du jeu*, Collection Sur le théâtre, Éditions théâtrales, 2008, p. 169.

⁶ Cf. RÉGY, Claude, *L'ordre des morts*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 1999, p. 48.

⁷ Cf. *Ibidem*, p. 65.

⁸ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

exercice en sous-exigence, Delphine Eliet le lui fait remarquer et recommencer. « Ce qu'on fait n'est jamais sans conséquence : si je fais quelque chose sans attention, j'entraîne mon corps à être inattentif. »¹ Là encore, les liens se tissent : « L'organisation générale de la société et de sa culture médiatique jette un interdit sur ce qui est – soi-disant – difficile. C'est pure paresse. Tare contagieuse. La pire des maladies transmissibles »², signe Claude Régy avec une verve qui pourrait-être celle de la pédagogue. « Le travail d'écrivain, de lecteur, de spectateur, n'est pas confortable. Celui des acteurs non plus. En tout cas il ne devrait pas l'être. Existerait-il une manière vivante qui nous entraîne au-delà des choses. On erre dans la proximité croissante de l'absolu. Alors, la vie, l'esprit, tremblent dans la voix. (...) Parfois c'est par le plus grand calme que se fait la plus large, la plus profonde pénétration. L'espace, le temps, sont suspendus. Au-dessus du gouffre, tout est terriblement réel. »³



Claire Duchêne. © Émilie Bouruet-Aubertot.

Si Delphine Eliet préfère la mobilité à ce « plus grand calme », c'est parce que cette voie lui semble plus accessible pour de jeunes acteurs : le mouvement ouvre un accès moins inquiet à de nouvelles sensations et apporte la joie spontanée d'un corps soudain libéré, plus vivant. En outre, surtout lorsqu'il se pratique en musique, il facilite l'indispensable « lâcher (dans) la tête » évoqué précédemment (*cf. 1^{er} chap. – I.B.2*) : au-

¹ Cf. ELIET, Delphine, *Propos de cours* transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. RÉGY, Claude, *Au-delà des larmes*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 61.

³ Cf. *Ibidem*, p. 66.

delà de l'entraînement spontané d'un tempo-rythme qui « aide à mettre en mouvement la fonction créatrice »¹, accepter de suivre son sens intime, c'est contrarier le fonctionnement propre à l'« homo quotidianus »², accepter de chercher une « idée vécue » et non une « idée a priori »³, selon les termes de Peter Brook. Cela entraîne déjà les apprentis-acteurs à ne pas rester de simples exécutants appliquant les consignes données sans se les approprier. Delphine Eliet explique : « Nous-mêmes avons tendance à être très obéissants donc il y a un réel travail de re-sensibilisation à effectuer chez les élèves, qui est lié à une autonomie de pensée. »⁴ À ses yeux, l'échauffement se veut la première étape vers une innocence et une insolence retrouvées – deux qualités essentielles à l'état créateur en ce qu'elles le lient au dynamisme ludique des enfants. Parallèle intéressant, Constantin Stanislavski décrit ainsi les bienfaits d'un échauffement inaugural à une journée de travail : « Il vous semble maintenant difficile de vous tenir tranquille, expose Tortsov à sa classe. Vous vous sentez poussé vers le mouvement, vers l'action, prêt à accomplir et exprimer les désirs de l'esprit qui est en vous. Tout votre corps est en suspens, prêt à l'action ; la vapeur est sous pression. (...) Vous avez besoin d'un objectif, d'une impulsion, d'un commandement intérieur qui exige de se traduire par une forme. » Et conclut : « Si cet objectif se manifeste, vous lancerez pour l'accomplir toutes les forces de votre organisme physique et vous ferez cela avec toute l'énergie passionnée d'un enfant. Voilà la disponibilité physique que doit posséder tout acteur lorsqu'il est sur scène. »⁵ Le metteur en scène russe évoque une « vapeur sous pression » et l'on entend bien ce que montre l'image d'excitation contenue. Les élèves *respirent après* l'action. « *Respirer, soupirer après*, ces mots désignent figurément le désir, l'ardeur, la passion dont le cœur est si plein qu'il semble l'exhaler, ou par une respiration forte, ou par des soupirs répétés »⁶, peut-on lire sous la plume de Littré. L'échauffement du corps impose effectivement de respirer *fort*.

¹ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, traduit de l'anglais par Charles ANTONETTI, Éditions Pygmalion – Gérard Watelet, 1988, p. 231.

² Cf. BUTEL, Yannick, *Essai sur la présence au théâtre – L'effet de cerne*, Collection Univers théâtral, Éditions L'Harmattan, 2006, p. 14.

³ Cf. BROOK, Peter, *Le diable c'est l'ennui – Propos sur le théâtre*, mis en texte par Jean-Gabriel CARASSO, en collaboration avec Jean-Claude LALLIAS, Éditions Actes Sud-Papiers, 1991, p. 80.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

⁵ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *Op. cit.*, p. 313.

⁶ Cf. *Dictionnaire de la langue française par Émile Littré* : article « RESPIRER ».

b) « Respirer grand »

« Lorsque nous respirons l'espoir, le sternum a tendance à partir vers l'avant et vers le haut, il se lève, note Yoshi Oida. Et lorsque nous sommes tristes, il a plutôt tendance à descendre et à aller vers l'arrière, faisant rentrer la poitrine. »¹ C'est que le « diaphragme est [pour une part] régi par le nerf vague qui innerve également les viscères, précise Jean-François Dusigne, ce qui explique les réactions automatiques du rythme respiratoire lors du déclenchement des émotions »². Voilà pourquoi, « si je suis désemparé ou stressé, je vais [effectivement] avoir tendance à me protéger en haussant les épaules, tout en respirant jusqu'à me bloquer en apnée par peur de manquer d'air. »³ Ce réflexe est commun aux apprentis-acteurs qui se tassent une fois en scène, isolent le haut de leurs corps, cessent de respirer. Il faut au contraire « respirer grand »⁴, insiste Delphine Eliet, impliquer la poitrine dans l'expérience et lui donner de la mobilité, de l'amplitude, la re-sensibiliser afin de gagner en vivance : « Les élèves sont en apnée (...) par peur de l'intensité », explique-t-elle, car « sous-respirer [leur] permet de sentir moins »⁵. Il ne s'agit donc pas de respirer davantage malgré ce que l'expression respirer *grand* pourrait laisser à penser, mais de « respirer à la hauteur de ce qui est en train de se passer »⁶ en usant d'un corps dilaté qui facilite l'accélération des échanges physiologiques. Respirer *grand*, c'est rester physique, simple, y compris dans l'effort ou dans l'émotion, ne rien surajouter à ceux-ci et ne rien bloquer de ce l'on sent *dedans*. C'est ne pas devenir « psychologique »⁷, pour reprendre une expression de la pédagogue que je traduirai par l'idée de refuser de tomber dans l'affectation vis-à-vis des autres comme vis-à-vis de soi-même. L'apprenti-acteur doit s'entraîner, en situation de représentation, à conserver l'organicité d'une respiration conjuguée à son action. L'exercice « Un mouvement – Une respiration » l'entraîne ainsi à fondre son souffle dans ses mouvement sans le mécaniser pour autant. « C'est parce que je respire que je bouge », donne pour consigne Delphine Eliet, avant d'ajouter : « Apnées interdites ! (Même si elles sont

¹ Cf. OIDA, Yoshi, *L'Acteur rusé*, avec la collaboration de Lorna MARSHALL, traduit de l'anglais par Valérie LATOUR-BURNEY, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 2008, pp. 21-22.

² Cf. DUSIGNE, Jean-François, *L'acteur naissant – La passion du jeu*, Collection Sur le théâtre, Éditions théâtrales, 2008, p. 152.

³ Cf. *Idem*.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

⁶ Cf. *Idem*.

⁷ Cf. *Idem*.

possibles sur le plateau, en réalité.) »¹ À la différence de Jean-François Dusigne qui en appelle à un acteur « sachant canaliser et moduler la pression du volume d'air »², elle pense que l'élève doit, avant toute chose, « réapprendre à respirer librement » donc « *désapprendre* à contrôler sa respiration » : « Je défends l'idée que, tant qu'on n'a pas besoin de parler, si l'on est très physique, le corps respire de lui-même. »³ De toute évidence, c'est dans son incise – « tant qu'on n'a pas besoin de parler » –, comme dans la parenthèse relative aux apnées, que l'on trouve une réponse à ce qui distingue les deux pédagogues. Jean-François Dusigne, qui place son étude de la respiration dans un chapitre intitulé « L'action par les mots », s'accorderait davantage, je pense, avec les déclarations de Yoshi Oida selon lesquelles « par des exercices de respiration consciente, [l'acteur peut se] relier à l'activité respiratoire involontaire, accédant par là même au monde inconscient de l'esprit »⁴ : « En plus de nous aider à dire de longs passages sans être à court de souffle, ces différences de respiration ont un impact intérieur. »⁵ On retrouve néanmoins cet « impact intérieur » chez Delphine Eliet, qui garantit : « Cela fait peur quand on respire parce qu'on sent davantage mais il faut s'amuser avec ça car il n'y a pas de danger. »⁶ C'est qu'encore une fois la TCIC se veut préparation au jeu et non pas jeu lui-même, nettoyage en vue d'une liberté retrouvée, *réapprise*, du corps et de l'esprit.

c) « *Lâcher les efforts* »

À l'École du Jeu, aucune idée préconçue de résultat ne préside à l'échauffement si ce n'est la volonté de retrouver un être *en vie*. Dans les moments de grande mobilité comme lors des parenthèses immobiles, ceux-ci doivent s'appliquer à sentir ce qui est « figé » pour travailler, par le mouvement ou la simple attention, à le « défiger » : « Vous vous dépliez, vous vous défripez et vous vous posez dans le sol petit bout par petit bout »⁷, commente Delphine Eliet pour décrire une étape de travail qu'elle nomme plus communément : lâcher les efforts. Ces efforts, ce sont toutes les tensions inutiles dont notre corps est animé en permanence : « points de contractions qui interviennent

¹ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

² Cf. DUSIGNE, Jean-François, *L'acteur naissant – La passion du jeu*, Collection Sur le théâtre, Éditions théâtrales, 2008, p. 151.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

⁴ Cf. OIDA, Yoshi, *L'Acteur invisible*, avec la collaboration de Lorna MARSHALL, traduit de l'anglais par Isabelle FAMCHON, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 2008, p. 119.

⁵ Cf. *Ibidem*, p. 120.

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁷ Cf. *Idem*.

« négativement lorsque nous cherchons à relâcher nos muscles », décrit Constantin Stanislavski qui définit ces derniers comme « de l'énergie en mouvement qui s'est bloquée »¹. Selon Delphine Eliet, il existe deux catégories d'efforts. La première, ce sont effectivement ces « points de contractions musculaires » qui sont la « matérialisation, dans le corps, d'une réaction de refus à un état émotionnel ou physique »² donné : « un effort tient quelque chose »³, explique-t-elle. Il peut tenir l'agacement de toute une journée – ces « jours où la vie vous encombre (...), vous pollue »⁴, dit Bénédicte Cerutti – ou naître plus simplement de la peur liée au plateau. Il peut être manifeste (front plissé, bouche pincée, trapèzes tétanisés, etc.) ou plus imperceptible, interne donc masqué. L'acteur se contracte pour « sentir moins » – la contrariété et le trac, en l'occurrence – car « les efforts n'existent que pour nous assagir, nous réduire, nous restreindre »⁵. Ils sont une réponse de l'organisme à ce réflexe social qui nous fait calmer toute réaction émotionnelle trop vive. En cela, ils nous empêchent d'être pleinement vivants. Declan Donnellan fait ainsi remarquer que « l'acteur dilapide des montagnes d'énergie en freinant, réprimant, restreignant, limitant, émoussant, et en isolant ses muscles. (...) Nous avons beaucoup de points de pression dans le corps, où nous pouvons empêcher le flux d'énergie de passer, ajoute-t-il. Les genoux et le cou sont deux de ces carrefours les plus encombrés. »⁶ Il est du devoir de l'acteur de se « désencombrer », de lâcher ses efforts pour gagner en sensibilité et, ainsi, en vivance. Constantin Stanislavski écrit :

« La tension musculaire empêche la vie intérieure de s'exercer normalement. Tant que vos muscles resteront tendus, vous ne pourrez même pas imaginer de nuances subtiles à vos sentiments, ni pénétrer la vie spirituelle de votre personnage. (...) Non seulement une crispation générale de tous les muscles empêche le bon fonctionnement de l'acteur, mais même la plus petite contraction à un point précis est capable d'entraver toute faculté créatrice. (...) Il est impossible de faire disparaître complètement [cette tension musculaire], mais il faut sans cesse la combattre. Notre méthode consiste à créer une sorte de contrôle, à devenir en quelque sorte son propre observateur, qui devra en toutes circonstances veiller à ce qu'il n'y ait en aucun point aucun surcroît inutile de contraction. Ce système de "self-control" pour supprimer toute tension inutile doit finir par devenir une habitude subconsciente et mécanique. Mais ce n'est pas tout. Cela doit

¹ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, traduit de l'anglais par Charles ANTONETTI, Éditions Pygmalion – Gérard Watelet, 1988, p. 85.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

³ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁴ Cf. CERUTTI, Bénédicte, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 décembre 2012, Annexe D, p. 214.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁶ Cf. DONNELLAN, Declan, *L'acteur et la cible – Règles et outils pour le jeu*, traduit de l'anglais par Valérie LATOUR-BURNEY, Collection Les voies de l'acteur, Éditions l'Entretemps, 2005, p. 174.

devenir une habitude naturelle et une nécessité normale, non seulement dans les moments ordinaires de votre rôle, mais plus particulièrement dans les passages de forte exaltation nerveuse et physique. »¹

Dans le cadre de l'initiation à la TCIC, une palette complète d'exercices entraîne à repérer puis à défaire les efforts suivant un mode semblable au système de « self-control » stanislavskien. Certains, pratiqués collectivement, déterminent des zones corporelles spécifiques qui sont successivement passées en revue, nettoyées de leurs tensions et re-sensibilisées par le mouvement. Lors de la séquence d'échauffement « Quatorze fois une minute », six zones sont ainsi travaillées en silence une minute durant : Nuque-Cou / Épaules-Omoplates-Bras / Estomac / Bas-ventre-Bassin / Fesses-Cuisses / Pieds. Alors qu'il avance dans la consigne, il est demandé à l'élève de veiller à ce que rien de ce qu'il a « défigé » ne se « fige »² à nouveau. Affiner la connaissance d'une partie précise de son corps doit toujours être envisagé comme une exploration globale de celui-ci, observé depuis des points de vue différents, afin de le rendre à son volume. D'autres exercices sont individuels et tiennent compte des besoins propres à chacun le jour de la séance. Au cours de l'un d'eux, les apprentis-acteurs répartis dans l'espace énoncent à voix haute, ou désignent simplement de la main, une partie de leur corps où se situe un effort : « Ma gorge est serrée », « Mes jambes sont petites », « Mes genoux sont tenus », etc. La musique aidant au mouvement, ils travaillent ensuite à avoir le plus de sensations possible dans ces endroits-là, l'objectif étant d'être « plus disponible après qu'avant »³. L'élève apprend à agir sur et en fonction de l'état présent de son corps : responsabilisé vis-à-vis de ce dernier, il est rendu auteur de l'état de jeu qui est le sien à l'issue de l'échauffement. Loin d'être exercice de relaxation dont la finalité serait une tranquillité retrouvée, comme pourrait le laisser à penser le verbe lâcher et l'idée d'un relâchement qui l'accompagne, lâcher les efforts permet de « délier [son corps] » et de le rendre « disponible »⁴, selon les termes de Vincent Dissez – « disponible » pouvant être entendu comme plus sensible, effectivement, donc plus vivant (*cf. 1^{er} chap. – II.A.2.a*). Pour reprendre les propos de Mantak Chia, cités plus haut : l'ouverture des « canaux » assurant la libre circulation de la vivance (le *ch'i*) permet de retrouver « l'ardeur et l'énergie

¹ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Élisabeth JANVIER, Petite Bibliothèque Payot / Voyageurs, Éditions Payot et Rivages, 2001, pp. 123-125.

² Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

³ Cf. *Idem*.

⁴ Cf. DISSEZ, Vincent, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 21 décembre 2012, Annexe D, p. 158.

débordante que nous avions étant enfants »¹. Et, pour étonnant que cela puisse paraître, j'ai moi-même pu constater, par la pratique, combien l'on est moins fatigué à l'issue de ces exercices, pourtant extrêmement physiques, qu'avant de les avoir commencés.

La proximité est ici manifeste avec la « technique inductive » amenant à « l'acteur saint »² du théâtre pauvre grotowskien : « Pour nous, écrit Jerzy Grotowski, l'éducation d'un acteur ne signifie pas lui enseigner quelque chose ; nous tentons d'éliminer ses résistances organiques face à ce processus. (...) Ainsi, notre voie est négative – non pas un ensemble de moyens, mais une élimination des blocages. »³ Avec un vocabulaire identique, Delphine Eliet explique qu'il s'agit « d'abord éliminer les blocages pour ensuite développer les possibles »⁴. La seconde catégorie d'efforts concerne en effet des nœuds émotionnels plus profonds, en lien direct avec l'histoire de chacun : ainsi « la contrariété que vous avez éprouvée quand vous aviez trois ans et qu'on vous a piqué votre râteau – contrariété qui n'a jamais lâché, l'expérience n'ayant pas été digérée entièrement »⁵, plaisante la pédagogue. Il est intéressant, à ce propos, de lire que « des psychanalystes ont remarqué que leurs clients étaient plus tendus et contractés aux moments principaux de la réactivation de leurs conflits, comme l'écrit Paul Fraisse. Inversement, poursuit le psychologue, agir sur cette tension par des méthodes de relaxation est une des formes de la psychothérapie. Il semble y avoir des compensations qui s'établissent entre les excitations neuro-végétatives et les hypertonicités musculaires »⁶. Au nettoyage des efforts évidents et quotidiens, que défait aisément le contrôleur musculaire de Constantin Stanislavski, fait suite une opération de creusement qui confronte les élèves à ces efforts plus personnels, plus tenaces, « comme incrustés »⁷. Les apprentis-acteurs doivent travailler à défaire ces efforts-là, à retraverser ces émotions contrariées, pour s'ouvrir à des sensations toujours plus fines et plus intimes. Ils atteignent alors une part plus essentielle de leur personne : « Défaire les efforts revient à se rapprocher de soi : c'est quand on va voir les efforts que l'on ne connaît pas que le travail commence. »⁸ Cette

¹ Cf. CHIA, Mantak, *Énergie mentale et autoguérison*, Collection « Horizons spirituels », Éditions Dangles, 1985, p. 28.

² Cf. GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, traduit du polonais par Claude B. LEVENSON, Collection THÉÂTRE VIVANT, Éditions L'Âge d'Homme, 1983, p. 33.

³ Cf. *Ibidem*, pp. 14-15.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁶ Cf. FRAISSE, Paul, « ÉMOTION », *Encyclopædia Universalis* : <http://www.universalis-edu.com/sidproxy.ens-lyon.fr/encyclopedie/emotion/>.

⁷ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 26 avril 2013, Annexe C, p. 117.

⁸ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

« énergie en mouvement qui s'est bloquée »¹, cette vivance contenue demandent à être libérées. Cette émotion déniée demande à être exprimée. Elle est une source nouvelle d'expérience dans laquelle l'acteur peut puiser pour nourrir son jeu : un terreau de possibles chaque fois enrichi. Ce mouvement introspectif fait de l'acteur *nettoyé* un acteur qui a accès à son intimité et qui témoigne, en cela, d'une réelle densité.

2. S'échauffer, tendre vers un être-soi

a) L'acteur entier, l'acteur dense

À l'issue des exercices d'échauffement, il est fréquent que les élèves témoignent de la sensation que les différentes parties de leur corps sont à nouveau soudées, communiquent à nouveau entre elles comme suivant un axe qui relierait la tête (bouche) au bas du corps (anus). Ils disent se sentir plus verticaux et plus cylindriques : plus entiers. « Et ainsi, je me rassemble »², écrit Jean-François Dusigne. La représentation mentale que l'on se fait de son corps est souvent en deux dimensions, tronquée de certains fragments ignorés ; l'échauffement est un moyen de prendre conscience de son volume et ce, notamment, au niveau de la cage thoracique. Mais la sensation décrite d'être *entier* recoupe une réalité plus vaste que la simple reconquête d'une enveloppe en trois dimensions. On y entend l'idée de corps *pleins* : les élèves retrouvent la densité de corps plus personnels. L'acteur est dense parce qu'il travaille sa sensibilité profonde, parce qu'il cherche un accès plus direct et plus simple à son intimité et, de ce fait même, à ce qui fait sa singularité. Le travers est fréquent chez les jeunes acteurs de désirer être spéciaux, originaux. Or, c'est lorsqu'ils sont le plus pleins d'eux-mêmes qu'ils sont les plus spécifiques : « Quand vous êtes *plein, un*, il faut que vous acceptiez que ce soit cela, le *qui vous êtes*. Plus vous serez tranquilles avec cette idée, plus vous serez présents car plus vous êtes proches de qui vous êtes, plus vous êtes présents. »³ C'est toute la différence entre *être* et *pousser, forcer* ; entre *vouloir attirer* et *vouloir montrer* ; entre « technique inductive » d'acteurs « saints » et « technique déductive » d'acteurs « courtisans »⁴. Contre « l'accumulation de ficelles »⁵ que critique Jerzy Grotowski, les élèves de l'École du

¹ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, traduit de l'anglais par Charles ANTONETTI, Éditions Pygmalion – Gérard Watelet, 1988, p. 85.

² Cf. DUSIGNE, Jean-François, *L'acteur naissant – La passion du jeu*, Collection Sur le théâtre, Éditions théâtrales, 2008, p. 39.

³ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁴ Cf. GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, traduit du polonais par Claude B. LEVENSON, Collection THÉÂTRE VIVANT, Éditions L'Âge d'Homme, 1983, p. 33.

⁵ Cf. *Idem*.

Jeu découvrent dès l'échauffement que c'est cette part essentielle d'eux-mêmes, à l'abord si déceptif et si simple, qui fait d'eux des créateurs (cf. 3^{ème} chap. – I.B.1.a). Ainsi, lorsque Delphine Eliet parle d'une densité de l'acteur, ce terme est employé à la fois dans son sens concret de « compacité »¹ – il fait référence à une « épaisseur » d'être – et dans son sens figuré d'« intensité »². Pour reprendre la définition proposée par *Le Grand Robert de la langue française*, l'acteur dense, « intense », semble « riche par rapport à l'expression »³, raison pour laquelle il suscite l'intérêt du spectateur. Plus encore, on retrouve dans la description qu'en donne la pédagogue, cette tension de forces centrifuge et centripète évoquée en préambule comme gage de l'humanité trouble et impudique que l'on reconnaît généralement aux acteurs monstrueux : présences scéniques centrifuges car propres à des « corps dilatés »⁴ qui s'imposent au spectateur au-delà des rôles mêmes ; centripètes car renvoyant « à un ailleurs, à un au-delà de la scène »⁵. Delphine Eliet soutient :

*« C'est un mélange étrange associant cette sensation de densité à quelque chose de très dilaté, comme s'il y avait une perception conjuguée de la matière et de l'énergie. La matière (c'est-à-dire mes os, mes muscles, etc.) a une densité mais quelque chose circule à l'intérieur qui est l'inverse de dense : fluide, diffusant. Ce serait par exemple, la densité des muscles et la chaleur. La chaleur se diffuse, elle n'est pas dense. Mais il y a les deux en même temps. C'est une densité qui, dans un mouvement continu d'ouverture, dégage quelque chose de fluide. Ce peut être de l'émotion, effectivement, mais aussi de la transpiration, de la chaleur... Le tout formant la présence, comme une alchimie entre tous ces éléments-là. »*⁶

Un exercice souvent conclusif au temps de l'échauffement est à ce propos particulièrement spectaculaire et vient confirmer la légende selon laquelle un acteur muet et immobile pourrait sembler plus *présent* qu'un acteur mobile et volubile. La « Montée de bras » se pratique en ligne, face public. Après un démarrage commun, chaque participant monte lentement un bras vers le plafond, à son rythme, sans quitter des yeux la main qui s'élève et en s'attachant à la regarder *vraiment* – en *mode majeur*, pourrait-on dire (cf. 1^{er} chap. – II.A.2) – dans l'instant présent du mouvement. Dans le même temps, il travaille à défaire chaque effort qu'il sent dans son corps, jusqu'aux plus

¹ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « DENSITÉ ».

² Cf. *Idem*.

³ Cf. *Idem*.

⁴ Cf. BANU, Georges, *Les voyages du comédien*, Collection Pratique du théâtre – NRF, Éditions Gallimard, 2012, p. 30.

⁵ Cf. *Ibidem*, p. 31.

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

infimes et intimes qui soient. Malgré le statisme et la lenteur qu'elle sollicite, la « Montée de bras » est fascinante pour ceux qui la regardent et atteste, comme l'écrit Peter Brook, qu'« un mouvement très lent, presque inexistant, (...) peut devenir irrésistiblement [intéressant], sans que le spectateur comprenne pourquoi. »¹ Eugenio Barba expliquerait sans doute que cet exercice use du « principe de l'absorption de l'action »², l'une des techniques assurant « la présence de l'acteur, son *bios* scénique »³ : « Quand ce qui est visible, l'extérieur (le corps), ne se meut pas, il faut que l'invisible (l'esprit), soit en mouvement »⁴, écrit-il. « Les macro-actions (...) peuvent être absorbées par le tronc tout en conservant l'énergie de l'action originelle. Elles se transforment en impulsions, en micro-actions d'un corps quasi immobile qui agit. (...) En conséquence, les tensions qui animent l'acteur s'intensifient et le spectateur les perçoit indépendamment de l'ampleur de l'action. »⁵ De même, ici, l'acteur est entièrement mobilisé par son activité : son « esprit » est tout attention et sensation. Il « fai[t] silence »⁶ par l'obligation qui est la sienne de regarder *vraiment* sa main tout en restant maître des étapes successives à accomplir, tout en s'attachant à lâcher les efforts en permanence. Il est duel. La « Montée de bras » s'affiche comme un archétype du jeu. On y reconnaît jusqu'à l'humour posé par la pédagogue comme condition *sine qua non* du travail de l'acteur : au sommet de son geste, ce dernier doit lever les yeux vers le plafond et tenter de le toucher de la main en passant sur la pointe des pieds, un objectif bien illusoire qui entraîne, certes, le praticien à viser toujours plus haut mais le ramène aussi à la conscience « fondamentalement drôle »⁷ qu'il n'y arrivera pas et qu'il ne s'agira jamais que de tenter au mieux. À l'image du tennis, selon l'acteur Olivier Perrier, « sport télévisuel par excellence (...) à cause du silence et du temps que le spectateur a à sa disposition pour jouir de la très grande concentration des joueurs », la « Montée de bras », c'est de la « présence concentrée émouvante en soi »⁸.

¹ Cf. BROOK, Peter, *Points de suspension – 44 ans d'exploration théâtrale, 1946-1990*, traduit de l'anglais par Jean-Claude CARRIÈRE et Sophie REBOUD, Collection Fiction & Cie, Éditions du Seuil, 1992, p. 27-28.

² Cf. BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier – Traité d'Anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2004, p. 114.

³ Cf. *Ibidem*, p. 29.

⁴ Cf. *Ibidem*, p. 94.

⁵ Cf. *Ibidem*, pp. 55-56.

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

⁷ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 26 avril 2013, Annexe C, p. 117.

⁸ Cf. PERRIER, Olivier, « Au Café du Commerce », NAMIAND, Arlette (sous la dir.), *Acteurs, des héros fragiles*, Éditions Autrement, Série Mutations n°70, mai 1985, p. 216.

b) *L'acteur entier, l'acteur centré*

Une densité similaire est engendrée par un exercice beaucoup plus mobile concernant essentiellement le bas du corps : pendant un temps relativement long, les élèves, debout, jambes fléchies, bougent le bassin d'avant en arrière, dans un mouvement pendulaire, à un rythme régulier. Comme pour la majeure partie des exercices qui composent l'échauffement, l'objectif de celui-ci est de faire connaissance avec cet endroit du corps en s'attachant à repérer toutes les tensions qui s'y manifestent pour les défaire une à une et avoir ainsi des sensations toujours plus fines et plus profondes. Les apprentis-acteurs découvrent vite la densité que leur confère automatiquement le fait de donner durablement de l'attention à cette partie basse de leur ventre, zone du *hara* que Yoshi Oida définit comme « centre énergétique de l'individu et de la conscience de soi »¹ : « Même dans la vie de tous les jours, si on bouge avec l'énergie placée dans la moitié supérieure du corps, on se fatiguera très rapidement. Mais si on fait descendre l'énergie dans le *hara*, on sera capable de continuer beaucoup plus longtemps, tout en ressentant moins de fatigue. »² « Le bassin, centre de l'univers » car « il est le ressort de tous les mouvements »³, titre également Dario Fo, tandis que Vsevolod Meyerhold écrit : « Quand un acteur comme Salvini répète son rôle à mi-voix, qu'est-ce qui l'occupe plus que tout, qu'est-ce qu'il doit à tout prix réussir ? Les jambes. S'il parvient à trouver ça, alors, tout marche. »⁴ Bas-ventre, bassin et, à leur suite, jambes et rapport au sol sont le moteur principal de l'acteur, la base dont il doit s'assurer. « Tout bon comédien est connecté de lui-même à la force du *hara* », argue même Yoshi Oida, niant toutefois la possibilité d'en donner un portrait plus précis : « On ne le comprend pas, en réalité. (...) Et ce n'est pas logique. C'est une compréhension par l'expérience, très progressive. »⁵ L'évidence en est pratique : à l'acteur de trouver son propre *hara*. Aussi enjoint-il les élèves à s'entraîner à regarder, parler, se déplacer « en imaginant qu'ils tirent l'énergie de [ces actions] de leur nombril » car « petit à petit, quand vous travaillez comme cela, vos paroles, vos mouvements, votre attitude en scène deviennent harmoniques, organiques »⁶. Si la

¹ Cf. OIDA, Yoshi, *L'Acteur flottant*, avec la collaboration de Lorna MARSHALL, traduit de l'anglais par Mathilde MILLION, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 1992, p. 28.

² Cf. OIDA, Yoshi, *L'Acteur invisible*, avec la collaboration de Lorna MARSHALL, traduit de l'anglais par Isabelle FAMCHON, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 2008, p. 49.

³ Cf. FO, Dario, « Le bassin, centre de l'univers », *Le gai savoir de l'acteur*, traduit de l'italien par Valeria TASCA, L'Arche, Paris, 1990, p. 65.

⁴ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L'Âge d'homme, 1992, p. 231.

⁵ Cf. OIDA, Yoshi, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 07 mars 2013, Annexe D, p. 175.

⁶ Cf. *Idem*.

méthode est différente, on retrouve dans les adjectifs « harmoniques » et « organiques », la densité que cherche à faire éprouver Delphine Eliet à ses élèves : densité d'un acteur *centré*.

Confrontée au mystère du *hara*, la pensée glisse à notre plus commun centre de gravité. L'idée de corps *entiers* rejoint alors celle de corps équilibrés, *harmonisés* autour d'un centre. Yoshi Oida ajoute : « Peter [Brook] dit que c'est au croisement de ça et de ça (*il montre les deux diagonales que dessinent ses bras et ses jambes écartés*) que se trouve le *hara* mais, ça non plus, je ne le *sais* pas, moi. Ceci dit, quand vous regardez les positions du corps, le centre se trouve bien vers là. Ici, il n'y a pas de centre (*il montre son tibia*), on ne *sent* pas de centre. Si on vous dit : "Jouez avec votre centre !" C'est où ? C'est par là. »¹ Il est fréquent d'entendre demander à de (jeunes) acteurs de *se centrer* – ce que Yoshi Oida appelle : « jouer avec [son] centre ». Pour ma part, j'ai longtemps assimilé l'expression à un travail concernant essentiellement cette zone du sexe et des viscères (abdominaux) : obscure quête de ce que je voyais comme un sésame de l'interprétation. J'étais du reste confortée dans cette idée par une autre expression propre au jargon des écoles : faire *descendre* le texte, son jeu, etc. Ne dit-on pas d'un acteur « habité » qu'il joue « avec ses tripes »² ? Antoine Vitez ajoute « avec ses couilles »³ et Delphine Eliet précise : « On oublie souvent que le corps est sexué, mais un acteur *entier* est nécessairement un acteur sexué. »⁴ Pourtant, c'est en souhaitant se détacher d'une dimension purement sexuelle qu'elle raconte en entretien : « [Le bas-ventre est] l'endroit du corps où le maximum d'énergie peut s'accumuler puis se décharger, l'endroit du corps le plus solide et le plus puissant. (...) Énergétiquement, [c'est le centre de la survie. On y retrouve tout ce qui est de l'ordre de la reproduction, du désir et du rejet, de la violence, de la mort, de la fuite... »⁵

¹ Cf. OIDA, Yoshi, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 07 mars 2013, Annexe D, p. 175.

² Cf. VITEZ, Antoine, *Écrits sur le théâtre, 1 – L'École*, Éditions P.O.L, 1998, p. 69.

³ Cf. *Idem*.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.



Virginie Lavalou. © Léa Forest.

Il n'est en ce sens guère étonnant que l'exercice « Bassin-Balancier » décrit précédemment confère aux apprentis-acteurs une telle densité. Moins quête d'un point précis, fixe et identique chez chacun, il est simple attention portée sur la zone du bas-ventre : *se centrer* y apparaît la recherche d'une profondeur, comme le disait Antonin Artaud « lorsqu'il évoquait (...) l'art de Pitoëff : "Pitoëff des fois va si loin, descend si bas dans sa propre nature qu'on ne l'entend presque plus, mais on sent alors comme une *nouvelle présence*". »¹ L'acteur est centré lorsqu'il « descend (...) bas dans sa propre nature » : il est équilibré en ce qu'il accède à l'essence de sa personne, de son être-soi. Yoshi Oida ne présentait-il pas le *hara* comme « centre (...) de la conscience de soi »² ? En entretien, pourtant, et comme Delphine Eliet, il insiste pour ne pas limiter les centres avec lesquels travaille l'acteur au seul *hara*. Il évoque les sept *chakra*, centres énergétiques qui se situent « au sommet du crâne, au centre du front, à la gorge, à la poitrine, au nombril, au bas-ventre et au coccyx, et constituent une sorte de réseau de transmission pour les nerfs » que l'on peut réveiller « au cours de la méditation, de la concentration »³. Tout en validant l'existence des *chakras*, mais refusant de s'y référer

¹ Cf. ARTAUD, Antonin, cité par Gérard-Denis FARCY, « Du singulier au pluriel », FARCY, Gérard-Denis, PRÉDAL, René (sous la dir.), *Brûler les planches, Crever l'écran - La présence de l'acteur*, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2001, p. 20.

² Cf. OIDA, Yoshi, *L'Acteur flottant*, avec la collaboration de Lorna MARSHALL, traduit de l'anglais par Mathilde MILLION, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 1992, p. 28.

³ Cf. *Ibidem*, p. 150.

explicitement, Delphine Eliet déclare que, passée l'idée courante d'une connexion au bas-ventre, se centrer revient à trouver un point d'équilibre entre ces trois centres principaux que sont le bas-ventre (centre du désir et de la mobilité), la poitrine (centre de l'amour et de la communication) et la tête (centre de la pensée). L'échauffement a pour finalité de réveiller chacun, de vérifier qu'ils communiquent – ce qu'elle appelle « vérifier la colonne des centres énergétiques »¹ – et, au besoin, de les rééquilibrer : « Selon les jours, il faut aller titiller l'un, calmer l'autre... On retrouve cette histoire de tiédeur indispensable au jeu »² (cf. 1^{er} chap. – II.A.1.ai). C'est à cette recherche d'équilibre que travaille l'immobile position zéro que la pédagogue rapproche d'un moment de dignité (cf. 2^{ème} chap. – I.B.1.a) : « La personne est debout, elle est droite, elle ne fait rien. Intérieurement, elle doit ouvrir, mais plus elle lâche [les efforts] à l'intérieur, plus elle devient dignement présente à l'extérieur. »³ De la *gravité* de l'acteur *centré* à la dignité, il n'y a qu'un pas nous signifie *Le Grand Robert de la langue française* : l'acteur entier est acteur « intègre »⁴ ; l'acteur *pur* est un acteur *honnête*, dirait sans doute Delphine Eliet.

c) *S'inventer des rituels de « petite vérité » ?*

À l'École du Jeu, pas de plateau sans échauffement. En 2012, Delphine Eliet organise même un stage de plusieurs jours au cours duquel chaque participant se voit imposer de « construire [son] propre échauffement d'une heure », réunissant « ce dont [il a] besoin pour être en état de jeu », la première partie (première demi-heure) devant « être autonome et permettre [déjà] de jouer »⁵. Le discours est catégorique : pas de jeu possible sans un échauffement, propre à la personne, certes, mais long, construit, « organique »⁶. L'ensemble des entretiens réalisés dans le cadre de cette étude montre pourtant qu'un travail corporel préalable à l'entrée en scène est loin d'être la norme dans le milieu du théâtre professionnel. Aux propos de Philippe Girard se moquant de la dite « gymnastique »⁷ répondent ceux de Nada Strancar : « Personnellement, j'ai toujours détesté les échauffements, les exercices de respiration, aussi bien en solitaire qu'en groupe – surtout en groupe... Avant une représentation, ce type de préparation, au lieu de

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

² Cf. *Idem*.

³ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁴ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « ENTIER ».

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

⁶ Cf. *Idem*.

⁷ Cf. GIRARD, Philippe, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 19 janvier 2013, Annexe D, p. 239.

me détendre, m'angoisse, me panique »¹. Gilles Ostrowsky et Olivier Balazuc parlent tous deux du goût qu'ils ont de « sauter à pieds joints (...) de la vie pure au plateau »². Plus fréquents sont néanmoins les acteurs dont la préparation dépend des rôles, racontent-ils, du spectacle à venir voire même de la journée qui s'est écoulée : « Il y a des représentations avant lesquelles, effectivement, je m'échauffe pendant une heure, d'autres où ça dure une minute, d'autres où mon échauffement consiste à descendre sur le plateau, à un moment où il n'y a personne, et à rester là, au milieu, à regarder les sièges vides... C'est ce qui me centre ce jour-là. »³ On retrouve, dans l'« une minute » de Julie Moulier, ancienne élève de l'École du Jeu, l'idée défendue par Delphine Eliet d'un échauffement qui, à terme, puisse être « efficace en très peu de temps »⁴. Pour cette actrice, l'entraînement qu'elle a pratiqué presque quotidiennement aux côtés de la pédagogue, pendant deux ans, lui a permis de « mieux [se] connaître et, donc, de connaître aussi [ses] besoins » : « *m'astreindre* à l'échauffement constituait à la fois un moyen d'explorer mon instrument et d'apprendre à m'imposer des contraintes, d'observer à quoi cela me servait et si cela me servait vraiment – parce que je pense, malgré tout, que l'on muscle alors quelque chose »⁵, une capacité à « être en contact simple et direct avec son état du jour » afin de se rendre « disponible au jeu »⁶. On quitte alors la simple dimension physique que l'on attache trop facilement à la notion d'échauffement pour rejoindre celle, plus vaste et plus complexe, d'un éveil des potentialités, comme en attestent au demeurant les spécialistes du sport Thierry Maquet et Rachid Ziane :

« Activité superstitieuse pour certains ou démodée pour d'autres, l'échauffement et son utilité sont régulièrement remis en question. (...) Quelques expériences de laboratoire ont conclu à une amélioration des performances suite à un échauffement. Mais ces expériences ont occulté l'hypothèse d'un effet psychologique. Cet effet réel ne doit pas être négligé et doit au contraire inciter à s'échauffer. Le rôle de prévention des blessures attribué à l'échauffement n'a été confirmé par aucune étude. En revanche, il a été montré qu'en permettant une adaptation progressive de l'activité du cœur, il contribue à prévenir une ischémie du myocarde et ses effets secondaires ; en particulier avant des efforts brefs et intenses (sprint, lancer).

¹ Cf. STRANCAR, Nada, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 13 février 2013, Annexe D, p. 192.

² Cf. BALAZUC, Olivier, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 16 février 2013, Annexe D, p. 224.

³ Cf. MOULIER, Julie, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 16 février 2012, Annexe D, p. 148.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁵ Cf. MOULIER, Julie, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 16 février 2012, Annexe D, p. 148.

⁶ Cf. *Idem*.

L'échauffement permet au sportif d'exploiter pleinement son potentiel sans crainte de se blesser. Ceci est possible à condition de ne pas confondre l'échauffement type, qui est un modèle ou un fil conducteur, avec l'échauffement adapté à chaque sportif et à son entraînement. »¹

On comprend dès lors qu'il y ait autant de formes d'échauffement que d'acteurs : aucun ne saurait avoir le même être-soi que ses partenaires donc les mêmes besoins au quotidien. C'est le constat que tire Eugenio Barba du training qu'il met en place à l'Odin Teatret : « Dans les premiers temps de notre existence tous les acteurs faisaient ensemble les mêmes exercices avec un rythme collectif commun. Puis nous nous sommes aperçus que chaque individu a son propre rythme. (...) Le training ne pouvait être qu'individuel. (...) Notre expérience a connu une étape décisive lorsque j'ai dit à chacun des acteurs : suivez votre chemin, il n'y a plus de méthode commune. (...) Le travail de chacun est devenu plus difficile, en l'absence de points d'appuis, mais il est devenu plus personnel. »² On comprend aussi ce refus, souvent manifeste lors des entretiens, de parler de ces préliminaires comme d'un *échauffement*. « Je trouve que c'est un mot trop fermé, soutient Laetitia Lalle Bi Benie. Je dirais plutôt qu'il s'agit, chez moi, d'une *préparation* à ce qui pourrait se passer »³, préparation personnelle, intime. Jean-Christophe Vermot-Gauchy ajoute : « Le travail de l'acteur relève d'un parcours individuel et (...) il n'y a pas de recettes, de solutions idéales que l'on pourrait imposer à tous. C'est à chacun d'inventer *pour lui-même* les moyens d'être le plus présent à ce qu'il fait, de trouver ses propres astuces et de tout faire pour travailler pleinement lors des répétitions et des représentations. »⁴ C'est visiblement l'une de ses « astuces » que Constantin Stanislavski souhaite partager avec ses acteurs lorsqu'il les incite à trouver une « petite vérité » avant chaque nouvelle représentation afin qu'ils « [se] prépar[ent] » à « croire en [leur] état créateur, en [leurs] ressentis personnels »⁵ :

« Il ne faut pas entrer en scène à la va-vite, en s'étant maquillé à la dernière minute. Le secret de notre art consiste à se mettre, pour chaque spectacle, dans un état créateur juste – l'état créateur de son présent d'aujourd'hui – à

¹ Cf. MAQUET, Thierry, ZIANE, Rachid, *Sport, santé et préparation physique – Contributions techniques et éclairages scientifiques pour des pratiques optimisées*, Éditions Amphora, 2010, pp. 22-23.

² Cf. BARBA, Eugenio et SAVARESE, Nicolas, *L'Énergie qui danse – Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, ISTA (International School of Theatre Anthropology), traduit de l'italien par Éliane Deschamps-Pria, BOUFFONNERIES N°32-33, 1995, p. 268.

³ Cf. LALLE BI BENIE, Laetitia, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 05 décembre 2012, Annexe D, p. 207.

⁴ Cf. VERMOT-GAUCHY, Jean-Christophe, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 1er février 2013, Annexe D, p. 291.

⁵ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Ligne des actions physiques, Répétitions et exercices de Stanislavski*, textes réunis, traduits et présentés par Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2007, p. 49.

trouver d'abord une petite, puis la vraie vérité. Pour que notre rapport à l'objet soit juste, et pour que l'on y croie, il faut s'exercer, concentrer son attention sur lui. Entrez en scène avant le début de la représentation, lorsque le rideau est fermé et que vous ne sentez pas la présence du public, déplacez quelque chose, calmement, selon votre état créateur du jour. Lorsque vous entrerez en scène pour de bon, regardez cet objet et remettez-le à sa place, selon votre état créateur du moment. Votre partenaire arrive, regardez-le attentivement – comment est-il habillé ? Comment se déplace-t-il ? – puis sondez-le et attendez sa réaction. Entraînez-vous en permanence, que cela devienne mécanique, habituel, et éveillez en vous un sentiment de petite vérité. Alors vous serez sur la bonne voie en entrant en scène. »¹

Par quelque moyen que ce soit, chercher une « petite vérité », « [me] permet de savoir (...) où je suis »², ajoute Bénédicte Cerutti – et l'on entend aisément dans ses propos la quête stanislavskienne de « l'état créateur juste » : « Alors seulement vous pouvez jouer parce que vous savez à peu près dans quel état vous êtes. »³ Gilles Ostrowsky raconte quant à lui éprouver le besoin, chaque soir, d'écouter le public en train de s'installer. « J'entends les gens, je sais que les gens sont là, je sais que je vais jouer pour eux et pas pour d'autres, que c'est une représentation particulière, que ce sont ces gens-là. » Il conclut : « C'est devenu une sorte de rituel. »⁴ Chez de nombreux acteurs ces « astuces »⁵ prennent en effet l'allure de véritables rites de passage entre le temps (et l'être) du quotidien et ceux de la représentation. Simple superstition ? Nécessité d'un cadre, de repères pour structurer des journées étirées et sans horaires, comme en témoigne Bénédicte Cerutti ? Un lien se forme selon moi entre ces pratiques ritualisées, individuelles, intimes, et ces endroits de justesse dont Delphine Eliet pointait notre capacité spontanée à les retrouver (*cf. 1^{er} chap. – I.A.3.b*) : une *position zéro* qui serait préalable au spectacle, propre à chaque acteur et la garantie d'un état d'être centré. Ainsi, s'il se dit très attaché à se trouver dans le théâtre où il joue plusieurs heures avant la représentation du soir, adepte d'un échauffement physique et d'un temps long de lectures diverses à même d'exciter son imaginaire, Jean-Christophe Vermot-Gauchy n'en affirme pas moins : « Certains s'échauffent physiquement jusqu'au supplice, d'autres vont boire un verre, d'autres se détendent en fumant une cigarette, d'autres en s'étirant, bref ! (...) Je

¹ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Ligne des actions physiques, Répétitions et exercices de Stanislavski*, textes réunis, traduits et présentés par Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2007, p. 49.

² Cf. CERUTTI, Bénédicte, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 décembre 2012, Annexe D, p. 214.

³ Cf. *Idem*.

⁴ Cf. OSTROWSKY, Gilles, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 19 novembre 2012, Annexe D, p. 305.

⁵ Cf. VERMOT-GAUCHY, Jean-Christophe, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 1^{er} février 2013, Annexe D, p. 291.

pense sincèrement que chaque acteur a sa manière propre de se préparer, à condition, bien sûr, qu'il en ait une fois encore le souci. »¹ Philippe Girard assure en ce sens : « J'ai l'air de ne rien faire mais c'est une façon de travailler, déjà. Le rire de mes camarades, aller embêter les filles au maquillage, c'est une façon, pour moi, de me concentrer, de me centrer. » Et ce même acteur qui affirmait : « Je pense que tout cela relève d'un malentendu. (...) Dans la pédagogie européenne, il y a eu une sorte de sacralisation du corps qui est perverse parce qu'à partir de cette sacralisation du physique, on a voulu, idéologiquement dirais-je, nier (...) la conscience du rapport poétique que l'on *doit* avoir à la langue pour jouer »², conclut néanmoins : « Si on déränge mon rituel, si quelque chose vient le parasiter, je suis très inquiet. C'est très douloureux, physiquement même. Il y a quelque chose qui ne va pas. »³

*

Non sans une pointe de provocation vis-à-vis du discours de son ancienne pédagogue, Julie Moulier affirme : « Il n'y a pas de "branleurs", malgré les apparences. »⁴ Delphine Eliet transmet à ses élèves une idéologie de l'acteur dont le travail est permanent et concret, ce à quoi la jeune actrice réplique : « Les gens que l'on croit ne jamais s'échauffer ou qui disent ne jamais travailler vraiment, ne définissent pas leur temps de travail en réalité. Ils sont souvent occupés à penser à leur texte par exemple. Et dans leur quotidien, sans même s'en rendre compte parfois, dans leur façon d'être au monde, dans leur façon d'être avec autrui, ils cherchent la communication. Ils cherchent le théâtre tout le temps. »⁵ L'enseignement de Delphine Eliet se veut un accompagnement dans cette autonomie progressivement gagnée par l'élève. L'objectif est qu'à l'issue de sa formation, il ait acquis la maîtrise de ses mécanismes propres et soit « capable, par son intime conviction et par la connaissance des outils dont il dispose, de gérer pleinement sa pratique d'acteur »⁶. Alors viennent les « astuces » et cet indispensable « parcours individuel »⁷ que doit accomplir l'interprète, indépendamment des directives et conseils

¹ Cf. VERMOT-GAUCHY, Jean-Christophe, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 1er février 2013, Annexe D, p. 291.

² Cf. GIRARD, Philippe, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 19 janvier 2013, Annexe D, p. 239.

³ Cf. *Idem*.

⁴ Cf. MOULIER, Julie, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 16 février 2012, Annexe D, p. 148.

⁵ Cf. *Idem*.

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Site internet de l'École du Jeu : www.ecoledujeu.com.

⁷ Cf. VERMOT-GAUCHY, Jean-Christophe, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 1er février 2013, Annexe D, p. 291.

de tout pédagogue ou metteur en scène. Alors s’amorce, oui, pour certains, un premier pas vers le « Laissez-moi rire »¹ de Jean-Damien Barbin.

**

« Le premier mot du vocabulaire théâtral, c’est le corps humain, principale source de son et de mouvement. Pour maîtriser les moyens de production théâtrale, l’homme doit donc d’abord maîtriser son propre corps, il doit le connaître pour le rendre ensuite plus expressif »², écrit Augusto Boal. Lui aussi parle de « déformations » des corps dans la vie quotidienne, d’une « aliénation musculaire » : « L’ensemble des rôles que chacun doit tenir le revêt d’un “masque” de comportement. »³ Au pédagogue d’enseigner à ses élèves à quitter ce masque social, à « enlever tout ce qui [les] a diminués ou tordus »⁴, pour qu’ils soient à même d’en poser d’autres sur leur corps, consciemment cette fois et dans le pur plaisir du jeu. Rappelons ce principe fondateur de la TCIC qu’est le postulat par Delphine Eliet d’« une sorte de pureté [retrouvée] de l’être sur le plateau à partir de laquelle seulement l’acteur peut commencer à vraiment incarner des choses, des êtres humains plus tordus, plus complexes... »⁵ Avant toute re-construction, avant tout nouveau masque, théâtral cette fois, cette « pureté [retrouvée] de l’être » – Delphine Eliet parle également de dignité retrouvée – s’affiche comme l’une des voies – la première ? l’essentielle ? – de la présence scénique d’un acteur fascinant par sa vitalité. Se référant à des propos de Peter Brook, Béatrice Picon-Vallin évoque une « captation de la vie comme à l’état natif, saisie à sa source souple et subtile »⁶ :

« Présence veut dire que lorsqu’on regarde une personne, au lieu de voir un bout de bois, on sent la vie subtile qui est en train de l’animer, parce qu’il y a, je crois, entre les énergies intérieures et extérieures, une force magnétique. Si ces énergies sont véritablement là, le regard est magnétisé. Quand on dit que quelque chose a une grande présence, cela signifie qu’il est le contraire d’un bout de bois. Il y a des acteurs et surtout des chanteurs qui sont des bouts de bois, et un bout de bois c’est vraiment l’image de quelque chose d’inerte. Nous voyons cela dans l’exercice de la personne qui marche, on voit très bien comment une personne immobile se mobilise, cela signifie qu’à la fois elle

¹ BARBIN, Jean-Damien, Conversation avec Keti Irubetagoiena au cours de l’année scolaire 2011/2012.

² Cf. BOAL, Augusto, *Théâtre de l’opprimé*, traduit de l’espagnol par Dominique LÉMANN, Collection Poche, Éditions La Découverte, 2012, p. 23.

³ Cf. *Ibidem*, pp. 25-26.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

⁵ Cf. *Idem*.

⁶ Cf. PICON-VALLIN, Béatrice, « Registres de présence de l’acteur en scène », FARCY, Gérard-Denis, PRÉDAL, René (sous la dir.), *Brûler les planches, Crever l’écran – La présence de l’acteur*, Collection Les voies de l’acteur, Éditions L’Entretemps, 2001, p. 241.

s'éveille et se détend. Si on est très crispé, au contraire, même en étant très éveillé, les muscles deviennent comme des bouts de bois. On ne peut pas être fasciné par une main, par exemple, où tout est bloqué. »¹

Les liens se tissent, immédiats, entre une telle définition et la vivance d'un être-soi nettoyé, entier, dense, tel qu'appelé par la TCIC, tandis que cet acteur « bout de bois » trahit, lui certaines expressions troubles traditionnellement attribuées à un jeu scénique qui ne convainc pas : « Il ne joue qu'avec sa tête », dit-on. « Il n'arrive pas à faire descendre son rôle dans ses pieds... » Les corps ainsi compartimentés trahissent leur artificialité : ils manquent de naturel et de crédibilité – ils manquent de *vivant* en scène. « Et ils manquent d'intelligence, complète Delphine Eliet. L'acteur *s'arrange* avec la complexité que représente le fait de se couper en morceaux : c'est une intelligence IKEA. »² Exact inverse d'un théâtre en kit, la pédagogue et le metteur en scène anglais parlent communément d'artisanat pour caractériser le travail de l'acteur et l'on retrouve derrière ce titre l'idée bergsonienne évoquée précédemment d'un effort à fournir sur la matière au cœur même du geste créatif. À la différence d'autres artisanats, pourtant, celui-ci « n'a pas de base solide. Il est fait d'une masse évanescence de corps humains, dont les sentiments, les pensées se déroulent et évoluent dans des relations sans fin »³. C'est ce qui fait la subtilité et les multiples possibles du « training organique »⁴ par lequel l'interprète œuvre à maîtriser son matériau. Mais c'est aussi de ce training même, de cet effort de l'artisan du théâtre sur soi, quelque forme qu'il prenne, que naît la présence de l'acteur *en vie*. Comme l'écrit Peter Brook : « Une sorte d'éveil spécial doit se développer à travers un réel travail de patience. Un éveil que ni l'excitation, ni l'enthousiasme débordant ne permettront jamais de laisser apparaître. Il s'agit d'une qualité qui émane du silence. »⁵

Dans cette partie, nous avons établi comme première modalité de présence scénique construite celle de l'acteur *en vie* – modalité qu'illustrent les accidents, ces

¹ Cf. BROOK, Peter, cité par Béatrice PICON-VALLIN, « Registres de présence de l'acteur en scène », FARCY, Gérard-Denis, PRÉDAL, René (sous la dir.), *Brûler les planches, Crever l'écran – La présence de l'acteur*, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2001, pp. 240-241.

² Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

³ Cf. BROOK, Peter, *Entre deux silences*, traduit de l'anglais par Marie-Hélène ESTIENNE, Collection Apprendre n°25, Éditions Actes Sud-Papiers, 2006, p. 72.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

⁵ Cf. BROOK, Peter, *Op. cit.*, p. 72.

« moment[s] où ça vacille »¹, fouettant soudain la scène et la salle d'un regain de vivance. Quand elle ne naît pas de tels impondérables ou de la volonté de certains acteurs « de semer un peu le désordre »², cette « vulnérabilité de l'être en vie »³ doit être le fruit d'une élaboration consciente par l'acteur. C'est la base du jeu, estime Delphine Eliet, celle qui devrait être enseignée dans toutes les écoles d'art dramatique avant même l'incarnation et l'interprétation des textes. On pourrait souligner la parenté entre cet acteur *en vie* et celui, ému, dépeint par Vsevolod Meyerhold : « Comprenez qu'en art, le moteur le plus puissant et le plus important, c'est l'émotion »⁴, soutient-il. Nous l'avons observé, Delphine Eliet chapeaute les intelligences organiques sur lesquelles repose sa TCIC de l'amour comme « lubrifiant » de l'acte théâtral en tant que « désir fondamental d'être en communication »⁵ avec autrui : « On est dans la reproduction, dans la sexualité, dans la gestation. On n'en sort pas. Plus j'avance, plus je me rends compte que je ne parle que de ça. »⁶ Un tel propos pourrait surprendre, n'étaient les innombrables allusions à semblable conception du théâtre, plus ou moins voilées, qui parsèment écrits et témoignages. Ainsi Claude Degliame reliant l'état créateur à l'attention aiguë à soi et à autrui qui caractérise l'acte sexuel amoureux : un mode majeur. Ainsi Jean-Loup Rivière évoquant, au cours de l'une de nos discussions, la parenté de la vivance avec la libido freudienne comprise comme force de vie. Ainsi Jean-Marie Pradier, plus franc encore, écrivant :

« La plus belle image de l'énergie que je connaisse est celle – microscopique – d'un tourbillon de spermatozoïdes rués vers un ovule. Un seul franchit la membrane pellucide, pénètre dans le cytoplasme ovulaire. Neuf mois plus tard, un(e) petit(e) braillard(e) rejoint la tribu humaine. »

Les spectacles vivants – dansés, chantés, parlés, criés, sportifs – jouent à leur manière l'événement de la fécondation. Des organismes vivants sont en présence. Il s'en dégage une sensation d'énergie. Un plaisir particulier. Du plus minable des shows s'échappe une sorte de fascination produite par la simple mise en évidence d'un corps – plus ou moins adroit – qui manifeste sa vitalité – au sens strict du terme – : sa présence réelle. »⁷

¹ Cf. BONNAFFÉ, Jacques, cité par Denise SCHRÖPFER, « Entretien avec Jacques Bonnaffé », FARCY, Gérard-Denis, PRÉDAL, René (sous la dir.), *Brûler les planches, Crever l'écran – La présence de l'acteur*, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretiens, 2001, pp. 365-366.

² Cf. *Ibidem*, p. 362.

³ Cf. *Ibidem*, p. 67.

⁴ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L'Âge d'homme, 1992, p. 263.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

⁶ Cf. *Idem*.

⁷ Cf. PRADIER, Jean-Marie, « L'économie de la dépense », *L'énergie de l'acteur*, ISTA (International School of Theatre Anthropology), BOUFFONNERIES N°15-16, 1986, p. 182.

« Présence réelle » en ce que l'acteur y « manifeste sa vitalité ». J'ajouterais : son amour. À la manière de ce qu'écrit Jean-François Dusigne ou de ce dont traite l'Analyse Transactionnelle dans son travail sur les « capacités d'empathie »¹ entre êtres humains, « il s'avère bien plus facile de repousser quelqu'un, de lui manifester du dégoût, de la haine, ou tout autre pendant négatif que de s'ouvrir à lui, en lui manifestant de l'admiration ou du désir. Et qui plus est, publiquement. Sans doute parce que l'aveu d'un sentiment positif met la personne dans une position de fragilité. »² Ne pourrait-on voir, dans cette « position de fragilité », la « vulnérabilité de l'être en vie »³ qui fonde notre première modalité de présence scénique construite en tant qu'elle serait manifestation et sublimation de l'amour même ? Si elle le dit peu, c'est en se rangeant sous cette bannière que Delphine Eliet rejoint l'idée, partagée par d'autres artistes, d'un langage primitif, ancestral auquel l'acteur aurait et donnerait accès en « laissant circuler le fait qu'il aime »⁴ : « Langage, donc. Langage commun incidemment dont il faut s'émerveiller tant les similitudes en différentes parties du monde et à travers toutes sortes de cultures sont nombreuses »⁵, écrit-elle. À propos de l'« émouvance » suscitée par des couleurs lors d'improvisation toutes semblables à « la Danse » de la TCIC, Jacques Lecoq évoque, lui, l'émergence d'un « fonds poétique »⁶ commun aux diverses nationalités réunies dans son école. Selon la metteuse en scène Ariane Mnouchkine, les acteurs en jeu sont comparables à des médiums :

« Dans la recherche théâtrale, quand les comédiens, les comédiennes sont vraiment là où ils doivent être, c'est-à-dire dans l'enfance vraiment, dans une imagination qui est une imagination physique – pas une imagination intellectuelle –, une vraie imagination, cela devient une incarnation. C'est une invocation. Et la vérité vient. (...) Et quand je dis que le théâtre est un art sorcier, je ne fais que constater que les acteurs, les actrices dignes de ce nom sont des médiums, et qu'ils font revivre des événements. C'est cela que j'appelle "art sorcier". »⁷

¹ Cf. STEINER, Claude, *L'A.B.C. des émotions*, traduit de l'anglais par Maylis GILLIER, InterÉditions, 2011, p. 18.

² Cf. DUSIGNE, Jean-François, *L'acteur naissant – La passion du jeu*, Collection Sur le théâtre, Éditions théâtrales, 2008, p. 102.

³ Cf. SCHRÖPFER, Denise, « Peut-on enseigner la présence ? La leçon de Yoshi Oida », FARCY, Gérard-Denis, PRÉDAL, René (sous la dir.), *Brûler les planches, Crever l'écran – La présence de l'acteur*, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2001, p. 67.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, « NOUS SAVONS QUE LES BARBARES ONT UN ART – FAISONS-EN UN AUTRE ! » (Dossier adressé à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon – Centre National des Ecritures du Spectacle / 2002-2003).

⁶ Cf. LECOQ, Jacques, *Le Corps poétique – Un enseignement de la création théâtrale*, en collaboration avec Jean-Gabriel CARASSO et Jean-Claude LALLIAS, Éditions Actes Sud-Papiers, Cahiers n° 10, décembre 1997, p. 57.

⁷ Cf. MNOUCHKINE, Ariane, *Ariane Mnouchkine*, introduction, choix et présentation des textes par Béatrice PICON-VALLIN, Collection Mettre en scène, Éditions Actes Sud-Papiers, 2009, pp. 41-42.

Une connexion de l'acteur avec ce « deuxième corps »¹ évoqué par Nicolas Bouchaud comme propriété possible de l'acteur en jeu ? Corps « décuplé », « immortel »², incarnant l'espace-temps du spectacle tout entier et jusqu'à l'art du théâtre dans sa vétusté et son intemporalité ? Avant de se faire « sorcier », toutefois, l'acteur se doit d'être *rhapsode* et mettre son *premier corps* au service d'une partition qui lui est imposée. Au sein de la TCIC, à l'échauffement, temps de la vivance reconquise, fait suite le training qui est entraînement à l'expression. Le but de chaque exercice y est de faire éprouver aux apprentis-acteurs combien être *en vie* appelle chez le sujet la nécessité de s'exprimer. Il s'agit même, précise Delphine Eliet, d'y explorer les capacités maximales de communication des corps – communication non verbale – afin de permettre une compréhension profonde de « la spécificité de dire : pourquoi, à un moment donné, l'être humain a inventé des mots ; pourquoi les sons, le toucher, la transpiration ne suffisaient pas... »³ Aussi son processus pédagogique est-il chronologiquement comparable à celui de Vsevolod Meyerhold qui argue la nécessaire position seconde, dans la formation de l'acteur, du langage parlé : « Le mot est un truc compliqué, le mouvement intervient bien avant que le mot ne se prononce et ça concerne aussi la pensée humaine. (...) Nous avons appris à nous exercer de telle sorte que, sur le mouvement de l'acteur, nous sommes maintenant à même de donner les mots. »⁴ Delphine Eliet constate : « En jouant *et* en langue des signes *et* avec des mots *et* avec les deux en même temps, je me suis rendu compte, par exemple, que les cours de chant aident au travail de la voix mais ne suffisent pas pour comprendre l'acte de dire. J'aime beaucoup cette expression : *l'acte de dire*. Elle a quelque chose qui rejoint l'évocation, la Confirmation : je donne un corps sonore à une pensée ou à une intention. »⁵

¹ Cf. BOUCHAUD, Nicolas, Entretien réalisé par Keti Irubetagoyena le 20 février 2013, Annexe D, p. 164.

² Cf. *Idem*.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoyena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

⁴ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 3, 1930-1936*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions La Cité – L'Âge d'Homme, 1980, pp. 85-86.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoyena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

Deuxième chapitre

L'acteur disant, acteur rhapsode

« Pour que le théâtre soit mis/en/scène, il faut qu'il soit mise en scène de quelque chose. On l'affirme sans ambiguïté : le théâtre est la venue à la scène d'un texte originaire, d'une matière de mots. (...) Le théâtre n'est fidèle à son essence qu'en tant qu'il pose l'antériorité d'un texte, distinct de l'acte de la représentation, et dont la représentation est la venue au visible. (...) Avec le texte tout commence, en lui tout s'origine et se fonde. »¹ Ces propos de Denis Guénoun se veulent sans appel mais ils soulèveraient un tollé dans tout un pan du théâtre français – européen même si l'on en croit la déclaration de l'acteur allemand Moritz Gottwald : « Si je veux me régaler de la poésie d'un texte, je préfère assister à des lectures ! »² Du théâtre sans texte au théâtre improvisé en passant par le théâtre sans poète qui fleurit aujourd'hui avec la mode des écritures collectives, le texte est mis à mal. Face à ce théâtre qui « se reni[e] », Denis Guénoun préfère parler de « spectacle » : « c'est le visuel sans le texte invisible qui l'appelle. (...) Ce n'est pas le corps, mais l'idéologie du corporel : l'effet d'illusion qui voile et recouvre la provenance du théâtral dans le langage et l'in-montrable des mots. »³ Sans entrer dans ce débat, nous poserons que l'acte de dire recouvre une seconde modalité de présence scénique : l'acteur se fait « le point de passage du mot vers le corps, le lieu d'irruption, de jaillissement du mot sur l'espace visible de la scène »⁴ et double ainsi « l'apparaître de son être-là »⁵ de cette « exhib[ition d']invisible »⁶ : « la monstration des mots »⁷. On imagine aisément combien cette seconde modalité de présence est dépendante de la première : l'acteur disant se doit d'être un acteur vivant car en gésine. Il donne vie aux lettres mortes, se fait porteur de la parole d'autrui. L'expression est courante, néanmoins, de textes eux-mêmes *porteurs*, textes à ce point puissants que l'acteur qui s'y frotte n'a qu'à « céder »⁸, pour citer Ariane Mnouchkine, rendu *doublement* vivant puisqu'à sa

¹ Cf. GUÉNOUN, Denis, *L'exhibition des mots – Une idée (politique) du théâtre*, Collection Monde en cours, Éditions de l'Aube, 1992, p. 41.

² Cf. GOTTWALD, Moritz, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 01 février 2013, Annexe D, p. 315.

³ Cf. GUÉNOUN, Denis, *L'exhibition des mots – Une idée (politique) du théâtre*, Collection Monde en cours, Éditions de l'Aube, 1992, p. 39.

⁴ Cf. *Ibidem*, p. 42.

⁵ Cf. *Ibidem*, p. 52.

⁶ Cf. *Ibidem*, p. 33.

⁷ Cf. *Idem*.

⁸ Cf. MNOUCHKINE, Ariane, citée par Béatrice PICON-VALLIN, « Une œuvre d'art commune », rencontre avec le Théâtre du Soleil (mars 1993), *Théâtre/Public n°124-125*, juillet-octobre 1995, pp. 74-83.

propre vivance s'ajoute celle du poète, « voix de l'écriture »¹, « vie que le texte révèle au-delà de lui-même »² – présence du texte qui double celle du récitant et s'impose aux auditeurs.

« *J'ai assis la beauté sur mes genoux et je l'ai injuriée.* (...) On est immobilisé par ça. (...) Les mots sont flamboyants. Ils ont poids de réalité tel qu'on a l'impression que ce sont des pierres »³, me dit Philippe Girard – textes « mystérieusement magnétiques », « sidérant[s] »⁴ tant les « mots sont le mode d'expression suprême »⁵, comme l'écrit Peter Brook. Dire est le moyen d'expression le plus élevé de l'homme donc le plus puissant. C'est ce qui justifie sans nul doute sa constante banalisation dans notre quotidien, tout comme la grande difficulté que constitue l'apprentissage du dire pour les jeunes acteurs. « La relation au texte, à la parole, est souvent utilisée pour sentir moins, commente Delphine Eliet : le corps, notamment l'intérieur du corps, se désinvestit de l'acte de dire. »⁶ Pour que celui-ci reste vivant et non « mor[t], conventionne[l] ni théâtr[al] »⁷, selon les termes de Constantin Stanislavski, l'apprenti-acteur doit d'abord savoir « être intime en public »⁸. Avant même de chercher à dire, il doit éprouver combien, plus il accepte d'être touché intimement, plus ses capacités d'expression s'avèrent à la fois plus variées et plus personnelles, à la fois plus humaines donc plus universelles, plus à même de toucher intimement le public en retour. C'est à partir de là seulement qu'il peut apprendre à nourrir, de son intimité propre, une forme imposée et à s'en nourrir lui-même : à dire enfin « son texte – le texte de l'auteur. Je dis "son" comme tous les comédiens disent en parlant du texte. Possessivement. »⁹ À l'incarner, préférera-t-on ici, dans un emploi plus médical ou théologique que proprement théâtral. Au trop classique : « Représenter un personnage dans un spectacle »¹⁰ par lequel *Le Grand Robert de la langue française* définit couramment ce verbe, nous préférons l'idée jouvettienne, paradoxalement exposée dans *Le comédien désincarné*, d'un acteur rendu à sa réalité charnelle : « *L'acteur est un interpréteur, un rhapsode, mais il l'est physiquement,*

¹ Cf. FOSSE, Jon, cité par Claude RÉGY, *Au-delà des larmes*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 39.

² Cf. RÉGY, Claude, *Au-delà des larmes*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 39.

³ Cf. GIRARD, Philippe, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 19 janvier 2013, Annexe D, p. 239.

⁴ Cf. *Idem*.

⁵ Cf. BROOK, Peter, cité par Margaret CROYDEN, *Conversations avec Peter Brook*, Éditions du Seuil, 2007, p. 111.

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁷ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Élisabeth JANVIER, Petite Bibliothèque Payot / Voyageurs, Éditions Payot et Rivages, 2001, p. 146.

⁸ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, cité par Delphine ELIET, Site internet de l'École du Jeu : www.ecoledujeu.com.

⁹ Cf. JOUVET, Louis, *Témoignages sur le théâtre*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 1952, p. 11.

¹⁰ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « INCARNER ».

sensiblement par son corps, humainement, et non point par l'esprit, par un jeu d'idées. Son interprétation est un total, une expression physique, il prend le rôle dans son total, son entière expression. »¹

Cette partie veut suivre les deux temps de l'apprentissage du dire évoqués ci-dessus en ce qu'ils correspondent peu ou prou à l'évolution de la formation des élèves entre l'Année 1 et l'Année 2 du Cycle long à l'École du Jeu. En premier lieu y est posée la question troublante, dérangeante pour certains, du travail de l'acteur avec ses émotions. Selon Delphine Eliet, mettre en jeu son intimité est l'une des spécificités du métier d'acteur : il lui faut savoir être ému sans que cela ne soit jamais une fin en soi mais un outil au service de l'interprétation. Cette analyse traverse par conséquent celle de deux « Fondamentaux » de la TCIC : « Accepter d'être altéré » et « Se laisser traverser par... ». La dimension créatrice que sous-entend cette dernière pose enfin la question du texte. Dans sa volonté affirmée d'« apprendre par le corps »², la pédagogie de Delphine Eliet renoue avec l'origine physique et intime du dire, sans détacher celui-ci de l'altérité qui le fonde : apprendre à dire, c'est apprendre à lancer ces « pierres »³ qui rendent l'acteur doublement présent.

¹ Cf. JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 2009, p. 213.

² Cf. ELIET, Delphine, Site internet de l'École du Jeu : www.ecoledujeu.com.

³ Cf. GIRARD, Philippe, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 19 janvier 2013, Annexe D, p. 239.

I. – Exprimer

Delphine Eliet présente son training comme un moment de travail où l'acteur « [s']exerce à toutes les formes d'expressions : organiques, physiques, verbales, plastiques »¹. Il serait pourtant malvenu de scinder trop catégoriquement le training de l'échauffement car ce dernier, comme *mise en jeu* des corps, est déjà un temps où les élèves (s')expriment. Aussi ne s'étonnera-t-on pas que le simple fait de s'y attacher à sentir intimement suscite des vagues de rires ou de larmes à travers lesquelles la pédagogue encourage à passer pour sentir encore davantage. Il faut prendre contact avec cette partie de sa personne que l'on se refuse à considérer : « S'il y a des émotions, acceptez-les. Elles sont là pour vous aider à travailler. »² L'acteur travaillant avec son être-soi, il réveille inévitablement « les sensations qui dorment dans la mémoire affective »³ : émotions qui appellent et nourrissent l'expression. « *Lorsque l'on éprouve fortement une émotion, l'on sent le besoin de la communiquer aux autres dans la mesure de ses moyens. Plus nous possédons la vie, plus nous serons à même de répandre la vie autour de nous. Recevoir, donner, telle est la grand règle de l'humanité* »⁴, note Jacques Copeau à titre de pense-bête lorsqu'il découvre *The Eurythmics of Jacques-Dalcroze*. Mais le risque est grand pour les élèves de « Recevoir » sans « Donner », de confondre « éprouve[r] fortement »⁵, « sentir profondément » et « exprimer juste et pour les autres »⁶ : « Les voilà, écrit Louis Jouvet, avec vingt-cinq kilos de bagages de sentiment, et ils ne s'entendent pas, ils se sentent pourvus. *Ils se croient sûrs d'exprimer parce qu'ils éprouvent. C'est le contraire.* »⁷ S'il est sans doute vrai que les « grands interprètes (...) ont toujours su *exprimer* par toutes les parties de leur corps et sans enseignement préalable, par la seule force d'une pensée qui les habite »⁸, il est également vrai que parvenir à conjuguer « l'intérieur et l'extérieur », « l'esprit et la maîtrise technique du

¹ Cf. ELIET, Delphine, Site internet de l'École du Jeu : www.ecoledujeu.com.

² Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

³ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, traduit de l'anglais par Charles ANTONETTI, Éditions Pygmalion – Gérard Watelet, 1988, p. 150.

⁴ Cf. DALCROZE, Jacques, cité par Jacques COPEAU, *L'École du Vieux-Colombier – Registres VI*, textes établis, présentés et annotés par Claude SICARD, Collection Pratiques du théâtre, Éditions Gallimard, 1999, p. 74.

⁵ Cf. *Idem*.

⁶ Cf. JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 2009, p. 90.

⁷ Cf. *Idem*.

⁸ Cf. DUX, Pierre, cité par Dominique NORÈS, « Le geste », NAMIAND, Arlette (sous la dir.), *Acteurs, des héros fragiles*, Éditions Autrement, Série Mutations n°70, mai 1985, p. 38.

corps »¹ réclame une déconstruction, là encore, un nettoyage. Alors s'atteint cette *passivité active* qui fait des interprètes ces « animaux capables de concevoir et de ressentir, donc d'exprimer, ce qui les dépasse »².

**

Être capable de jouer avec ses émotions impose de les « apprendre »³ pour se débarrasser des préjugés qui les entourent et en font des objets de peur et de fascination tout à la fois. Nous ouvrirons cette analyse sur cette redécouverte à partir de laquelle seulement l'apprenti-acteur peut s'initier à « construire une intensité dramatique » en « se laissant traverser par... »⁴. L'étude de cette notion, première des « Fondamentaux », constituera le second temps de cette partie. Notons à titre de parenthèse que se révèle à nouveau dans ces lignes le fonctionnement en deux temps caractéristique de la pédagogie de Delphine Eliet : l'élève est incité à se débarrasser de la gangue de son éducation pour développer ensuite ses qualités humaines et personnelles.

A. Jouer avec ses émotions

En cinq années d'étude de la pédagogie de Delphine Eliet, j'ai pu remarquer à quel point le fait qu'elle prétende former ses élèves à « gérer [leurs] émotions »⁵ – « Savoir comment les laisser naître, comment les laisser circuler (...). Utiliser une émotion pour servir un propos et atteindre le spectateur. »⁶ – pouvait déranger, effrayer certaines personnes et en fasciner d'autres. Travailler avec les émotions, cela fait penser à du mauvais Stanislavski. Je ne m'engagerai pas ici dans un débat diderotien sur le nécessaire, ou non, vécu émotionnel dans le jeu et je me rangerai de fait à la position de cette pédagogue : les émotions sont partie intégrante du travail de l'acteur. Nous appartenons à une société où elles sont un tabou social : survalorisées chez les femmes – « pleureuse[s] »⁷, selon l'encyclopédiste – ; tues et calmées chez les hommes, les émotions

¹ Cf. OIDA, Yoshi, *L'Acteur invisible*, avec la collaboration de Lorna MARSHALL, traduit de l'anglais par Isabelle FAMCHON, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 2008, p. 64.

² Cf. RÉGY, Claude, *Au-delà des larmes*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2007, pp. 28-28.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Site internet de l'École du Jeu : www.ecoledujeu.com.

⁶ Cf. *Idem*.

⁷ Cf. DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Présentation, notes et annexes par Jean GOLDZINK, Éditions Flammarion, 2005, p. 334.

sont entourées d'un tel mystère que seul un acteur capable de « se répandre » en « une passion bien visible, computable » serait certain de séduire « le public bourgeois » par « l'évidence de son labeur [lacrymal et sudatoire] »¹. Première étape pour les élèves : se familiariser avec des émotions faites simples marques d'un être *en vie*, oser les laisser s'exprimer sans que cela soit grave puisqu'il ne s'agit toujours que d'un jeu. Dès lors, et pour répondre aux propos assassins de Roland Barthes rapportés ci-dessus, ces larmes qui passent pour la panacée aux yeux des jeunes acteurs et d'un certain public perdent leur statut de centre d'intérêt. Seconde étape, ainsi que l'écrit Peter Brook, « l'acteur doit [alors] développer ses émotions, afin qu'elles ne soient pas de simples émotions des plus élémentaires – les émotions élémentaires sont celles des mauvais acteurs. Être un bon acteur signifie qu'on a développé en soi la capacité de sentir, d'apprécier et d'exprimer toute une palette d'émotions, des plus sommaires aux plus raffinées. »²

1. Apprendre les émotions : « Accepter d'être altéré »

a) *Ne pas se couper de soi*

« Un grand acteur, c'est quelqu'un qui est capable d'être intime en public. »³ Ces mots, qu'elle répète encore et encore, Delphine Eliet les emprunte à Constantin Stanislavski. Au-delà de nombreux autres points communs, c'est bien le travail sur la mémoire affective qui rapproche le plus sa pédagogie de celle du metteur en scène russe. Lui, a cherché toute sa vie, et par différents biais, le moyen de guider les acteurs sur la voie de ce « processus créateur du revivre » à même de libérer leur « subconscient » et de les faire ainsi évoluer sur scène selon les lois de la Nature, laissant libre cours à des émotions vraies, loin de l'« exhibitionnisme » et des « clichés » : « Si on ne “vit” pas son personnage, il ne peut y avoir d'art véritable ; et cela ne commence que lorsque les sentiments interviennent. (...) Pour reproduire des sentiments, vous devez être capables de les retrouver en faisant appel à votre propre expérience. »⁴ Si une telle affirmation peut induire l'acteur en erreur en lui faisant chercher « de façon utilitaire », « dans [son]

¹ Cf. BARTHES, Roland, « Deux mythes du Jeune Théâtre », *Mythologies*, Collection Points Essais, Éditions du Seuil, 1970, pp. 100-101.

² Cf. BROOK, Peter, *Points de suspension – 44 ans d'exploration théâtrale, 1946-1990*, traduit de l'anglais par Jean-Claude CARRIÈRE et Sophie REBOUD, Collection Fiction & Cie, Éditions du Seuil, 1992, p. 327.

³ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, cité par Delphine ELIET, Site internet de l'École du Jeu : www.ecoledujeu.com.

⁴ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Élisabeth JANVIER, Petite Bibliothèque Payot / Voyageurs, Éditions Payot et Rivages, 2001, p. 40.

propre passé une situation analogue »¹ à celle qu'il lui est demandé de jouer, ainsi qu'en témoigne Jean-François Dusigne, elle peut également, et plus justement, faire penser à l'« impudeur »² décrite par Bénédicte Cerutti comme indispensable à la présence de l'acteur en scène. Évoquant le travail du groupe T'Chan'G ! Nicolas Bouchaud ne parle-t-il pas du « merdier en nous-mêmes »³ que demandait d'aller chercher Didier-Georges Gabily à son équipe ? « Malheureusement, poursuit Constantin Stanislavski, il y a dans le monde plus de mauvais que de bon goût [et] les effets de théâtre remplacent l'expression vraie. »⁴ Or, conclut-il, « quelque habile que soit l'artiste dans son choix de conventions scéniques, il ne pourra jamais par là émouvoir le public, à cause de leur caractère strictement mécanique. C'est alors qu'il se réfugie dans ce qu'on appelle les émotions théâtrales. Ce sont des sortes d'imitations artificielles de la forme extérieure et physique des sentiments »⁵. Dans une accusation proche du mythe de « combustion »⁶ décrié par Roland Barthes, c'est en se référant au « mauvais goût » des artistes et du public que le pédagogue justifie ce recours commun aux « artifices de voix, et de geste »⁷, « “effets” extérieurs de l'émotion »⁸ offrant à l'acteur une facilité de réalisation, que celui-ci soit « superficiel »⁹ par paresse ou par simple fragilité – un propos derrière lequel, près d'un siècle plus tard, Claude Degliame semble toujours se ranger :

« Il y a des acteurs lisses parce qu'il y a des acteurs qui s'en fichent ! Il y a énormément d'acteurs (...) qui n'ont pas l'intention de se rendre fou en cherchant ça. Parce que ça rend fou ! Non pas parce qu'on va chercher des choses tordues ou douloureuses mais parce que c'est difficile, exigeant, fatiguant ! Il y a beaucoup d'acteurs, vraiment beaucoup, qui refusent de se fatiguer pour ça – d'autant qu'il y a une extrême minorité de spectateurs qui voient la différence... Alors, je me rassure en me disant que, de toute façon, on fait ce qu'on ne peut pas s'empêcher de faire... Donc je le fais pour les étoiles, pour l'éternité, pour un spectateur de rêve... Le public ne sent la nécessité d'un acteur que si on insiste. Je dirais même que les gens préfèrent souvent les acteurs lisses parce que ça les remue moins, ça les bouleverse moins, ils

¹ Cf. DUSIGNE, Jean-François, *L'acteur naissant – La passion du jeu*, Collection Sur le théâtre, Éditions théâtrales, 2008, p. 52.

² Cf. CERUTTI, Bénédicte, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 décembre 2012, Annexe D, p. 214.

³ Cf. BOUCHAUD, Nicolas, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 février 2013, Annexe D, p. 164.

⁴ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Élisabeth JANVIER, Petite Bibliothèque Payot / Voyageurs, Éditions Payot et Rivages, 2001, p. 42.

⁵ Cf. *Idem.*

⁶ Cf. BARTHES, Roland, « Deux mythes du Jeune Théâtre », *Mythologies*, Collection Points Essais, Éditions du Seuil, 1970, p. 101.

⁷ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *Op. cit.*, p. 42.

⁸ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, traduit de l'anglais par Charles ANTONETTI, Éditions Pygmalion – Gérard Watelet, 1988, p. 96.

⁹ Cf. *Idem.*

peuvent moins ou détester ou adorer, ça les fatigue moins. Le jeu est plus simple, également, donc plus efficace. On y voit le travail. C'est brillant ! On en a pour son argent ! Les gens adorent ça. »¹

« Impudeur »² et « merdier »³ dérangent en ce qu'ils é-meuvent – tant le public que l'acteur. Si ce dernier a recours au « jeu mécanique »⁴, c'est souvent parce que la manifestation franche des émotions est à ce point bannie du cadre social que celles-ci en deviennent effrayantes car trop méconnues. À plusieurs reprises, à l'École du Jeu, il m'est ainsi arrivé de voir de nouveaux élèves paniquer à se sentir envahis de vagues émotionnelles inattendues et tenter vainement de les réfréner. C'est que lâcher les efforts est toujours troublant pour les novices. Cela les plonge dans la réalité de ce qu'ils *tiennent* : leurs peurs, leurs contrariétés et, parfois, leurs traumatismes les plus intimes. « S'il y a une grosse réaction et que l'élève se retrouve submergé, (...) je le ramène au présent, qu'il n'oublie pas qu'on est dans une salle en train de travailler, qu'il n'y a pas de danger, qu'on n'est pas dans l'histoire passée ou que sais-je »⁵, précise Delphine Eliet. Et d'insister sur la rareté du phénomène, qui ne concerne que le tout début d'un travail dont il n'est nullement l'intérêt. L'acteur étant en sécurité dans le cadre du plateau, il n'y a aucune raison qu'il soit en « sous-régime de vie par rapport à lui-même »⁶ : il lui faut au contraire, écrit Louis Jovet, « un trop-plein de vie affective »⁷. C'est par peur de ce « trop-plein », par crainte d'être à ce point touché qu'il en perde le contrôle de soi, que l'interprète opte parfois pour un travail *en force*, comme le dit « l'argot des coulisses »⁸, tentant de *fabriquer* une émotion et de la faire éprouver aux spectateurs. Il *se coupe*, dit-on communément. Cette expression rejoint les *se blinder* et *se réduire* évoqués dans le Premier chapitre (*cf. 1^{er} chap. – I.B.1.b*). Elle sous-entend non seulement que l'acteur se coupe de l'extérieur – il refuse d'entrer en interaction avec ce qu'il pourrait en recevoir et qui pourrait l'émouvoir – mais, surtout, qu'il se coupe de ce que l'extérieur provoque en lui en refusant de tenir compte de ce qu'il est en train de ressentir. Il se coupe de lui-

¹ Cf. DEGLIAME, Claude, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 181.

² Cf. CERUTTI, Bénédicte, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 décembre 2012, Annexe D, p. 214.

³ Cf. BOUCHAUD, Nicolas, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 février 2013, Annexe D, p. 164.

⁴ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Élisabeth JANVIER, Petite Bibliothèque Payot / Voyageurs, Éditions Payot et Rivages, 2001, p. 42.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, citée par Julien ALEMBICK, « L'acteur traversé, une réflexion autour du travail pédagogique de Delphine Eliet à l'École du Jeu », mémoire de fin d'études de la Haute École de Théâtre de Suisse Romande – La Manufacture, 2011.

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁷ Cf. JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 2009, p. 298.

⁸ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, cité par Antoine VITEZ, *Écrits sur le théâtre, 1 – L'École*, Éditions P.O.L, 1998, p. 61.

même en fin de compte : handicapé par l'ignorance de son propre fonctionnement émotionnel, « l'acteur fait comme s'il n'avait pas d'histoire, pour ne pas être touché »¹.



Emma Pasquet. © Émilie Bouruet-Aubertot.

Or, « le corps est constitué de notre histoire. On ne peut pas enlever sa vie de soi. Il est impossible de dire : “Je suis un acteur, je vais vous parler d'humanité mais pas de ce que je suis moi, ni de mes joies, ni de mes humeurs, ni de mes questionnements, ni de mes souffrances, ni de mes révoltes...” »², répète Delphine Eliet à ses élèves. « Utiliser qui vous êtes et ce que vous savez de la vie, c'est la base pour jouer. C'est cela qui rend votre interprétation particulière, différente de celle d'un autre. »³ Ces propos confinerait au truisme, là encore, n'était la réalité des plateaux. « L'artiste est toujours *créateur* », se voit pareillement contraint de rappeler Vsevolod Meyerhold : « L'acteur sur la scène ressemble au sculpteur devant son bloc de glaise : il lui faut incarner dans une forme sensible le même contenu que le sculpteur, *les élans de son âme et de sa sensibilité*. »⁴ De même que « si un poète ment, s'il a écrit un poème lyrique avec une minuscule émotion, vous vous en apercevez immédiatement »⁵, de même l'acteur qui recourt à des « émotions théâtrales »¹ nie ce qui constitue sa richesse, ôte toute personnalité à son interprétation et celle-ci a peu de chances de toucher intimement le spectateur qui la regarde et l'écoute. À la différence du sculpteur ou du poète, l'acteur présente la

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. *Idem*.

³ Cf. *Idem*.

⁴ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre - Tome 1, 1891-1917*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre XXe siècle, Éditions L'Âge d'homme, 2001, p. 102.

⁵ Cf. *Ibidem*, p. 263.

¹ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Élisabeth JANVIER, Petite Bibliothèque Payot / Voyageurs, Éditions Payot et Rivages, 2001, p. 42.

particularité d'être son propre matériau : pour « incarner (...) les élans de son âme et de sa sensibilité », il doit donc accepter d'être lui-même touché intimement et modelé en « une forme sensible »¹ sous l'influence de l'émotion initiatrice. Il doit accepter que soit mise en jeu sa mémoire affective : que des souvenirs plus ou moins précis se rappellent à lui suite à divers *stimuli*, le transforment et transforment sa perception en retour dans un cycle continu d'échanges intérieur/extérieur. Loin de cette « passion » décrite par Roland Barthes car trop aisément assimilée à « une grosse éponge mouillée pressée par la main implacable du dramaturge », la « combustion »² de l'acteur réside dans cette intimité mise en jeu – et en mouvement. Ne pas se couper de soi, c'est accepter l'émotion mais aussi purifier celle-ci de son assimilation commune et erronée à l'expression émotionnelle : « À partir du moment où il y a intimité, il y a émotion mais émotion ne veut pas forcément dire qu'il y a larmes ou qu'il y a rire, ou que c'est visible, précise Delphine Eliet. Émotion veut dire qu'il y a un mouvement dans le corps, qu'il se passe quelque chose dans le corps, de puissant, de fort. »³ Jean-François Dusigne parle, lui, de « moteur organique » et indique que « c'est moins l'effet que la *tendance* à agir ou à réagir qui [doit primer] »⁴ chez l'acteur : pour être ému et émouvoir en face, ce dernier doit « Accepter d'être altéré ».

b) Accepter d'être ému

« Accepter d'être altéré » est la seconde des notions gigognes constitutives de la TCIC. Elle signifie que l'acteur consent à être « boulevers[é], (...) troubl[é] » et, par là, « modifi[é], transform[é] »⁵, selon deux acceptions du verbe altérer. On y retrouve l'idée d'un acteur attentif aux mouvements de son être intime : exact inverse de *se couper*, « Accepter d'être altéré », c'est accepter d'être *ému* par l'autre mais aussi par soi, sa propre action et les résonances de celle-ci dans l'être intime. « Accepter d'être altéré », c'est comprendre que ce que je vois, ce que j'entends et ce que je fais me transforment nécessairement et me donnent le moyen de transformer à mon tour. Un préalable est nécessaire : n'avoir ni peur ni honte d'être touché et de le laisser voir. Quitte à pratiquer

¹ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 1, 1891-1917*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre XXe siècle, Éditions L'Âge d'homme, 2001, p. 102.

² Cf. BARTHES, Roland, « Deux mythes du Jeune Théâtre », *Mythologies*, Collection Points Essais, Éditions du Seuil, 1970, p. 101.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 26 avril 2013, Annexe C, p. 117.

⁴ Cf. DUSIGNE, Jean-François, *L'acteur naissant – La passion du jeu*, Collection Sur le théâtre, Éditions théâtrales, 2008, p. 66.

⁵ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « ALTÉRER ».

de la *discrimination positive émotionnelle*, Delphine Eliet entraîne ses élèves à découvrir et à entretenir une relation nouvelle à leurs émotions, dégagée de tout jugement donc de tout empêchement. Lors du stage « Les Fondamentaux » auquel j'assiste au printemps 2013, elle demande ainsi aux stagiaires de choisir une émotion particulièrement troublante pour eux et les aide ensuite, au moyen de morceaux de musiques ciblés, d'autorisations verbales ou gestuelles réitérées, à traverser la peur associée à celle-ci pour mieux l'expérimenter. « Apprendre »¹ les émotions impose de lâcher (dans) la tête (cf. 1^{er} chap. – I.B.2) : tandis que l'élève craintif ou trop sage travaille à se débarrasser des nombreux préjugés qui accompagnent les manifestations émotionnelles prononcées, l'élève volontariste s'entraîne à faire confiance à une intimité toujours en mouvement pour ne pas « [s'inquiéter] de ne rien éprouver » : inutile de se forcer à « [se] mettre dans tous [ses] états »² ; ceux-ci sont latents, donc à disposition, en chacun et en permanence. « Accepter d'être altéré » demande de normaliser nos émois étant donné que, comme l'affirme Constantin Stanislavski, « tout le monde ressent quelque chose à tout instant de sa vie »³. Ainsi que l'explique le neurologue Antonio R. Damasio, « pour assurer la survie du corps du mieux possible, (...) la nature a trouvé (...) une solution extrêmement efficace : représenter le monde extérieur par le biais des modifications que celui-ci provoque dans le corps proprement dit, c'est-à-dire représenter l'environnement en modifiant les représentations fondamentales du corps chaque fois que prend place une interaction entre l'organisme et l'environnement. »⁴ Il précise :

« La capacité de percevoir des émotions représente un mécanisme permettant de détecter la bonne ou la mauvaise adéquation entre les adaptations de l'organisme et les circonstances extérieures. (...) Exprimer et ressentir des émotions (...) nous permet de nous orienter par rapport à nos dispositions internes, et nous aide à communiquer aux autres des indices qui peuvent aussi les aiguiller dans leur interaction avec nous. (...) Les perceptions d'émotions nous donnent un aperçu instantané sur l'organisme en pleine activité biologique ; elles captent le reflet de la vie elle-même, en train de s'accomplir. »¹

Si lui parle de poésie, Jean-Pierre Siméon rejoint ce principe biologique dans son appel au lyrisme. Ses propos offrent un éclairage remarquable de ce recours artistique

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

² Cf. DUSIGNE, Jean-François, *Op. cit.*, p. 56.

³ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Élisabeth JANVIER, Petite Bibliothèque Payot / Voyageurs, Éditions Payot et Rivages, 2001, p. 39.

⁴ Cf. DAMASIO, Antonio R., *L'Erreur de Descartes – La raison des émotions*, traduit de l'anglais par Marcel BLANC, Collection Sciences, Éditions Poches Odile Jacob, 2010, p. 310.

¹ Cf. *Ibidem*, p. 13.

assumé aux émotions en tant qu'elles sont un simple, mais nécessaire, phénomène corporel :

« Ce qui me préoccupe plus, c'est que le refus du lyrisme, c'est un refus de l'humanisme (...). C'est refuser d'admettre que l'humain est composé d'une dépendance inévitable à son corps, à l'émotion de son corps et de sa situation dans le monde. L'incarnation, c'est être dans sa chair, dans la chair et dans le sang du monde, c'est être impliqué dans le mouvement des êtres et des choses qui nous entourent. Elle nous rend forcément tributaires, soumis à tout ce qui est l'émotion de l'incarnation : la peur, l'effroi, le désir, le rêve, la solitude, la conciliation, l'amour. Il y a malgré tout cette idée qu'elle relève du sentiment et que le sentiment est suspect. (...) Considérer que l'homme, quand il est sentimental, devient faible revient à une sorte de théorie du surhomme qui serait pure intelligence, pure abstraction, pur manipulateur de concepts, totalement indemne de la faiblesse du sentiment, de la faiblesse d'un "je t'aime" consenti. (...) Cette posture revient à être dans une détestation de l'humain, marquée par l'ironie, le sarcasme. Et, moi, je ne marche pas dans cette sorte de répugnance de soi, de dégoût de ce qui est humain. »¹

À l'opposé de cette « détestation de l'humain », j'aime à établir un parallèle entre ce temps conclusif aux exercices de la TCIC où il est demandé aux élèves de se regarder *vraiment* les uns les autres (cf. 1^{er} chap. – I.A.2.a) et certaines performances de Marina Abramović au principe tout à fait similaire et à propos desquelles l'artiste parle d'un « immense amour inconditionnel »². Dans les deux cas, il s'agit de prêter une réelle attention à autrui tout en acceptant d'être soi-même regardé sans cacher ce que l'on ressent. En mai 2010, *The Artist is Present* place la performeuse durant trois mois, six jours par semaine, huit heures par jour, assise dans l'atrium du MoMA à simplement regarder dans les yeux les centaines de visiteurs qui prennent place tour à tour en face d'elle. Elle témoigne : « Je n'ai fait que regarder, regarder des gens qui venaient suffisamment près pour que l'on puisse échanger des regards, sans dire un mot, sans rien. Mais ce contact visuel avait une force incroyable : c'était un immense amour inconditionnel qui s'adressait à des personnes totalement inconnues, mais cet amour me submergeait, et je voyais ces personnes sous leur vrai jour. Je voyais leur souffrance, je voyais tout. Il y avait parfois tellement de souffrance que j'en étais retournée ; j'étais près de fondre en larmes, mais c'étaient elles qui pleuraient devant moi ; puis elles revenaient et pleuraient à nouveau. »¹ Alors que la classe est scindée en plusieurs groupes ou quand

¹ Cf. SIMÉON, Jean-Pierre, *Usages du poème – Conversation avec Yann Nicol*, Éditions La passe du vent, 2008, p. 38.

² Cf. ABRAMOVIĆ, Marina, « La présence de l'artiste », ARENT SAFIR, Margery (sous la dir.), *Robert Wilson – from Within*, Éditions The Arts Arena & Flammarion, 2011, p. 295.

¹ Cf. *Idem*.

du public est présent dans la salle, Delphine Eliet demande pareillement à ses élèves de se placer en ligne, face au public, à l'issue de chacun de leur passage sur le plateau. Ils doivent s'attacher à se laisser altérer, dans ce corps à corps immobile et muet, par l'intimité des regards qu'il permet. Rien de plus difficile que de se trouver ainsi face à des gens. Rien également de plus joyeux : « Ce n'est pas anodin d'être en face d'autres personnes : cela fait peur – mais cela fait aussi plaisir et c'est pour cela qu'on le fait. »¹ Au fur et à mesure d'une pratique renouvelée presque quotidiennement, les élèves apprennent à toujours maintenir un contact concret avec le public en face d'eux sans *se couper* ni rien *surajouter*, sans s'effrayer des bouffées émotionnelles que cet échange peut provoquer : « Au contraire : regardez le public avec ces émotions. Partagez-les ! Offrez aux spectateurs qui vous regardent la possibilité de traverser la même expérience que vous ! Le théâtre est un endroit pour se faire du bien à plusieurs : quelques-uns se mettent au service de quelques autres pour partager des expériences. C'est une nécessité ! Et c'est le fondement même de cet art : ces experts de la traversée [émotionnelle] que sont les acteurs permettent à des non-experts de traverser avec eux, parce qu'ils maîtrisent l'affaire ! »²

c) *Accepter d'être transformé*

Après un temps de travail particulièrement intense où certains ont dépassé des limites qu'ils croyaient les leurs, il est fréquent que Delphine Eliet se voie contrainte de rappeler à ses élèves d'être « d'accord pour avoir fait quelque chose »³. L'expression peut surprendre. La pédagogue y fait référence à la seconde idée sous-entendue par la notion « Accepter d'être altéré » : cette transformation corrélative à l'altération. L'acteur qui accepte d'être altéré consent à modifier son « moi social », à « changer qui [il est] »⁴ – qui il *pense être*, du moins –, à se faire *autre* le temps du jeu. Si le réflexe spontané des apprentis-acteurs est ainsi de s'affaïsser, de s'éteindre à l'issue de certains exercices, c'est afin de sentir moins, de réduire ce qui a été traversé pour vite revenir à du socialement correct. Pour incarner des vies *au carré*, l'acteur se doit d'être un « vivant au carré »¹ capable d'accéder à des émotions elles-mêmes *au carré*. C'est ce à quoi Edward Gordon Craig attribue le génie d'Henry Irving : cet acteur prenait « toute chose un ou deux degrés

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. *Idem*.

³ Cf. *Idem*.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

plus haut que la réalité, aussi bien dans l'ordinaire de la vie que sur la scène, en marchant, en s'asseyant, en retirant son chapeau. Et il regardait autrui en le faisant monter d'un ou deux degrés. *He was more beautiful being than we are...* »¹ Delphine Eliet préfère, elle, cadrer ces « un ou deux degrés » supplémentaires dans l'espace-temps du théâtre mais n'en critique pas moins ce réflexe commun aux interprètes d'affirmer : « "Je veux jouer tel personnage incroyable", alors même qu'ils refusent de sortir de ce qu'ils savent d'eux. Ils disent : "Phèdre est désespérée et en rage", mais ils ne veulent pas avoir accès au désespoir et à la rage... »² À l'instar de Louis Jovet déclarant à son lecteur : « Sache aussi que si tu peux te permettre de jouer Hamlet ou Alceste, c'est parce qu'ils ont été, au-dessus de toi, mais comme toi et avant toi, des hommes ; tout ce qui est en eux est en toi, mais ils sont d'une humanité sublime »³, la pédagogue insiste : chacun a souvent vécu bien plus d'épreuves et de joies qu'il ne l'imagine. Certes, l'âge aidant, la diversité et la complexité des expériences traversées constituent un atout certain pour le jeu mais de jeunes acteurs sont capables de déployer une palette émotionnelle variée et complète. Ce qu'il faut leur enseigner, c'est « la profondeur parce que leur bonne santé la leur fait fuir avec une vitesse et une facilité déconcertantes »⁴.



Meydhia Feyssi, Benoit Minisini, Irene Berruyer, Alexia Pommerol, Paul Renoult. © Stéphane Ferrer.

À cette quête de « profondeur » répond l'idée abordée en préambule d'un travail assumé des acteurs-nés avec leur propre monstruosité. Le « merdier » mentionné par Nicolas Bouchaud en entretien se fait lui-même « part monstrueuse », « part maudite »¹

¹ Cf. CRAIG, Edward Gordon, cité par Jacques COPEAU, *L'École du Vieux-Colombier – Registres VI*, textes établis, présentés et annotés par Claude SICARD, Collection Pratiques du théâtre, Éditions Gallimard, 1999, p. 56.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

³ Cf. JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 2009, p. 152.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 26 avril 2013, Annexe C, p. 117.

¹ Cf. BOUCHAUD, Nicolas, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 février 2013, Annexe D, p. 164.

de jeunes gens invités par leur metteur en scène à montrer des choses d'eux-mêmes qu'ils n'avaient pas nécessairement envie de montrer – ni même de connaître. Réagissant à l'évocation de l'état de jeu selon Delphine Eliet, Claude Degliame parle très à propos d'un acteur prêt à « s'ouvrir à tous les mystères, même les plus désagréables, les plus dérangeants » parce qu'« il y a dans l'être humain – et dans l'acteur qui est là pour faire de l'alchimie avec ça – des choses qu'on ne sait pas qu'on a en soi, des choses dont on n'imagine pas que l'être humain les a en lui... »¹ C'est que, d'abord, la mémoire de chacun est bien plus vaste que la portion congrue dont il peut avoir conscience. « Vous avez les mêmes mains depuis votre naissance... »², rappelle Delphine Eliet à ses élèves pour décrire une mémoire corporelle chargée de tout ce que l'individu a traversé et continue de traverser : « Quand je parle du *vécu* de quelqu'un, il faut comprendre que ce ne sont pas simplement les expériences qu'il a faites en étant le grand protagoniste. Dans ce que j'ai vécu, on retrouve le climat dans lequel je suis né, les choses que j'ai vues, que j'ai perçues même de façon lointaine, etc. »³ De surcroît, au-delà de ce simple « vécu », dans la lignée de cette puissance médiumnique des acteurs évoquée par Ariane Mnouchkine (*cf. 1^{er} chap. – Ccl.*), Delphine Eliet suppose l'existence en chacun d'une mémoire transgénérationnelle, profondément humaine : « Je pense que, dans un état de jeu puissant, une femme qui n'a jamais eu d'enfant peut sentir ce que c'est que d'avoir un enfant, comme si elle portait la mémoire de sa mère, de sa grand-mère, de son arrière-grand-mère ainsi qu'une mémoire plus universelle, la mémoire de toutes les femmes. »⁴ La pédagogue emploie le verbe « sentir », équivalent qu'elle proposerait sans doute à « l'imagination physique » présentée comme une « incarnation » par la metteur en scène du Théâtre du Soleil. Celle-ci ajoute : « Il y a une phrase de Jiří Trnka que je cite tout le temps, qui est une de nos devises : “La condition du merveilleux, c'est le concret.” »⁵ Grande règle pour comprendre, et accepter, ce principe propre au jeu : l'altération de l'acteur est altération du corps et par le corps. Or, ce dernier ne peut engendrer un état qu'il ne serait pas capable de supporter : aucun risque de rester « désespér[é] et en rage »¹, rassure la pédagogue, à condition que le travail soit cadré dans l'espace-temps du

¹ Cf. DEGLIAME, Claude, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 181.

² Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

⁵ Cf. MNOUCHKINE, Ariane, *Ariane Mnouchkine*, introduction, choix et présentation des textes par Béatrice PICON-VALLIN, Collection Mettre en scène, Éditions Actes Sud-Papiers, 2009, pp. 41-42.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

jeu. L'acteur étant sa propre « glaise »¹, c'est avec tous les niveaux de son être, y compris les plus intimes et les plus méconnus, qu'il doit apprendre à travailler. C'est ce qui fait de sa pratique un métier : pour être à même de jouer, l'acteur doit être formé à utiliser ses émotions, simples manifestations de son intimité bouleversée.

2. Se détacher des émotions

a) *Sortir des mythes sadomasochistes*

Si Delphine Eliet insiste sur l'emploi du terme métier pour qualifier le travail de l'acteur, c'est que les risques « de se faire manipuler, de se faire abîmer par les gens qui dirigent sont très réels »². Elle-même raconte avoir éprouvé, dans les premiers temps de son parcours d'actrice, des difficultés à évoluer dans un cadre de travail peu sain où les frontières du jeu à la réalité étaient floutées – une expérience qui l'a poussée à chercher à comprendre et à maîtriser les mécanismes émotionnels. Le fantasme est courant de l'acharnement de l'acteur sur un souvenir, douloureux notamment, pour parvenir à ressentir des émotions fortes. Comment comprendre autrement ce « stock de souvenirs »³ évoqué par Lee Strasberg, nombre choisi d'« expériences de mémoire affective » qui « marchent »⁴ ? Plus encore, ces conseils que donne Ellen Burstyn, alors directrice de l'Actors Studio, à une élève qui se plaint de ne pas réussir « à bien sentir [ses] plaies » : « Il faut travailler à sensibiliser l'endroit des plaies. Prends une épingle et pique-toi quand tu répètes. Sens-le bien. Et en préparation, avant de jouer, recrée cette réalité sensorielle. Essaie de la sentir vraiment. Alors tu pourras diriger sur cet endroit ton attention créatrice quand tu es bloquée »⁵ ? Selon Delphine Eliet, un tel procédé n'aurait d'autre conséquence que d'éliminer le plaisir du jeu. Quand bien même une émotion se manifesterait, celle-ci serait non-nuancée et éphémère. Jean-François Dusigne décrit un phénomène comparable lorsqu'il recrée le parcours laborieux d'un acteur se débattant avec l'émotion qu'il pense requise par son rôle, « [s]'efforçant à ranimer de

¹ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 1, 1891-1917*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre XXe siècle, Éditions L'Âge d'homme, 2001, p. 102.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

³ Cf. STRASBERG, Lee, *Le travail à l'Actors Studio – Cours recueillis et présentés par Robert H. Hethmon*, traduit de l'anglais par Dominique Minot, Collection Pratique du théâtre, Éditions Gallimard, 1969, p. 113.

⁴ Cf. *Idem*.

⁵ Cf. BURSTYN, Ellen, « L'Atelier des acteurs », documentaire réalisé par Annie TRESGOT, Collection Hello Actors Studio, 1987. Propos transcrits par Keti Irubetagoiena.

vieux souvenirs » et s'absorbant dans « la reconstitution d'un improbable passé »¹ : « Mais je vais bientôt devoir entrer en scène, aussi je m'accroche à cette véritable expérience passée pour me monter tout un drame personnel. Dans le même temps, je me sens veule, piteux d'agir ainsi, de façon utilitaire. N'est-ce pas malsain de s'évertuer ainsi à greffer sur un rôle, même si j'aime ce rôle, le souvenir d'une souffrance ? »² L'acteur « naissant » finit par admettre qu'« aborder une scène avec le seul souci de trouver un état est le plus sûr moyen de ne rien éprouver »³ car « dès que je me situe dans une démarche rétrospective, je passe mon temps à courir après des visions qui m'échappent. »⁴ Le parti de Delphine Eliet est semblable :

*« Je ne suis pas d'accord avec les metteurs en scène qui vous disent avant que vous entriez en scène : "Pense à ta mère, quand elle te tirait les cheveux." Du coup, vous vous forcez à y penser alors que vous n'en avez pas envie et, même, vous vous tirez un peu les cheveux pour vous souvenir vraiment... Alors, oui, vous êtes un peu énervé quand vous arrivez sur le plateau mais cette colère se dissout très vite parce qu'elle n'a pas de sens. »*⁵

Il ne s'agit pas davantage d'étaler sa vie privée en public : intimité n'est pas vie privée. L'acteur peut éventuellement partir de l'expérience anecdotique puisqu'elle est sienne – elle est ce qu'il connaît – mais il doit ensuite agrandir celle-ci pour lui donner une dimension plus universelle, plus fondamentalement humaine :

*« Vous faites un mouvement et vous vient le souvenir de tel événement avec Robert – un souvenir de la déception, par exemple. Vous connaissez "la déception avec Robert". Vous prenez la substantifique moelle de ce souvenir et à partir de là, vous fouillez ce qu'est la Déception : vous faites grandir cette expérience en vous intéressant à des sensations de plus en plus fines. Robert, le côté anecdotique, s'éloigne : ce qui est de l'ordre du privé devient universel donc vous pouvez vous amuser avec ! »*⁶

À l'École du Jeu, les élèves apprennent à *construire* une intensité dramatique avec laquelle ils peuvent *jouer* dans une conception toute meyerholdienne de l'émotion artistique : « Pour pleurer sur scène avec de vraies larmes, il faut ressentir une joie créatrice, un élan intérieur, c'est-à-dire exactement ce qui est nécessaire pour rire

¹ Cf. DUSIGNE, Jean-François, *L'acteur naissant – La passion du jeu*, Collection Sur le théâtre, Éditions théâtrales, 2008, p. 56.

² Cf. *Ibidem*, p. 52.

³ Cf. *Ibidem*, p. 51.

⁴ Cf. *Ibidem*, p. 59.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁶ Cf. *Idem*.

sincèrement. La nature psychophysique des larmes et du rire scéniques est tout à fait la même. Derrière eux, il y a la joie de l'artiste, son élan artistique, et seulement cela. Tous les autres moyens pour provoquer les larmes ne sont que neurasthénie et pathologie, absolument contraires à tout art. »¹ Également « contrair[e] à tout art », un nouveau risque se présente à l'acteur lorsque « les sentiments interviennent » enfin, y compris lorsqu'ils sont l'œuvre d'un « élan artistique » joyeux : celui de la complaisance. C'est le « tomber dans le pathos »² dont Jean-Pierre Siméon dresse un portrait en pied au début de sa *Petite contribution au débat sur les travers du théâtre contemporain*. « Le pathos, c'est irrecevable au théâtre, assène Bénédicte Cerutti. Quelqu'un qui est vraiment ému en scène, qui est ému pour lui, c'est irrecevable et ça n'intéresse personne. »³ Travailler avec les émotions ne doit jamais être nombriliste or la pente est glissante de l'émotion traversée à l'auto-émotion : « C'est émouvant, oui, d'être ému, mais ce n'est pas le but »⁴, rappelle Delphine Eliet. Si but il y a, il est de parvenir à susciter des émotions chez le spectateur, non de les éprouver soi-même. Jean-François Dusigne précise à ce propos que « la plupart de ceux qui se trouvent vraiment dans le malheur n'aiment pas s'y vautrer. (...) Et s'il arrive dans la vie que certains semblent s'épancher dans le malheur, je n'ai pas, en tant qu'acteur, à me repaître de leur souffrance. »⁵ Il conclut : « Au lieu donc de chercher la crise émotionnelle, j'ai compris que mon action consistait plutôt à la contenir » : « la meilleure façon de faire surgir une émotion est de lui résister »⁶. Si Delphine Eliet transfère cette résistance au personnage, elle aussi vise à obtenir un acteur « maître de la traversée [émotionnelle] » : « C'est même la maîtrise de ses propres émotions par l'acteur qui fait que le spectateur peut en éprouver lui-même, sinon il y a rejet. »⁷ À l'École du Jeu, « tempête viscérale », il peut y avoir, selon les termes de Roland Barthes, mais il ne s'agit jamais de savoir pleurer, rire ou crier, de faire montre de ses talents de « combustion »¹. Les élèves entraînent leur capacité à atteindre cet état

¹ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Vsevolod Meyerhold*, introduction, choix de textes et traduction de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Mettre en scène, Éditions Actes Sud-Papiers, 2005, p. 85.

² Cf. SIMÉON, Jean-Pierre, *Quel théâtre pour aujourd'hui ? – Petite contribution au débat sur les travers du théâtre contemporain*, Collection Essais, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 13.

³ Cf. CERUTTI, Bénédicte, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 décembre 2012, Annexe D, p. 214.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁵ Cf. DUSIGNE, Jean-François, *L'acteur naissant – La passion du jeu*, Collection Sur le théâtre, Éditions théâtrales, 2008, p. 120.

⁶ Cf. *Idem*.

⁷ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 26 avril 2013, Annexe C, p. 117.

¹ Cf. BARTHES, Roland, « Deux mythes du Jeune Théâtre », *Mythologies*, Collection Points Essais, Éditions du Seuil, 1970, p. 101.

créateur où l'acteur, se faisant l'agent passif d'une expérience, traverse des émotions pures.

b) *Convoquer des émotions pures*

« La fonction première des émotions n'est pas d'être ressenties par celui qui en est l'objet mais de servir à la communication »¹. Delphine Eliet cite régulièrement cette phrase de Charles Darwin. Paul Fraisse indique de même : « L'expression des émotions ne traduit [pas] seulement une excitation incontrôlée, mais devient [avec l'âge] un acte social, une dramatisation des conduites et particulièrement des mimiques, véritable langage plus chargé d'affect que de mots. (...) L'émotion s'empare de nous, mais nous apprenons, sinon à la maîtriser, du moins à lui donner un sens. »² Ce point précis est essentiel pour la pédagogie car le tabou qui entoure les manifestations émotionnelles dans notre société complique souvent la compréhension des pédagogies de l'art du jeu qui entendent travailler avec la mémoire affective. On constate chez beaucoup de gens, « l'ignorance fondamentale de ce qu'est une émotion pure, c'est-à-dire une émotion sans réaction à cette émotion. (...) On surajoute toujours quelque chose : un refus, une tension... »³ Parlant de la colère, Delphine Eliet décrit cette possible résistance comme le fait d'être « incapable d'être en colère sans avoir l'estomac serré ». Or, ce nœud stomacal est « forcément lié à des préjugés [que l'individu] a sur la colère, à des souvenirs de colère (...) qui sont comme incrustées en lui »⁴. Ne sont-ce pas ces mêmes équations qu'évoque Claude Régy en exigeant une « émotion débarrassée de sentimentalité »⁵ ? « L'au-delà des larmes, c'est dépasser la sentimentalité où les humains se noient. Se noient avec délice. (...) C'est seulement depuis l'au-delà des larmes qu'on peut voir peut-être le lieu et le temps de leur origine. (...) En travaillant avec les acteurs, il y a toujours une situation au bord des larmes. Il y a souvent une situation où les larmes coulent. Il faut alors susciter une race de larme qui ne racole pas. Larme qui ne vient pas de là, l'émotion, et ne la provoque pas. »¹ Aussi ces lignes du psychologue Georges Dumas sont-elles

¹ Cf. DARWIN, Charles, cité par Delphine ELIET, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 26 avril 2013, Annexe C, p. 117.

² Cf. FRAISSE, Paul, « ÉMOTION », *Encyclopædia Universalis* : <http://www.universalis-edu.com/sidproxy.ens-lyon.fr/encyclopedie/emotion/>.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 26 avril 2013, Annexe C, p. 117.

⁴ Cf. *Idem*.

⁵ Cf. RÉGY, Claude, *Espaces perdus*, Éditions Les Solitaires intempestifs, 1998, p. 31.

¹ Cf. RÉGY, Claude, *Au-delà des larmes*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2007, pp. 99-100.

particulièrement frappantes quant à ces phénomènes de construction émotionnelle. À propos, précisément, des larmes, il écrit :

« Nous voilà en possession d'un réflexe sécrétoire qui peut tantôt être d'origine cornéenne ou conjonctivale, tantôt d'origine corticale et qui, dans ce cas, est toujours associé à un certain nombre d'émotions déterminées dont la plus fréquente est la douleur morale. Il n'en fallait pas davantage pour que ce réflexe acquît, comme le rire, comme le sourire, une signification sociale et devînt un langage (...). L'enfant pleure pour attirer la pitié, pour montrer combien il est digne de la sympathie, qu'on lui témoigne, pour se faire plaindre et dorloter, pour attendrir le cruel qui le gronde, pour attirer la sympathie des spectateurs et provoquer leur intervention ; les femmes pleurent (...), comme les hommes adultes eux-mêmes, non seulement pour exprimer leur douleur mais pour la révéler, au moment d'une séparation par exemple. D'autres fois on pleure non pour appeler la sympathie mais pour la témoigner ; on pleure parfois enfin pour paraître sensible à certaines expressions délicates et pour paraître éprouver toutes les émotions qui traduisent les larmes spontanées.

Et cette fonction sociale est si importante pour les larmes qu'elle prime leurs fonctions spontanées. Sans doute, on peut pleurer dans la solitude, mais on pleure surtout pour exprimer sa douleur ou son émotion et, quand on pleure devant des images ou des souvenirs, c'est souvent parce qu'on se représente mêlé à une scène de la vie sociale et y jouant un rôle.

C'est ainsi que l'humanité a fait un langage avec une sécrétion en utilisant d'instinct le mécanisme des réflexes conditionnels tel que Pavlov devait le décrire. (...) Il est à peine besoin d'ajouter aux considérations que nous venons de faire valoir cette considération très simple que la première condition que la sécrétion des larmes a dû remplir pour devenir un langage a été d'être visible ; mais il n'est pas sans intérêt de remarquer que, si les sécrétions salivaires et gastriques n'ont pu donner naissance à un langage, c'est uniquement parce qu'elles sont internes. Si notre organisme était fait de telle façon que l'on pût voir perler le suc gastrique, cette sécrétion serait devenue le sigle spontané et peut-être volontaire de l'appétit. »¹

À l'inverse de cet usage « social » des émotions, « l'acteur doit être capable de traverser une intensité émotionnelle en s'en faisant le simple vecteur », ce qui suppose l'« acceptation totale de l'expérience qui est vécue »². Citant les animaux qui souffrent mais « n'en pensent rien », Delphine Eliet appelle à un retour à cette « bestialité » qui fait de l'émotion brute, une « expérience physique »¹. C'est aussi ce que prône Pippo Delbono lorsqu'il décrie le « trop de psychologie » que certains de ses acteurs « mettent encore

¹ Cf. DUMAS, Georges, cité par Liliane MAURY, *Les émotions de Darwin à Freud*, Éditions PUF, Collection Philosophies, 1993, pp. 65-68.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 26 avril 2013, Annexe C, p. 117.

¹ Cf. *Idem*.

dans leur façon d'être sur le plateau » : « Grâce à l'échauffement, l'acteur peut trouver à l'intérieur de son corps, sans se creuser la tête, des sentiments comme la douleur, l'amour, la beauté, la souffrance. »¹ À l'École du Jeu, l'objectif est que les élèves apprennent à retrouver, dans et par leurs corps, des émotions *pures* : cela demande de repérer, d'abord, toute affectation sociale pour la défaire et nettoyer chaque émotion de ses diverses scories afin de pouvoir, enfin, jouer avec. En annulant l'équation *colère-estomac noué*, par exemple, l'acteur s'ouvre la possibilité d'être « à ce point tranquille avec le fait de traverser la colère qu'il peut *jouer* ensuite avec cette émotion : convoquer, re-convoquer, convoquer tous les soirs un phénomène qui n'est plus du serrage mais de la colère pure donc une manifestation [de vivance] traversant son corps »². Alors, les élèves font l'expérience qu'avec des émotions ainsi purifiées, « même si c'est de la douleur ou de la peur, c'est agréable parce que corps est plus vivant »³. C'est en cela que ce travail s'éloigne de tout masochisme, conclut Delphine Eliet. On quitte « le sujet : "Dois-je me souvenir de mon premier chagrin d'amour pour jouer un chagrin d'amour ?" Si on s'intéresse à ce premier chagrin d'amour, ce n'est que pour le remettre au bon endroit et découvrir la réalité de ce qu'est cette expérience sans réaction afin de s'en désintéresser car ce n'est pas le *focus*. »⁴ Le « *focus* », ce doit être l'émotion du spectateur donc cette « *révélation d'ordre sentimental* » qui crée les « moments dramatiques », d'après Louis Jovet, « ces moments où subitement, dans la salle, se produit un "précipité" des sentiments. »⁵

Loin de « ce déni-là, qui refuse à l'émotion, désormais faute originelle, d'être part constitutive de l'œuvre artistique »⁶, déni dont se désolent semblablement Jean-Pierre Siméon et Louis Jovet car « l'art de l'homme de théâtre est de rester dans l'humain »⁷, la bagarre émotionnelle, propre à l'humanité, précisément, n'est jamais définitivement évacuée : elle devient maîtrisée. « L'objectif final de mon enseignement est que l'acteur soit complètement apte à accueillir n'importe quelle expérience qui pointerait le bout de son nez, tellement apte même qu'il puisse choisir d'aller en lui-même chercher ceci,

¹ Cf. DELBONO, Pippo, *Le Corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage – six entretiens romains par Hervé Pons*, Éditions Les Solitaires intempestifs, 2004, pp. 23-34.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 26 avril 2013, Annexe C, p. 117.

⁴ Cf. *Idem*.

⁵ Cf. JOUVET, Louis, *Témoignages sur le théâtre*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 1952, p. 103.

⁶ Cf. SIMÉON, Jean-Pierre, *Quel théâtre pour aujourd'hui ? – Petite contribution au débat sur les travers du théâtre contemporain*, Collection Essais, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 19.

⁷ Cf. JOUVET, Louis, *Op. cit.*, p. 103.

réveiller cela, etc. »¹ Pour émouvoir le spectateur tout en ayant lui-même une clarté absolue quant au fait qu'il s'agit là d'un jeu et qu'il n'a aucun risque à traverser ces émotions *au carré*, l'élève apprend à complexifier le processus « avec les personnages qui, eux, sont aussi compliqués que les êtres humains peuvent l'être »². Dès lors, l'affectation n'est plus subie, elle est construite : « L'acteur, qui est tranquille, content, *joue* à créer des lignes de forces contradictoires. Il tire les ficelles : la colère monte, le personnage essaye de se calmer mais sa colère déborde, il essaye de se re-calmer, etc. »³ De la même manière, si Bénédicte Cerutti affirmait, contre le « pathos », qu'un acteur « *vraiment* ému en scène, (...) c'est irrecevable », elle n'en poursuit pas moins en disant : « À l'inverse, quelqu'un qui est dans une émotion qui ne l'occupe pas, [parce qu'il ne l'envisage pas comme un résultat mais qu'il essaye au contraire de l'évacuer pour continuer à jouer, à dire ce qu'il a à dire], c'est total. »⁴ Il ne s'agit jamais de « sincérité » en scène, explique Peter Brook, cet « idéal » du jeune acteur qui souhaite faire « don au public de ses émotions, en se donnant, en étant honnête, en travaillant "sans filet" ou, comme disent les Français, "en se jetant à l'eau" » car « malheureusement, le résultat peut être détestable. »⁵ Et de pointer le paradoxe : « On demande à l'acteur de prendre à la fois de la distance et d'être engagé – d'être détaché sans attachement. Il doit être sincère et ne pas l'être. Il doit s'entraîner à n'être pas sincère avec sincérité, à mentir avec franchise. Cela est à peu près impossible et pourtant essentiel. »⁶ On retrouve cette dualité de l'acteur, déjà évoquée (*cf. 1^{er} chap. – I.B.2.a*), dualité qui permet précisément d'« éviter le brouillard émotionnel »⁷, de « prendre des distances [avec son acte de création] et [d']examiner le résultat »⁸, d'être « à la fois dedans et dehors », enfin, ainsi que l'écrit Jean-Pierre Siméon : « On est dans l'émotion, dans le chant et en même temps, on s'en garde, on le maîtrise, on ne se contente pas du cri spontané. Il n'y a rien de moins spontané que la poésie, de plus contrôlé, de plus réfléchi, mais cela n'empêche pas l'élan

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

² Cf. *Idem*.

³ Cf. *Idem*.

⁴ Cf. CERUTTI, Bénédicte, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 décembre 2012, Annexe D, p. 214.

⁵ Cf. BROOK, Peter, *L'Espace vide – Écrits sur le théâtre*, traduit de l'anglais par Christine ESTIENNE et Franck FAYOLLE, Collection Points Essais, Éditions du Seuil, 2003, p. 153.

⁶ Cf. *Ibidem*, p. 154.

⁷ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Ligne des actions physiques, Répétitions et exercices de Stanislavski*, textes réunis, traduits et présentés par Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretiens, 2007, p. 132.

⁸ Cf. BROOK, Peter, *Op. cit.*, p. 153.

et l'émotion. »¹ L'élève apprend à *construire* une intensité dramatique : il apprend à se laisser traverser *par*.

*

Former les apprentis-acteurs à une telle dissociation, c'est réduire à néant l'un des problèmes majeurs de l'art du jeu : cette volonté tenace de soutirer rires et larmes aux spectateurs et le risque qui lui est associé d'agir *en force* – ce qui a inévitablement l'effet inverse à celui désiré. Antoine Vitez raconte ainsi son « désespoir », cette « impression horrible » qu'il avait, jeune, de ne pas réussir à « évoquer les sentiments d'Alceste pour Célimène »². Devenu pédagogue, il fait le constat « que les élèves en général jouent les sentiments pour eux-mêmes, en se regardant eux-mêmes, ou en les cherchant au fond de leur âme (ou de leurs viscères, ça revient au même, images inutiles) » et conclut : « Dans la progression idéale d'une école, ce devrait être un des thèmes premiers. »³ Tel que le présente Delphine Eliet, jouer avec ses émotions impose d'abord de désacraliser celles-ci, de les ramener à leur réalité biologique, pour comprendre qu'elles animent en permanence le corps de l'acteur à condition que celui-ci agisse *au présent* de la scène. « En outre, ajoute la pédagogue, il faut savoir que dès que vous avez accès à votre propre intimité, vous commencez à avoir accès à l'intimité de l'autre ce qui fait que vous pouvez essayer de comprendre, intimement, ce que veut le metteur en scène, par exemple »⁴ – et ce que ressent le spectateur. L'épais silence d'un public attentif ou, à l'inverse, le « bruit des bonbons », « signal infallible »⁵ de l'ennui du public évoqué par Dario Fo, sont autant d'informations que l'acteur peut saisir et laisser résonner en lui pour qu'elles créent un écho avec son parcours scénique : l'acteur qui se laisse *traverser* par l'instant présent et tout ce qui le constitue est inévitablement *ému*, il gagne en vivance et, conséquemment, en présence scénique.

¹ Cf. SIMÉON, Jean-Pierre, *Usages du poème – Conversation avec Yann Nicol*, Éditions La passe du vent, 2008, p. 43.

² Cf. VITEZ Antoine, cité par Émile COPFERMANN, *Conversations avec Antoine Vitez – De Chaillot à Chaillot*, Éditions P.O.L, 1999, p. 186.

³ Cf. VITEZ, Antoine, *Écrits sur le théâtre, 1 – L'École*, Éditions P.O.L, 1998, p. 126.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 26 avril 2013, Annexe C, p. 117.

⁵ Cf. FO, Dario, « Concerto pour tousotements et papiers froissés », *Le gai savoir de l'acteur*, traduit de l'italien par Valeria TASCIA, L'Arche, Paris, 1990, p. 64.

B. « Se laisser traverser par... »

« Se laisser traverser par... » est à la fois la notion première et l'exercice le plus pratiqué, avec ses différentes variantes, de la TCIC. Cette expression définit l'attitude permanente qui doit être celle de l'acteur en jeu, selon Delphine Eliet. Elle sous-entend l'idée d'une *passivité active*. L'élève apprend d'abord à *ouvrir* – et l'on retrouve dans « Se laisser traverser par... » le « lâcher (dans) la tête » nécessaire au lâcher-prise (cf. 2^{ème} chap. – II.B.2.b) : altéré dans l'instant présent de sa performance, il œuvre à percevoir cette altération et à lui donner libre cours. La dualité constitutive du travail de l'acteur reparaît néanmoins dans l'appropriation progressive de cette notion, dualité présente dans le terme « par » qui réaffirme la *passivité* comme *active* en ce qu'elle appelle un acte décisionnaire de création. « [Se laisser traverser par...] n'est pas une expérience pour le simple plaisir de faire une expérience. C'est un exercice qui demande d'*exprimer* quelque chose. C'est essentiel parce que, si l'on se contente de sentir quelque chose et, d'une certaine façon, de se le garder, l'objectif est dévié. »¹ Le second temps de formation au « Se laisser traverser par... » voit l'élève s'entraîner à *agrandir* : à passer d'une expression intime, « de la solitude d'un individu »², à une expression humaine, seule à même de toucher intimement le spectateur. « Alors, la vérité de tous et la vérité de chacun se confondent. Elles sont une même expérience. Inséparables. »³

1. « Se laisser traverser par... », l'exercice

a) *La position zéro, un état de disponibilité*

Comme plusieurs autres exercices, « Se laisser traverser par... » s'ouvre sur une position zéro. Les élèves, répartis sur le plateau, debout, parfaitement immobiles, prennent quelques instants pour se mettre en « état de travail »⁴ : ils respirent et lâchent les efforts afin d'avoir un corps le plus réveillé et disponible possible (cf. 1^{er} chap. – II.B.1). C'est un travail de « spéléologie intérieure »⁵, déclare la pédagogue : extérieurement, les élèves donnent l'impression de ne rien faire mais tous travaillent activement, à

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

² Cf. BROOK, Peter, *Points de suspension – 44 ans d'exploration théâtrale, 1946-1990*, traduit de l'anglais par Jean-Claude CARRIÈRE et Sophie REBOUD, Collection Fiction & Cie, Éditions du Seuil, 1992, p. 66.

³ Cf. *Ibidem*, p. 67.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁵ Cf. *Idem*.

l'intérieur, à repérer les efforts qu'ils sentent dans leur corps et à les défaire par une attention de plus en plus fine « avec l'espoir d'arriver à zéro... »¹ Dans un vocabulaire proche de celui dont use Eugenio Barba dans ses écrits, elle décrit la position zéro pareille à une prise d'élan : « [Son] moteur est une décision : la décision de se rendre disponible à "Qu'est-ce qui arrivera ?" et "Qu'est-ce qui n'arrivera pas ?" Il y a alors comme un mouvement interne d'ouverture, de dilatation, presque d'envol, précisément... »² Antoine Vitez parle, lui, d'un « repos disponible » à trouver par l'acteur dans les « moments zéro » : « À propos d'Andrew. Incapable de *ne* rien faire, écrit-il. Dans les moments *zéro*, il *montre le zéro* : debout, immobile comme une statue, l'œil fixe. Alors que Gerd trouve d'instinct le vrai *repos* disponible. J'insiste beaucoup sur le zéro (la *page blanche* de Stanislavski), à la fois dans l'approche d'un rôle, ou dans la pédagogie, et dans le jeu lui-même. »³ Jean-Christophe Vermot-Gauchy ne parlait-il pas d'un « très grand repos »⁴ à trouver par l'acteur en jeu ? (*cf. 1^{er} chap. – I.B.2.b*) C'est que, « plus [la personne] lâche [les efforts] à l'intérieur, plus elle devient, à l'extérieur, dignement présente »⁵, répond Delphine Eliet : l'attitude de l'élève, son regard, sont alors semblables à ceux du sportif qui « fait le vide dans son esprit »⁶. Il « fai[t] silence » et « lâche (dans) la tête »⁷, entendrait-on sans doute à l'École du Jeu. Là encore, disponibilités physique et mentale vont de pair : « Il s'agit de (...) se ramener au présent avec le moins de préjugés possibles (...) sur le résultat, sur nos capacités, etc. »⁸ Tel est cet « état de neutralité préalable à l'action » que Jacques Lecoq qualifie d'« état de réceptivité à ce qui nous environne, sans conflit intérieur »⁹ – un « recueillement » selon Jacques Copeau :

« On ne peut pas se donner si on ne se possède pas – (...) Pour se posséder, il faut se concentrer, se recueillir. Il faut un recueillement préalable à toute action. C'est dans ce recueillement que se fait la préformation de l'action. La préformation de l'action est enveloppée dans le silence du recueillement – puis vient le suspens, l'attaque, et enfin l'action. »

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 26 avril 2013, Annexe C, p. 117.

² Cf. *Idem*.

³ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, cité par Antoine VITEZ, *Écrits sur le théâtre, 1 – L'École*, Éditions P.O.L, 1998, pp. 39-40.

⁴ Cf. VERMOT-GAUCHY, Jean-Christophe, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 1er février 2013, Annexe D, p. 291.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, citée par Julien ALEMBICK, « L'acteur traversé, une réflexion autour du travail pédagogique de Delphine Eliet à l'École du Jeu », mémoire de fin d'études de la Haute École de Théâtre de Suisse Romande – La Manufacture, 2011.

⁶ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « VIDE ».

⁷ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

⁸ Cf. ELIET, Delphine, citée par Julien ALEMBICK, *Op. cit.*

⁹ Cf. LECOQ, Jacques, *Le Corps poétique – Un enseignement de la création théâtrale*, en collaboration avec Jean-Gabriel CARASSO et Jean-Claude LALLIAS, Éditions Actes Sud-Papiers, Cahiers n° 10, décembre 1997, p. 49.

Le suspens est le point intermédiaire, presque imperceptible entre le recueillement et l'attaque. »¹

L'acteur, travaillant à lâcher les efforts, récupère un corps nettoyé, un *être-soi* purifié (cf. 1^{er} chap. – II.B.2) : il « se possède », effectivement. Jacques Copeau dissocie « recueillement » et « suspens ». Delphine Eliet les mêlerait sans doute puisqu'elle définit la position zéro comme une prise d'élan, par la « dilatation »² qu'opère l'acteur. Lors d'un stage, elle parle même d'un « suspens d'immobilité »³ : « La position zéro (...) est une position d'ouverture totale où on ne sait pas ce qui va se passer, on peut dire que c'est une disponibilité totale à ce qui peut arriver. »⁴ Lors d'un entretien ultérieur, pourtant, la pédagogue précise : « Ce que je trouve intéressant dans la position zéro, c'est que ce n'est jamais qu'une *tentative* de disponibilité. L'acteur en position zéro se dit en permanence : "Là, ce n'est pas disponible. Là, ce n'est pas disponible..." (...) C'est comme un équilibriste sur un fil : il n'est jamais en équilibre ; il est en déséquilibre permanent. » Or, affirme-t-elle : « Le jeu naît de cette compréhension qu'on n'y arrivera jamais. (...) Ce qui est drôle, fondamentalement drôle, c'est ça. »⁵ Ainsi, lorsqu'ils estiment, individuellement, avoir atteint un niveau suffisamment élevé de vivance, les élèves déclarent à voix haute : « Je suis prêt ! », effet d'annonce essentiel selon Delphine Eliet car il révèle le niveau d'exigence qui est celui de chacun d'eux. « C'est une décision, chaque fois renouvelée, d'y aller vraiment, de tenter vraiment. C'est une immense aventure, là tout de suite ! »⁶ Mais, ajoute-t-elle, « c'est aussi une bonne blague. On peut simplement se rapprocher du fait d'être prêt et, comme on n'est jamais vraiment prêt, annoncer : "Je suis prêt !" permet de créer un petit frisson. »⁷ Au défi se mêle alors la joie, et la position zéro apparaît comme la réduction de l'attitude générale qui doit être celle de l'acteur dans son travail telle que la réclame la TCIC et telle que nous l'étudierons en dernière partie (cf. 3^{ème} chap. – I.A.1.b). Dans le cas du théâtre, comme dans celui du sport, il s'agit moins de « ne plus penser à rien »¹ que de refuser le doute et de cesser d'anticiper pour se livrer à l'instant

¹ Cf. COPEAU, Jacques, *L'École du Vieux-Colombier – Registres VI*, textes établis, présentés et annotés par Claude SICARD, Collection Pratiques du théâtre, Éditions Gallimard, 1999, p. 299.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 26 avril 2013, Annexe C, p. 117.

³ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2012/2013.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, citée par Julien ALEMBICK, « L'acteur traversé, une réflexion autour du travail pédagogique de Delphine Eliet à l'École du Jeu », mémoire de fin d'études de la Haute École de Théâtre de Suisse Romande – La Manufacture, 2011.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 26 avril 2013, Annexe C, p. 117.

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁷ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 26 avril 2013, Annexe C, p. 117.

¹ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « VIDE ».

présent de la performance : en premier lieu, « Se laisser traverser par... » se veut développement des capacités d'expression des apprentis-acteurs, en complète liberté.

b) S'exprimer par le mouvement libre

Dans le vocabulaire propre à Delphine Eliet, exprimer doit être entendu dans le sens technique du terme : il s'agit de « faire sortir, par pression sur un corps (le liquide qu'il contient) »¹ comme « l'on presse un citron pour en récupérer le jus, la part intime de l'acteur »². La pédagogue va plus loin : se détachant de l'idée d'une *extraction*, elle se rapproche de celle d'un *laisser sortir* : « lorsque quelque chose a envie d'être exprimé (une émotion, une pensée...), cela crée une sorte de pression dans le corps et (...) *l'exprimer* revient à faire sortir cette pression »³. Elle compare alors ce phénomène aux manifestations émotionnelles des enfants : « au bout d'un moment, leur envie crée une telle pression dans leur corps qu'il n'y a plus assez de place et qu'il faut donc une expression pour dégager cette envie »⁴. C'est cette dimension physiologique de l'expression que fait retrouver aux élèves l'exercice « Se laisser traverser par... ». Il les confronte à cette réalité selon laquelle tout ce qu'ils reçoivent de l'extérieur (situation proposée, texte, musique, accident, etc.) les *traverse* donc les *altère* inévitablement. L'apprenti-acteur doit savoir ne pas se réduire (*cf. 1^{er} chap. – I.B.1.b*) face à la nouveauté de chaque expérience et toujours accueillir celle-ci en lui « faisant de la place »⁵ : en se laissant toucher de plus en plus intimement, profondément, il favorise les besoins d'expression que suscite la rencontre entre cette matière extérieure et sa matière intime. C'est parce que son intimité est ainsi bouleversée qu'il lui devient nécessaire de la raconter. « Il y a vraiment ce mouvement de quelque chose qui va rentrer et se transformer, je vais le donner et ce que j'ai donné va se re-nourrir et va me re-nourrir... C'est *traverser* dans le sens d'un mouvement interne et non de quelque chose qui heurte. C'est quelque chose qui amène à autre chose. »¹ Dans le cadre de l'exercice proprement dit, cette « autre chose » est généralement une suite de mouvements libres, à l'image de ces « mouvements *ex improviso* » travaillés par Vsevolod Meyerhold avec ses classes : « le corps humain dans l'espace, le geste comme rejaillissement, appelé à la vie par le seul mouvement du

¹ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « EXPRIMER ».

² Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiyena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiyena le 26 avril 2013, Annexe C, p. 117.

⁴ Cf. *Idem*.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiyena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

¹ Cf. ELIET, *Idem*.

corps. »¹ Le metteur en scène russe parle de « rejaillissement » et non de « jaillissement », attestant par l'utilisation du préfixe itératif le stimulus *et* l'altération à l'origine de l'expression. En effet, dès l'instant où « l'acteur accepte que des choses le traversent, [celles-ci] se transforment »². À l'image de ce qu'affirme Claire Sermonne, « être passeur, c'est être créateur » : « L'acteur doit faire un vide pour se laisser traverser et, en même temps, il faut qu'il propose une matière, qu'il se fasse caisse de résonance. En fonction de la matière qui la constitue, cette caisse de résonance crée différents sons, comme un instrument. »³

Première étape de cet apprentissage, « Se laisser traverser par... » se travaille en musique et amène les élèves à prendre conscience de la richesse expressive qui est la leur lorsqu'ils acceptent d'évoluer en toute liberté. On retrouve un schéma similaire à celui de « la Danse » (cf. 1^{er} chap. – I.B.2.b). C'est que « Se laisser traverser par... » sous-tend la majeure partie des exercices pratiqués à l'École du Jeu tant il constitue, pour Delphine Eliet, le principe même de l'art dramatique. Après que chaque élève a annoncé : « Je suis prêt ! », démarre un morceau de musique et tous doivent prendre le temps de réellement sentir « *quelque chose*, en termes de sensations, en termes d'émotions, en termes d'envies – telle chanson peut m'énerver par exemple »⁴ –, pour lui donner une forme par le mouvement. *Traversés* par la mélodie et, parfois, par les paroles de la chanson, les élèves se meuvent ainsi dans l'espace en tâchant d'exprimer de façon libre, sans jugement, et avec pour seule consigne d'épuiser chaque expérience traversée, cette rencontre de la musique avec leur être intime, filters que constituent l'histoire de l'individu et son être-soi du moment. « Partant de deux éléments, on se retrouve avec un troisième, décrit Delphine Eliet : 1 + 1 = 3 serait la formule de "Se laisser traverser par..." »⁵ Nous l'avons évoqué précédemment, Jacques Lecoq parle d'« émouvance » (cf. 1^{er} chap. – Ccl.), un processus qu'il fait éprouver à ses élèves dans un exercice similaire où le mouvement est induit par l'appréhension d'une couleur : « Nous ne pouvons voir ni la forme, ni le mouvement d'une couleur, cependant l'émotion qu'elle nous procure peut nous mettre en mouvement, en mouvance, voire en émouvance ! Nous cherchons à exprimer cette

¹ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 1, 1891-1917*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre XXe siècle, Éditions L'Âge d'homme, 2001, p. 234.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

³ Cf. SERMONNE, Claire, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 09 avril 2012, Annexe D, p. 141.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 26 avril 2013, Annexe C, p. 117.

émotion particulière grâce aux mimages, par des gestes non répertoriés dans le réel. »¹ Toute la difficulté est alors de ne pas se réfugier dans un symbolisme facile fait de référence à des couleurs de « carte postale », expose le pédagogue : pareillement à « la Danse » où les élèves doivent veiller à ne pas illustrer le lien logique qui relierait celle-ci au mot lu précédemment, « rien à voir [ici] avec la tentative de représentation imagée (figure mimée) de ce mouvement. Plus qu'une traduction, c'est une émotion. Le terme émotion signifie étymologiquement : "mettre en mouvement". »² Delphine Eliet conclut : « Comprendre la nécessité d'expression du corps, c'est exercer son courage d'expression. »³

Deux règles président ainsi au « Se laisser traverser par... » : ne pas chercher à justifier les envies qui initient le mouvement ni se regarder faire en évaluant sa performance. Pour cette raison, Delphine Eliet enjoint les apprentis-acteurs à ne pas avoir peur de plonger dans des clichés. Tel conseil peut sembler paradoxal, contraire à l'unicité suggérée par la formule précitée « 1 + 1 = 3 ». C'est que les clichés correspondent à ce que chacun connaît spontanément ; une fois éprouvés, ils en seront d'autant mieux dépassés. L'exercice « Se laisser traverser par... » s'offre comme un rare espace de liberté émotionnelle. « On a le devoir d'exprimer ce qui vient sans le juger car l'émotion qui vient existe *pour la scène* : il ne s'agit donc pas d'en faire une affaire personnelle. L'acteur est au service de l'expression. »⁴ Se fait jour à nouveau l'idée d'une pureté retrouvée chez un acteur qui cesse d'être préoccupé de lui-même et comprend qu'il est de son métier de se mettre au service d'autre chose : d'une partition gestuelle, d'un texte, d'un projet. L'acteur *s'oblige*, pose Delphine Eliet qui rejoint en ceci Vsevolod Meyerhold : « On n'est malgré tout qu'un organisme vivant qui rend service au Théâtre »⁵, avance-t-elle, tandis qu'il affirme : « Je n'aime pas qu'on dise : "Je travaille au théâtre". On travaille au potager ; mais au théâtre, on "sert", comme à l'armée ou dans la marine. »¹ Pour l'un comme pour l'autre, néanmoins, de telles assertions ne sont pas synonymes d'absence d'autonomie chez les acteurs. S'exercer à « Se laisser traverser par... », c'est se muer en cet « immense

¹ Cf. LECOQ, Jacques, *Le Corps poétique – Un enseignement de la création théâtrale*, en collaboration avec Jean-Gabriel CARASSO et Jean-Claude LALLIAS, Éditions Actes Sud-Papiers, Cahiers n° 10, décembre 1997, p. 57.

² Cf. *Idem*.

³ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

¹ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L'Âge d'homme, 1992, p. 370.

capteur »¹ dont parle la pédagogue, développer sa faculté à écouter « avec toutes les oreilles qu'on a sur la peau »² : « Le matériau fluide doit précéder et traverser les acteurs comme la musique le fait des instrumentistes, écrit Claude Régy. Il faut donc écouter, être disponible, sentir et, concentré et détendu, laisser passer ce qui demande à passer. Écoute de toutes les voix du texte, sens, émotion, mémoire, sonorité, imaginaire. Écoute de toutes les voix des partenaires et aussi des vibrations du lieu. »³

2. « Se laisser traverser par... », une passivité active

a) « Partir d'ailleurs que de soi »

Ce n'est pas un hasard si Delphine Eliet a recours à de la musique comme première source d'altération lors de la formation au « Se laisser traverser par... ». Outre que celle-ci aide au mouvement, elle est l'un des moyens les plus efficaces pour toucher les gens donc le meilleur moyen d'initier les élèves à se laisser é-mouvoir par ce qu'ils reçoivent de l'extérieur. Dans sa composition, son rythme, ses paroles parfois, la musique est faite pour cela, *a fortiori* quand il s'agit de genres populaires comme c'est souvent le cas des morceaux utilisés à l'École du Jeu. Ceux-ci sont alors connus des élèves et font spontanément écho à des moments de leur vie. Ils accrochent les souvenirs et facilitent d'autant mouvements et émotions. Il est également fréquent que les apprentis-acteurs proposent des titres qui leur plaisent voire que Delphine Eliet leur demande de choisir une chanson qui les émeut profondément. Elle insiste alors sur le caractère sincère et naïf de ce choix qu'elle souhaite simple, dégagé d'un quelconque snobisme (*cf. 1^{er} chap. – I.A.2.a*). Toutes les musiques ne sont pas appropriées, précise-t-elle cependant : « C'est une question d'organicité, tout ce qui est trop dur, le corps le refuse. (...) Il y a des musiques qui sont faites pour agiter, pour énerver : avec le hard-rock par exemple, c'est impossible. (...) "Se laisser traverser par..." doit être un acte libératoire qui n'a rien à voir avec un conditionnement que certaines musiques amèneraient. »¹ S'il est impératif d'éviter l'effet bulle de tels genres musicaux – tout comme il est impératif de travailler l'exercice les yeux ouverts afin d'éviter de s'isoler – c'est que « Se laisser traverser par... »

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

² Cf. RÉGY, Claude, *Espaces perdus*, Éditions Les Solitaires intempestifs, 1998, p. 68.

³ Cf. *Idem*.

¹ Cf. ELIET, Delphine, citée par Julien ALEMBICK, « L'acteur traversé, une réflexion autour du travail pédagogique de Delphine Eliet à l'École du Jeu », mémoire de fin d'études de la Haute École de Théâtre de Suisse Romande – La Manufacture, 2011.

se veut prise de conscience par les apprentis-acteurs de la *déprivatisation* indispensable à la *mise en jeu* de leur intimité en public : cette *impudeur pudique* évoquée en préambule. « Langage universel », la « musique est au cœur de l'homme », confirme Emmanuel Bigand, professeur de psychologie cognitive. « Elle ne se limite pas à un extraordinaire moyen d'expression de sentiments. Elle est, comme le notait le chef d'orchestre suisse Ernest Ensermet en 1963, "une expression esthétique de l'éthique humaine". »¹

« Pour beaucoup de compositeurs et pour la plupart des auditeurs, le propre de la musique est d'être expressive. La musique renvoie à autre chose qu'aux sons et aux architectures sonores qui la composent : elle nous plonge dans un état psychologique et physiologique spécifique, qui ne se confond pas avec l'excitation sensorielle produite par les signaux acoustiques et qui se différencie clairement de l'état psychologique déclenché par les autres stimulations sonores de l'environnement. (...) La musique ouvre sur un monde sensible où émotions, expressions et sentiments se côtoient. (...) Comme l'avait noté le psychologue Robert Francès dès 1956, la musique réveille des schémas sensorimoteurs qui renforcent l'expérience affective du sujet : il y a une interaction entre les schémas purement cognitifs, l'affect et le corps. L'émotion ressentie par l'auditeur active des schémas moteurs – des mouvements – mémorisés qui, en retour, agissent sur la perception de la musique écoutée. Autrement dit, (...) nos émotions musicales ne sont pas purement intellectuelles : elles puisent dans l'ensemble des affects liés aux expériences corporelles que le sujet a déjà vécues. »²

Parallèle intéressant, Constantin Stanislavski préconise un travail sur le « tempo-rythme » comme moyen de susciter la mémoire affective : « *le tempo-rythme du mouvement peut, intuitivement, directement, immédiatement suggérer les sentiments appropriés et créer la sensation de vivre réellement ce que l'on joue : en outre, il aide à mettre en mouvement la fonction créatrice* »³, écrit-il dans *La Construction du personnage*. Et de conclure : « Cette influence sur la mémoire affective et l'imagination se fait sentir d'une manière encore plus aiguë lorsque de l'action rythmique on passe à la musique. Bien entendu on se trouve en présence de la combinaison du pur tempo-rythme, battu par le métronome, avec le son, l'harmonie, la mélodie, tous éléments qui nous émeuvent avec une force considérable. »¹ À l'École du jeu, l'expérience musicale que Delphine Eliet propose à ses élèves mêle ainsi quelques morceaux de musique classique à de très nombreux tubes de variété contemporaine ou plus ancienne : Jacques Brel, Barbara, Édith

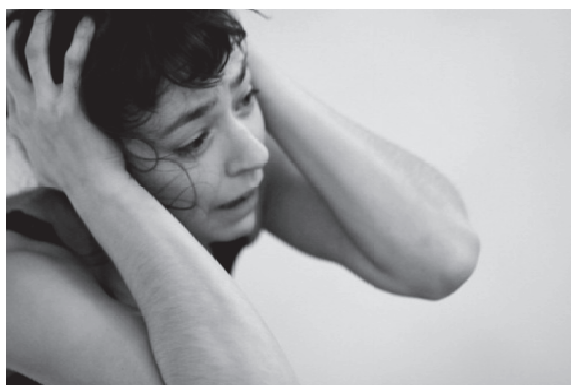
¹ Cf. BIGAND, Emmanuel, « Repenser la musique », *Le cerveau mélomane*, Revue L'essentiel – Cerveau & Psycho, novembre 2010 – janvier 2011, p. 6.

² Cf. *Ibidem*, pp. 22-27.

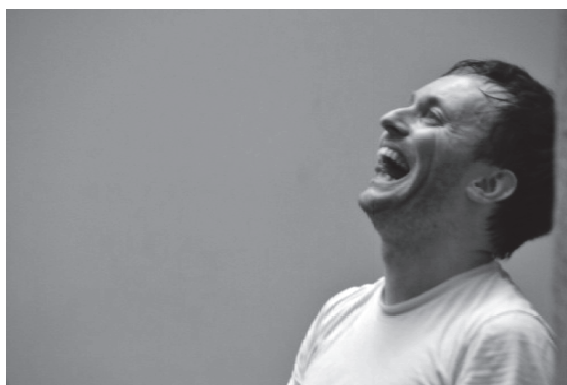
³ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, traduit de l'anglais par Charles ANTONETTI, Éditions Pygmalion – Gérard Watelet, 1988, p. 231.

¹ Cf. *Idem*.

Piaf, Henri Salvador, Nina Simone, Simon & Garfunkel côtoient Renaud, Serge Lama, Julien Clerc, Francis Cabrel, Johnny Hallyday ou encore Gotan Project, Eminem, Arno, Woodkid, Adèle... À l'instar de Frank Verduyssen s'insurgeant contre l'élitisme des milieux artistiques – « Shakira peut être géniale ! Tout comme un musicien de *free jazz*, dans la rue, peut être phénoménal alors que personne ne le connaît. Ce n'est pas parce que Shakira, c'est Shakira – ou Beyoncé ou *whatever* – que c'est forcément mauvais. (...) Tout est possible. Il ne faut pas juger trop tôt. »¹ –, Delphine Eliet défend l'idée qu'un tube ne l'est jamais sans raison, quelle que soit cette raison, et que ce serait tordre la réalité que de refuser d'admettre que Johnny Hallyday par exemple est une « bête de scène ». À travers l'éclectisme de ses séquences musicales, néanmoins, la pédagogue dit travailler sur deux plans différents : le plan « musique de variété » parce que cela touche directement les élèves ; le plan « musique connotée » pour les contraindre à « écouter depuis un niveau plus profond »². Citant pour preuve le chanteur de rap Eminem, elle affirme qu'à la seule mention de son nom, « tout le monde pense spontanément "banlieue", etc. » : « On a tout de suite des préjugés. Si les élèves ne travaillent qu'avec des *a priori*, leur approche restera inévitablement superficielle, l'expression sociale de quelque chose... En leur faisant écouter quelque chose de référencé, je les contraints à passer outre leurs préjugés pour entendre *au présent* cette musique, pour connecter *réellement* avec l'intimité de son auteur et voir s'il y a communication possible. »³



Morgane Paoli. © Julie Moulrier.



Benoit Minisini. © Stéphane Ferrer.

Quels que soient ses goûts musicaux, son parcours ou ses origines sociales, chacun arrive chargé de préjugés – tout en étant convaincu, la plupart du temps, de n'avoir aucun

¹ Cf. VERCRUYSSSEN, Frank, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 02 juin 2013, Annexe D, p. 280.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 26 avril 2013, Annexe C, p. 117.

³ Cf. *Idem*.

a priori. Travailler sur des morceaux de musique ainsi connotés, référencés, contraint à faire le constat de cette éducation qui tord l'être-soi afin de mieux la défaire ensuite. L'élève apprend à situer sa position zéro à un niveau d'intimité plus profond, nettoyé lui aussi, puis à approfondir ses ressentis par le mouvement. Pour ce faire, il doit s'obliger à « partir d'ailleurs que de soi »¹. On retrouve ici cet axe majeur de la TCIC qu'est le postulat d'une connaissance *autre* impliquant de lâcher (dans) la tête et d'accepter la simplicité. Les apprentis-acteurs s'y initient quotidiennement à travers l'expérience musicale mais tous les exercices y font référence de façon plus ou moins explicite. Ainsi, il peut leur être demandé d'annoncer une qualité avec laquelle ils souhaiteraient travailler – « Je vais travailler avec la qualité de la douceur », par exemple, ou « de l'impatience » – puis d'échanger cette qualité avec celle choisie par un camarade. Chacun définit alors la qualité de son partenaire en « Notes de travail » en fonction de ce qu'il en connaît personnellement, intimement (cf. 3^{ème} chap. – I.A.2.b), ou de ce qu'il en découvre à l'occasion d'un « Se laisser traverser par... », afin de permettre à ce dernier de regarder lui aussi sa qualité à partir « d'ailleurs que de soi »². Une telle pratique oblige les élèves à ne rien présupposer et à se mettre au service d'un inconnu qui leur est imposé pour le connaître le mieux possible. En est-il différemment de l'interprétation ? S'ils ne souhaitent pas s'enfermer dans la répétition des mêmes schémas d'un rôle à l'autre, les apprentis-acteurs doivent s'entraîner, déjà, à « faire avec tout »³ (cf. 3^{ème} chap. – II.A.1.b), à ne jamais réduire ce « tout » à la croyance qu'ils en ont spontanément, à toujours se laisser *traverser* par lui. « Se laisser traverser par... » n'est en rien un « *feeling* »¹, répète la pédagogue à ses classes : l'acteur ne doit pas se contenter de prendre ce qu'il préfère de ce qu'il reçoit (texte, propositions de partenaires, indications du metteur en scène...) mais *comprendre*, embrasser cette matière qui le traverse dans sa totalité. Serviteur du théâtre, il doit s'ouvrir à un au-delà de lui-même, « beaucoup plus vaste que ce qu'il connaît car l'individu-acteur est beaucoup plus grand que l'individu-social »².

b) Ouvrir et agrandir : s'entraîner au lâcher-prise

Parce qu'il appelle à la fois à une ouverture d'esprit et d'âme, « Se laisser traverser par... » correspondrait, dans le jargon propre aux écoles de théâtre, au consacré lâcher-

¹ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

² Cf. *Idem*.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

² Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

prise : cette sorte d'état second tant recherché par les apprentis-acteurs où la tête n'est plus la maîtresse incontestée, où l'acteur cesse d'être raisonnable, de se réduire, pour sembler soudain autre, régi par des lois qui sont celles de la scène. *Le Grand Robert de la langue française* limite cette expression à son acception psychologique, la définissant comme le « fait de relâcher ses tensions psychiques »¹ – « tensions » que l'on ne peut manquer de rapprocher des efforts décrits par Delphine Eliet (*cf. 1^{er} chap. – II.B.1.c*). La pédagogue complète : « Le lâcher-prise est un état physique et mental de disponibilité aux éléments extérieurs et intérieurs qui doivent altérer l'individu en travail. »² Dans un chapitre qu'il intitule « Se laisser inspirer, et trouver l'inspiration », Jean-François Dusigne écrit de même : « *Au lieu de dire : inspire, je dis : détends ! À l'effort d'inspirer se substitue le plaisir du lâcher-prise.* (...) tout un chacun peut alors observer que ce temps de détente qui correspond à l'inspiration devient également un temps précieux d'imprégnation : non seulement l'air vous pénètre, mais vous vous laissez gagner, envahir par toutes sortes d'images, de sensations et d'affects. On trouve alors "l'inspiration"... »³ Toutefois, Delphine Eliet emploie peu cette expression qu'elle trouve trop souvent associée à l'idée restrictive d'un arrêt de tout contrôle par l'acteur « inspiré »⁴, justement. Tout comme la position zéro est un « repos »¹ pour le moins relatif car pleinement actif, avec « Se laisser traverser par... », Delphine Eliet troque le caractère fortuit que l'on attribue souvent à une inspiration « [venue] des dieux »² pour une réelle volonté de l'acteur. À ses yeux, l'expression « se laisser » n'est pas significative d'un laisser-aller. La forme intransitive du verbe souligne la volonté qui est à l'origine de l'acte. L'acteur *décide* de se faire vecteur dans une dynamique de passivité active qui se retrouve chez de nombreux artistes : selon Ariane Mnouchkine, elle est « disponibilité active »³ car « il faut être encore plus généreux pour recevoir que pour donner »⁴ ; selon le circassien Camille

¹ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « LÂCHER-PRISE ».

² Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

³ Cf. DUSIGNE, Jean-François, *L'acteur naissant – La passion du jeu*, Collection Sur le théâtre, Éditions théâtrales, 2008, p. 154.

⁴ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Élisabeth JANVIER, Petite Bibliothèque Payot / Voyageurs, Éditions Payot et Rivages, 2001, p. 28.

¹ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, cité par Antoine VITEZ, *Écrits sur le théâtre, 1 – L'École*, Éditions P.O.L, 1998, pp. 39-40.

² Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Ligne des actions physiques, Répétitions et exercices de Stanislavski*, textes réunis, traduits et présentés par Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2007, p. 147.

³ Cf. MNOUCHKINE, Ariane, *Ariane Mnouchkine*, introduction, choix et présentation des textes par Béatrice PICON-VALLIN, Collection Mettre en scène, Éditions Actes Sud-Papiers, 2009, p. 98.

⁴ Cf. MNOUCHKINE, Ariane, « Le théâtre ou la vie », entretien avec Ariane MNOUCHKINE (avril 1984), *Fruits n°2/3, En plein soleil*, juin 1984, pp. 200-223.

Boitel, elle est « passivité active et réactive », « une certaine mollesse pleine d'élan »¹ ; selon Eugenio Barba, enfin, c'est « être décidé » :

« Il existe dans de nombreuses langues européennes une expression que nous pourrions choisir pour condenser ce qui est essentiel pour la vie de l'acteur. C'est une expression grammaticalement paradoxale, où une forme passive prend une signification active et où l'indication d'une disponibilité énergétique à agir se présente comme voilée par une forme de passivité. (...) On dit en effet "être décidé", (...) sans pour autant vouloir signifier que quelque chose ou quelqu'un nous décide, que nous subissons une décision ou que nous sommes l'objet de cette décision. Mais on n'entend pas non plus signifier que c'est nous qui décidons, que c'est nous qui menons l'action de décider. »²

À la différence du metteur en scène italien, toutefois, Delphine Eliet considère que l'acteur est véritablement décisionnaire de sa passivité : il décide d'*ouvrir*. Dans le vocabulaire théâtral, ce verbe correspond à deux actions de l'acteur – l'une concrète, l'autre plus abstraite – qui se rejoignent. De façon abstraite, on parle d'ouvrir dans le discours s'adressant à un acteur en scène pour lui demander de rendre perceptible une intimité retenue, masquée. À propos du travail de Lee Strasberg à l'Actors Studio, Robert H. Hethmon raconte comment ce dernier formait chaque élève à « ouvrir les portes de ses réserves [pour] utiliser ce qui s'y trouve »¹. On y reconnaît le sens courant de « se présenter, s'offrir comme une voie d'accès, un chemin. (...) Par extension. Devenir accessible, apparaître comme accessible »². Et, surtout, le sens pronominal : « devenir accessible à, se laisser pénétrer par (un sentiment, une idée). (...) Abandonner (s') »³. De là au « Se laisser traverser par... », il y a peu et l'on pense à ce « mouvement interne d'ouverture »⁴ qu'inaugure déjà la position zéro. Selon Nicolas Bouchaud, cela revient à « apprendre à ne pas vouloir paraître ou à ne pas avoir une idée de soi qui ferait écran à soi-même et s'approcher de ce que l'on est simplement sur un plateau quand on ne fait rien. (...) Combien de temps [est-on] restés, dans les travaux de Didier[-Georges Gabily], face public, à ne rien faire... Je crois que ce sont ces choses-là, très simples, qui, au bout

¹ Cf. BOITEL, Camille, « Un partage de déséquilibres », *Agôn* [En ligne], N°2 : L'accident, Dossiers, L'accident, au plus près : l'enquête, mis à jour le : 12/11/2010, URL : <http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1190>.

² Cf. BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier – Traité d'Anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2004, p. 62.

³ Cf. HETHMON, Robert, *Le travail à l'Actors Studio – Cours recueillis et présentés par Robert H. Hethmon*, traduit de l'anglais par Dominique Minot, Collection Pratique du théâtre, Éditions Gallimard, 1969, p. 144.

⁴ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, cité par Antoine VITEZ, *Écrits sur le théâtre, 1 – L'École*, Éditions P.O.L, 1998, pp. 39-40.

⁵ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « OUVRIR ».

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 26 avril 2013, Annexe C, p. 117.

d'un moment, créent de la présence. Enfin, ce n'est pas que cela *crée* de la présence, c'est que, chez vous, quelque chose s'habitue à lâcher »¹. Dans un sens plus concret, en effet, on dit à un acteur de *s'ouvrir*, lui suggérant par là de se tourner vers la salle, de quitter une position de profil, par exemple, pour une position de trois-quarts face ou complètement de face. L'objectif est alors de permettre au spectateur de voir mieux l'acteur, d'avoir accès à son visage et à son regard notamment, donc à une part plus intime de sa personne. « Les yeux sont le miroir de l'âme, rappelle Constantin Stanislavski. Un regard vide ne reflète qu'une âme vide. Il est important pour l'acteur d'exprimer dans son regard tout le contenu et la profondeur de son esprit. »² Chez certains pédagogues ou metteurs en scène, *ouvrir* signifie enfin, par dérivation, que l'acteur doit projeter davantage sa voix afin d'être mieux entendu. Dans les deux cas, il s'agit de « mettre [l'acteur] dans une nouvelle disposition qui assure la communication ou le contact avec l'extérieur »³. C'est cette « jouissance d'ouïr »⁴ appelée par Olivier Py, qui écrit :

« L'acteur se doit de n'être ni athlète ni affecté. Il est l'exemple de celui qui, au-delà de toute performance, ne peut plus que parler, parle comme un misérable, sans fin, oui, sans espoir, sans espoir, parle et crie et fait un miracle de l'acte le plus simple, parler.

L'essentiel de la parole, la parole ne peut pas le dire, soit.

Mais faut-il couvrir sa bouche pour autant ?

Car en parlant l'homme montre, montre les limites de la parole et montre ces limites non pas comme des frontières, mais comme des rivages.

Quand je vous parle, je déploie tout l'infini de ce qui, ne pouvant se dire, se montre, se montre dans le fait même de parler.

La Parole est l'apparoir de l'Être. »¹

On rejoint alors une autre expression chère à Delphine Eliet et couramment employée dans les écoles de théâtre : *agrandir*. Avec « Se laisser traverser par... », on est au cœur de ce que la pédagogue appelle « construire une intensité dramatique »², processus en deux temps qui va du réel vers le jeu. L'acteur décèle en lui une émotion

¹ Cf. BOUCHAUD, Nicolas, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 février 2013, Annexe D, p. 164.

² Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Élisabeth JANVIER, Petite Bibliothèque Payot / Voyageurs, Éditions Payot et Rivages, 2001, p. 226.

³ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : « OUVRIR ».

⁴ Cf. PY, Olivier, *Épître aux jeunes acteurs pour que soit rendue la Parole à la Parole*, Collection Apprendre, Éditions Actes Sud-Papiers, 2000, p. 28.

¹ Cf. *Ibidem*, p. 31.

² Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2002-2010).

puis l'exploite, l'agrandit. De ce réel – ce qu'il sent intimement – il fait autre chose : il en joue, dans le but d'agir d'une manière choisie sur le public. « Il crée du drame »¹, plaisante la pédagogue. Terme ordinaire de l'« argot des coulisses »², agrandir est souvent confondu par les élèves en quête d'effets lacrymogènes avec l'idée de faire quelque chose *en force*. À l'injonction qui leur est adressée d'agrandir l'expérience qu'ils sont en train de traverser, ils répondent spontanément par des gestes amples et rapides, violents parfois, accompagnés de cris puissants. C'est précisément le processus inverse qui doit être suivi : il s'agit moins de grossir, d'exagérer une expérience personnelle – ainsi, celle que je peux avoir de « la Déception » à partir de « la déception » que j'ai vécue « avec Robert »³ (cf. 2^{ème} chap. – I.A.2.a) – que de scruter celle-ci : « [L'acteur] s'intéresse à des choses de plus en plus fines, comme s'il zoomait. [Il] voit ces expériences de mieux en mieux donc celles-ci ont l'air de plus en plus grandes. »⁴ Agrandir revient à ouvrir encore et encore ce que chaque nouvelle expérience provoque en soi et l'on retrouve, dans ces mouvements conjugués de dilatation croissante et d'attention toujours plus aiguë, la passivité active évoquée plus haut : l'acteur lâche prise en ce qu'il se voue *corps et âme* à cette connaissance *autre*, connaissance du et par le corps, débarrassée de tout *a priori* ; il reste cependant maître de son action, il construit. Agrandir, c'est « exprimer quelque chose qui se creuse, qui devient de plus en plus profond au fur et à mesure du travail »¹. Or, plus « il y a de profondeur dans ce que vous donnez, plus il y a de possibilité que les gens le reçoivent » car l'intimité devient alors « ce qu'on a tous en commun quand on enlève tous les costumes, toutes les caractéristiques sociales... »² L'acteur se rapproche de cette part essentielle de lui-même qui le constitue comme individu et, plus profondément encore, comme être humain. Ce qui était de l'ordre du privé – « Robert » – touche à l'universel, au sublime et l'intensité dramatique croît de concert. Parlant de poésie, Jean-Pierre Siméon écrit : « On sait très bien que ce que l'on met dans le mot, c'est plus que ce qu'on a vécu. La poésie n'est pas le réel, mais paradoxalement elle donne une épaisseur au réel, d'une certaine façon, elle l'augmente. “Plus il y a de poésie, plus il y a de réalité”, disait Novalis. »³ Il en est, évidemment, de la poésie comme du jeu.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoyna au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. STANISLAVSKI, Constantin, cité par Antoine VITEZ, *Écrits sur le théâtre, 1 – L'École*, Éditions P.O.L, 1998, p. 61.

³ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoyna au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoyna le 26 avril 2013, Annexe C, p. 117.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoyna au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. *Idem*.

³ Cf. SIMÉON, Jean-Pierre, *Usages du poème – Conversation avec Yann Nicol*, Éditions La passe du vent, 2008, p. 43.

*

Apprendre à « Se laisser traverser par... » s'effectue en deux temps : les élèves s'entraînent d'abord à explorer la richesse de leur potentiel expressif en expérimentant une totale liberté de mouvements, de paroles, d'émotions puis, progressivement, contraignent ces élans dans le cadre d'exercices aux consignes strictes, de mises en espace imposées ou de textes dont ils ne sont pas les auteurs. L'objectif ultime de cette pratique est en effet de les amener à comprendre comment être touchés, « altérés », par des propos qu'ils n'ont pas écrits eux-mêmes et qu'ils doivent faire leurs. « Se laisser traverser par... », c'est éprouver de façon concrète et simple, détournée, dirais-je, cette dualité que doit saisir l'acteur en jeu – attitude divisée lui imposant « de prendre à la fois de la distance et d'être engagé »¹, pour citer à nouveau Peter Brook. En sus d'exprimer, il faut aux élèves savoir se glisser dans des formes imposées sans y perdre leur liberté créatrice mais en prenant la mesure du métier d'interprète, entendu dans son sens premier d'« intermédiaire »¹. Selon le metteur en scène anglais, le rôle agit comme un « catalyseur » – Delphine Eliet parle de « filtres »² – et c'est par les contraintes qu'il impose, qu'il révèle la personnalité de celui qui le sert : « Un rôle est une rencontre, une rencontre entre un acteur, qui est un ensemble de possibilités, et un catalyseur. Parce que le rôle est une sorte de catalyseur, de l'extérieur il formule des exigences, et met en forme le potentiel informe de l'acteur. (...) Cette rencontre entre les exigences qui viennent de l'extérieur, c'est-à-dire du rôle que l'acteur doit endosser, et l'individualité de l'acteur produit toujours une série nouvelle de combinaisons. »³

**

Si le travail avec les émotions, dans sa dimension spectaculaire, peut sembler à celui qui la découvre le point central de la pédagogie de Delphine Eliet, il ne s'agit pourtant que de l'une des conséquences de sa revendication première de « donner au corps sa place »⁴. C'est lorsqu'ils comprennent cela que les élèves quittent la simple expression libre, égocentriste, appelée dans un premier temps par l'exercice « Se laisser

¹ Cf. BROOK, Peter, *L'Espace vide – Écrits sur le théâtre*, traduit de l'anglais par Christine ESTIENNE et Franck FAYOLLE, Collection Points Essais, Éditions du Seuil, 2003, p. 154.

¹ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « INTERPRÈTE ».

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

³ Cf. BROOK, Peter, *Points de suspension – 44 ans d'exploration théâtrale, 1946-1990*, traduit de l'anglais par Jean-Claude CARRIÈRE et Sophie REBOUD, Collection Fiction & Cie, Éditions du Seuil, 1992, p. 314.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Site internet de l'École du Jeu : www.ecoledujeu.com.

traverser par...», pour lui substituer la nécessité de se faire les découvreurs d'une intimité la plus profonde possible. « Un acteur sert à cela, affirme Delphine Eliet : il permet que quelque chose circule de façon maîtrisée, active – il a travaillé pour ça ! – pour qu'en face, le public puisse traverser la même chose alors qu'il a juste payé sa place. »¹ Nous l'avons vu, Delphine Eliet suppose l'existence d'une mémoire humaine, transgénérationnelle, offrant aux acteurs l'accès à des connaissances, des expériences dont ils n'ont eux-mêmes pas conscience mais auxquelles ils accèdent dans et par le jeu (cf. 2^{ème} chap. – I.A.1.c). Aussi fait-elle remarquer que, souvent, au cours des exercices « Se laisser traverser par... » ou « la Danse », non seulement les élèves témoignent d'une grande maîtrise technique, physiquement parlant, mais surtout accèdent à une expression plus riche car plus personnelle et plus charnelle. Ils se font les interprètes d'une humanité qui les dépasse : « Quelque chose devient plus grand qu'eux. »¹ Claude Régy parle, lui, de « rêve éveillé » :

« Ce travail sur la passivité, cette façon de s'oublier soi-même pour se laisser traverser par des forces – des forces qui viennent aussi de l'écriture elle-même et donc probablement de choses enfouies dans l'inconscient – cela nous rapproche de la situation du rêve éveillé. Tout se passe entre veille et sommeil. Ou plus encore dans un état entre la vie et la mort. »²

La maîtrise de l'expression émotionnelle que propose la TCIC permet aux apprentis-acteurs d'atteindre le statut d'« être mixte »³ que nous avons attribué à l'acteur monstrueux en préambule : « L'acteur est l'homme qui, semblable à tous les autres hommes, a osé se séparer d'eux, sortir du cercle commun et rester seul avec son "rôle", c'est-à-dire seul avec la conscience de son sort, de la mort »⁴, disait Corinne Enaudeau. Il n'est pas anodin que Delphine Eliet retrouve les termes opposés de vie et de mort lorsqu'elle décrit l'implication intime indispensable au « Se laisser traverser par... » : « quand il y a implication, on voit qu'il y a une vie qui anime l'acteur en travail même si l'on n'en connaît aucun détail : le spectateur voit apparaître votre vie de femme et d'homme »⁵ ; « s'impliquer, c'est aller vers la fin de ce que je sais de moi et au-delà, c'est la

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoyna au cours de l'année scolaire 2010/2011.

¹ Cf. *Idem*.

² Cf. RÉGY, Claude, *Espaces perdus*, Éditions Les Solitaires intempestifs, 1998, pp. 88-89.

³ Cf. RIVIÈRE, Jean-Loup, « Le savoir du théâtre », séminaire dirigé par Jean-Loup RIVIÈRE à l'École Normale Supérieure de Lyon, séance du 06 octobre 2009. Propos transcrits par Keti Irubetagoyna.

⁴ Cf. ENAUDEAU, Corinne, « Le corps de l'absence », FARCY, Gérard-Denis, PRÉDAL, René (sous la dir.), *Brûler les planches, Crever l'écran – La présence de l'acteur*, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2001, pp. 39-40.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoyna au cours de l'année scolaire 2012/2013.

mort de cette connaissance-là : c'est l'opposé de dominer la situation »¹. Cela demande de s'exercer à l'insolence, un terme qui, dans la bouche de la pédagogue, perd sa dimension injurieuse et excessive pour gagner le sens, profondément joueur, d'audace vis-à-vis de soi-même. C'est être insolent que d'« accepter de tout perdre en souriant sur un coup de dés ou sur une carte retournée »², comme l'écrit Roger Caillois dans *Les jeux et les hommes*. L'acteur *traversé*, rhapsode mais insolent, à la fois mort et vivant, retiré mais présent, est créateur en ce qu'il est le moteur de sa performance : il en est le responsable et le décisionnaire, ce qui lui confère un second niveau de présence scénique.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2012/2013.

² Cf. CAILLOIS, Roger, *Les jeux et les hommes – Le masque et le vertige*, Collection Folio Essais, Éditions Gallimard, 2012, p. 23.

II. – Donner ou nourrir une forme artistique : créer

Au cours de la première année d'initiation à la TCIC, l'apprenti-acteur développe de façon conjuguée ces qualités que sont la curiosité et la clarté, termes par lesquels Delphine Eliet traduit cette dualité qui fonde la grande spécificité du métier d'interprète. « C'est un gigantesque paradoxe, précise-t-elle : il lui faut être conscient de ce qui se passe tout en étant capable d'abandon, il lui faut être sensuellement conscient et non intellectuellement. »¹ Les élèves s'exercent d'abord à exprimer sans jamais *vouloir* que ceci ou cela se passe mais en s'attachant toujours à *faire* dans l'ici et maintenant de leurs performances, « de quart de seconde en quart de seconde »². Ce n'est que progressivement qu'un indispensable travail de contrôle vient chapeauter ce goût du vide qui leur est donné : de simple vecteurs, ils deviennent créateurs – une distinction essentielle que Jacques Lecoq pointe aussi : « La différence entre un acte d'expression et un acte de création tient à ceci : dans l'acte d'expression, le jeu est donné à soi-même plutôt qu'au public. Je regarde toujours si l'acteur rayonne s'il développe autour de lui un espace dans lequel les spectateurs sont présents. Beaucoup absorbent cet espace, le rabattent sur eux-mêmes et le public est alors exclu, cela devient "privé". »³ Pour atteindre au sublime évoqué précédemment, il faut au contraire que les élèves acceptent d'être dans le don, de vivre chaque nouvelle expérience « pour soi *et* pour [la] donner »⁴. Tel doit être le moteur du jeu et ce qui le détache de tout narcissisme. D'après Claude Degliame, il s'agit là d'une place qu'il faut assumer de tenir dans le monde, une posture créatrice qu'il faut oser, se permettre à travers l'interprétation même. On y rejoint l'insolence souhaitée par Delphine Eliet : « La vraie insolence est personnelle, dit-elle. C'est quelque chose de très intime. L'insolence, c'est prendre plus de place dans le monde en acquérant de la liberté par rapport à ses propres interdits. »⁵ C'est cela qui permet à l'acteur d'être présent tout en se plaçant au service d'un autre – le texte notamment – qu'il nourrit de son être-soi.

**

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien avec Josée Lionelle Schuller réalisé les 20 janvier et 1^{er} février 2000, après la création de *La Banalité de l'ordinaire* de Niato Aldecosea, mis en scène par Delphine Eliet en 1999.

² Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

³ Cf. LECOQ, Jacques, *Le Corps poétique – Un enseignement de la création théâtrale*, en collaboration avec Jean-Gabriel CARASSO et Jean-Claude LALLIAS, Éditions Actes Sud-Papiers, Cahiers n° 10, décembre 1997, p. 30.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2012/2013.

⁵ Cf. *Idem*.

Nous le verrons dans cette partie, mener à bien cet acte créateur impose de maîtriser ces actions que sont *choisir* et *décider*, seules à même d'induire la plénitude d'un jeu *nourri*. Partant de ces principes fondamentaux de l'art du jeu, nous étudierons alors l'acte de dire dans ses dimensions physique, intime et surtout partagée, acte de dire qui vient doubler la présence de l'acteur *en vie* de celle d'un acteur *rhapsode*.

A. Faire de l'expression libre un acte créateur

Selon Delphine Eliet, il est essentiel que l'acteur soit toujours décisionnaire. Là réside son espace de liberté et de responsabilité, son espace véritablement créateur. C'est le « par » du « Se laisser traverser par... » : on y entend que si l'acteur décide d'*ouvrir*, d'être disponible, il décide également de la forme qu'il donne à ce qui le traverse et sort de lui afin d'aller toucher le public. « C'est alors qu'on arrive à l'idée d'interprétariat, affirme la pédagogue : la dernière étape de "Se laisser traverser par..." consiste en *raconter*, soit avec comment son corps bouge, soit avec comment son corps est transformé sans forcément bouger, soit avec comment on travaille un texte... »¹ À ses yeux, il est impossible de demander au public de ressentir quelque chose qui n'a pas été donné par l'acteur parce qu'il n'a pas été traversé *par* elle. Outre qu'elle méconnaît les phénomènes de réception du spectateur, une telle attitude reviendrait à nier l'indispensable maîtrise de l'acteur dans son acte de création. À l'inverse, « [devant] un artiste qui maîtrise l'art de la vérité, on ne peut qu'éprouver un profond respect et chacun reconnaît la réelle emprise que cet artiste a sur lui. Pour créer la vérité sur la scène, il faut développer en soi la capacité de la ressentir. C'est comme l'oreille pour un musicien. C'est une qualité plus ou moins innée mais on peut quand même la développer »², signe Constantin Stanislavski. Dans le travail de Delphine Eliet, cette idée avancée d'une « maîtrise » de l'acteur à même d'être « développ[ée] » et entendue dans son sens courant de « perfection digne d'un maître dans la technique »¹, se mêle à celle, sans cesse rappelée, d'un nécessaire métier et d'une formation à celui-ci.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

² Cf. STANISLAVSKI, Constantin, cité par Vassili TOPORKOV, *La Ligne des actions physiques, Répétitions et exercices de Stanislavski*, textes réunis, traduits et présentés par Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2007, pp. 150-151.

¹ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « MAÎTRISE ».

1. Créer est maîtriser

a) Choisir : suivre son sens intime

« La vraie créativité se donne le temps et l'espace, dit Ariane Mnouchkine. Quand il y a trop, que c'est trop volubile, ce n'est pas la créativité. Quand c'est confus, ce n'est pas la créativité non plus. Il faut choisir tout simplement. Gouverner, c'est choisir. Jouer aussi, c'est choisir. »¹ De même, Frank Verduyssen déclare que « le choix débarrasse le comédien d'une sorte de prétention – pas dans le sens d'arrogance mais dans celui de devoir *prétendre* quelque chose »². L'acteur qui choisit s'affiche comme responsable de ce qu'il propose aux yeux du public – et ce n'est pas sans raison qu'Ariane Mnouchkine établit semblable parallèle entre les actes de « gouverner » et de « jouer ». Rapportant les propos du metteur en scène Gwenaël Morin, désireux de distinguer son Théâtre permanent d'un *work in progress*, il cite : « Moi, le soir, je ne veux jamais de propositions. Je veux des *affirmations*, même si ces affirmations sont faibles et encore fragiles. » C'est qu'il faut toujours « un propos, une carte sur la table, poursuit l'acteur de la compagnie tg STAN. Que ce soit une carte faible ou déchirée ou *whatever*, c'est une carte. C'est ce que j'ai vu au CENTQUATRE [à l'occasion de l'« ENjeU – Exercice pour acteurs joyeux » proposé par Delphine Eliet (cf. 3^{ème} chap. – I.B.2.c)] : les comédiens mettaient une carte sur la table. »³ La pédagogue serait me semble-t-il entièrement d'accord avec de telles définitions de l'art du jeu. Ancienne élève de son école, Julie Moulier n'explique-t-elle pas qu'être en état de jeu, c'est être « capable de faire des choix [car] c'est la seule chose que l'on fait en jouant : on a une partition et on fait des choix en fonction de cette partition et de ce qui se passe à l'instant "t" de la représentation »⁴ ? L'enseignement de Delphine Eliet place sans cesse les apprentis-acteurs face à des choix qu'elle entend nettoyer de toutes les complications qu'apportent inévitablement les *a priori* d'un rapport normé à soi, à autrui et au monde afin qu'il ne s'agisse jamais d'une « sélection par défaut »¹. À l'École du jeu, l'élève est ainsi incité à choisir une main plutôt que l'autre lors d'une « Montée de bras » ; à choisir une zone de son corps, une qualité ou une émotion précises afin de les travailler au cours d'un « Se laisser traverser par... » ; à choisir tel partenaire

¹ Cf. MNOUCHKINE, Ariane, *Ariane Mnouchkine*, introduction, choix et présentation des textes par Béatrice PICON-VALLIN, Collection Mettre en scène, Éditions Actes Sud-Papiers, 2009, p. 114.

² Cf. VERCRUYSSSEN, Frank, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 02 juin 2013, Annexe D, p. 280.

³ Cf. *Idem*.

⁴ Cf. MOULIER, Julie, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 16 février 2012, Annexe D, p. 148.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

plutôt que tel autre pour lui adresser une « Danse » et ce sans jugement moral ni extrapolation du type : « Si je choisis Untel, Unetelle pourrait être vexée », etc. Pour choisir, l'élève doit au contraire accepter de suivre son sens intime, de s'en référer à la Confirmation apportée par ces intelligences que sont l'intuition et l'instinct – s'en référer à une « écoute du corps », écrit Yoshi Oida.

« On demande alors au corps : "As-tu envie de passer à une autre position ou une autre action ? Qu'est-ce qui te serait agréable ?" La décision appartient au corps. La réponse dépend de lui. (...) Cette "écoute du corps" nécessite de l'entraînement, car elle ne signifie pas "faire n'importe quoi". C'est un processus précis et très subtil. Le corps que l'on écoute doit être vivant. Un corps qui n'est pas vivant ne peut pas formuler ses intentions. Des questions auront beau lui être posées, il n'y aura pas de réponses. Il ne sait pas ce qu'il veut, il est "mort", en tant que corps (...). »¹

Dans le cas de travaux d'expression, l'élève est aidé à choisir toujours la forme la plus en adéquation avec son intimité et non, encore une fois, avec ce qu'il *croit* être juste ou bien sur les conseils de la « Concierge » (cf. 1^{er} chap. – I.B.2.b). Telle est l'attitude responsable qui doit être celle des acteurs « artistes » auxquels appelle Peter Brook, ni simple exécutants des *desiderata* du metteur en scène, ni purs « improvisateurs, se laissant aller aveuglément à leurs impulsions profondes » mais « capables de chercher et de choisir parmi des formes différentes, afin qu'un geste ou un cri soient comme un objet qu'ils auraient découvert et remodelé. »² Nous l'avons déjà évoqué, c'est là que se situe l'intelligence de l'acteur, son travail dramaturgique au dire d'Antoine Vitez, qui déclare : « L'acteur n'est pas un intellectuel. »

« C'est à l'occasion du choix entre un geste et un autre geste que l'idéologie, l'histoire, la politique peuvent s'engouffrer. Les acteurs ne sont pas plus bêtes que d'autres, ils comprennent et ils choisissent. Participer au choix, choisir soi-même. Refuser un choix. Se demander pourquoi. Là est le travail de la pensée des acteurs. Aller à droite ou aller à gauche, sur la scène, a toujours un sens, ce n'est pas neutre, ça prend sens dans le tissu de la mise en scène, et ce sens se dégage dans le travail, dans la conversation. »¹

Lui-même entraînait chez ses élèves cette capacité à faire des choix tranchés dans un exercice devenu célèbre : « Le cercle des passions. Passage du jeu *froid* ou (comme on

¹ Cf. OIDA, Yoshi, *L'Acteur invisible*, avec la collaboration de Lorna MARSHALL, traduit de l'anglais par Isabelle FAMCHON, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 2008, pp. 58-59.

² Cf. BROOK, Peter, *L'Espace vide – Écrits sur le théâtre*, traduit de l'anglais par Christine ESTIENNE et Franck FAYOLLE, Collection Points Essais, Éditions du Seuil, 2003, pp. 74-75.

¹ Cf. VITEZ Antoine, cité par Émile COPFERMANN, *Conversations avec Antoine Vitez – De Chaillot à Chaillot*, Éditions P.O.L, 1999, p. 147.

disait) *stylisé* (hors du cercle) au jeu *bouillant* ou *pathétique* (dans le cercle). C'est un exercice sur le changement des codes de jeu ». La difficulté de ce « changement » réside bien sûr dans la maîtrise de ces « codes » mais plus encore dans le fait que « [c'est] l'acteur lui-même qui choisit le moment *froid* et le moment *chaud* en choisissant d'entrer dans le cercle ou d'en sortir. »¹ Exploitant la présence de poteaux dans la salle principale de l'École du Jeu, Delphine Eliet procède d'une manière toute semblable : à l'occasion d'un « Se laisser traverser par... », les élèves sont invités à choisir non plus une, mais deux qualités distinctes – les qualités de la douceur et de la vivacité par exemple – avec lesquelles ils doivent ensuite jongler, passant spontanément de l'une à l'autre chaque fois qu'ils disparaissent et réapparaissent de derrière ces poteaux. Comme chez Antoine Vitez, et à l'instar de cette autre variante de « Se laisser traverser par... » qui impose des changements de rythmes très marqués, du très rapide au très lent (*cf. 3^{ème} chap. – II.B.1.a*), le choix des moments de passage, donc de bascule d'une qualité dans l'autre, appartient entièrement aux participants. Il leur faut travailler avec clarté et exigence à des contrastes importants et retrouver, par là, ce principe ludique proprement enfantin d'être tout à une action puis tout à une autre sans la moindre transition. Cela leur demande d'être un, entiers et non partagés, hésitants car, ainsi que l'affirme Jerzy Grotowski, choisir, c'est être responsable en tant qu'individu : « Le sens étymologique d'“individualité” est “indivisibilité”, ce qui signifie l'existence complète dans quelque chose : l'individualité est le contraire même de l'engagement à moitié. »² Catégoriques quant à l'implication des apprentis-acteurs, de telles pratiques entraînent leur capacité à « Dissocier » (*cf. 3^{ème} chap. – II.B.1*). Elles entraînent également leur faculté de décision. Ayant assisté à la découverte de cette variante toute vitézienne de « Se laisser traverser par... » par une classe de deuxième année, à l'automne 2012, j'ai pu remarquer que rares furent ceux qui osèrent circuler régulièrement derrière ces fameux poteaux. La plupart se rangèrent dans une attente timide, malgré les injonctions de Delphine Eliet, craignant de ne pas réussir et trop indécis quant à un choix qui leur appartenait. À l'acte de *choisir*, qui réclame de se fier à son sens intime, fait suite celui de *décider*, compris comme se donner les moyens de suivre ce dernier.

¹ Cf. VITEZ, Antoine, *Écrits sur le théâtre, 1 – L'École*, Éditions P.O.L, 1998, p. 161.

² Cf. GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, traduit du polonais par Claude B. LEVENSON, Collection THÉÂTRE VIVANT, Éditions L'Âge d'Homme, 1983, p. 220,

b) *Décider : quitter la pensée pour l'action*

La capacité décisionnelle de l'acteur est indispensable à sa liberté en scène. Elle est ce qui lui permet – mais aussi lui demande – d'affirmer sa nature créatrice. Elle fait de lui un « individu conscient de ce qu'il cherche et libre dans sa démarche de création »¹ : « Décider, c'est jouer. C'est du jeu. C'est un jeu. C'est : "Je tente ça. Ça ne sera peut-être pas bien, mais je le tente complètement." »² Nous l'avons vu, l'enseignement de Delphine Eliet se rapproche du travail de l'acteur grotowskien dans sa dimension inductive. Les deux pédagogues partagent une volonté commune d'« enlever à l'acteur ce qui le ferme » et l'empêche de décider, le cantonnant à « la banalité et [aux] clichés qui bravent la création » : « Pour chaque acteur individuel, écrit Jerzy Grotowski, il faut établir ce qui bloque ses associations intimes, ce qui cause son manque de décision, et le chaos de son expression, ce qui l'empêche d'expérimenter le sentiment de sa propre liberté, de sentir que son organisme est complètement libre et puissant, et qu'il n'y a rien qui s'oppose à ses capacités. »³ Delphine Eliet indique pareillement à propos de « Se laisser traverser par... » : « C'est un état d'esprit. Il faut vouloir qu'il se passe quelque chose, même si on ne sait pas quoi, et refuser d'aller simplement à l'évidence. »⁴ Décider, c'est être dans l'action et non pas demeurer dans la pensée de celle-ci : « Il faut être fondamentalement honnête ! Il existe une différence entre *faire* – c'est-à-dire *commencer*, même si c'est maladroit ou moindre qu'on le voudrait – et *vouloir* – dire : "Je veux" et ne pas le faire. Il faut connecter vouloir et faire. Si le vouloir reste théorique, il n'est pas réel. »⁵ À l'occasion d'exercices d'improvisation individuels, il arrive ainsi que Delphine Eliet annonce que tout le monde n'aura pas le temps de passer afin d'inciter ses élèves à traverser la peur qui accompagne inévitablement ces solos. Elle-même ne déterminant pas d'ordre de passage, elle les laisse seuls décisionnaires du choix de monter sur scène ou de rester sur le bord à regarder les autres travailler. Comme le dit aussi Constantin Stanislavski : « Dans la création, le facteur le plus important est l'ACTION. L'action réelle, orientée vers un but précis. »¹ Il ajoute : « Quand l'acteur a peur de montrer sa volonté (...), ne veut pas être créatif, il se lance dans les réflexions. C'est comme un cheval qui

¹ Cf. ELIET, Delphine, Site internet de l'École du Jeu : www.ecoledujeu.com.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

³ Cf. GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, traduit du polonais par Claude B. LEVENSON, Collection THÉÂTRE VIVANT, Éditions L'Âge d'Homme, 1983, p. 97.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

¹ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, traduit de l'anglais par Charles ANTONETTI, Éditions Pygmalion – Gérard Watelet, 1988, pp. 147-148.

piaffe, impuissant à tirer la charrette. Pour agir avec audace, il faut non pas piétiner, mais former en soi l'envie d'agir. Je veux agir et j'agis avec audace.»¹ S'entraîner à décider, c'est apprendre à conjuguer ambition et volonté, ce que le metteur en scène russe fait travailler à ses classes par le biais de l'acrobatie :

« Aussi étrange que cela puisse paraître, l'entraînement de l'acrobatie aide l'acteur dans ses moments de haute exaltation et aussi dans son travail de création. (...) La raison en est que la pratique de l'acrobatie aide à développer la faculté de décision.

Pour un acrobate, il serait trop désastreux de se mettre à rêver aux anges juste avant d'accomplir le "saut de la mort" ou quelque'autre cabriole à se rompre le cou. En de tels instants, il ne reste pas de place pour l'indécision. L'acrobate doit, sans perdre de temps à réfléchir, se remettre entre les mains de la chance et de son savoir-faire. Il doit sauter, coûte que coûte.

C'est exactement ce que doit faire un acteur lorsqu'il arrive au point culminant de son rôle. Dans des instants tels que ceux où (...) Othello s'écrie : "Oh, du sang, du sang, du sang" dans de tels moments, l'acteur ne peut s'arrêter pour penser, pour douter, pour peser des considérations, pour se préparer ou pour s'exercer. Il doit agir. (...) Pourtant, les acteurs, pour la plupart, observent une attitude entièrement différente sur ce point. Ils craignent le grand moment et, longtemps à l'avance, à grand-peine, ils essaient de s'y préparer. Ceci se traduit par de la nervosité et par des contractions qui les empêchent de donner toute leur mesure dans les moments de grande intensité, ces moments où il faut qu'ils se livrent entièrement à leur personnage. (...) Cela vous apprendra à faire l'exercice suivant sans trop perdre de temps à peser le pour et le contre, mais au contraire avec une décision virile, en utilisant votre inspiration et votre intuition physiques. (...)

Cet entraînement vous apprendra à vous soumettre instantanément et complètement à votre puissance d'intuition et d'inspiration, sans perdre de temps à penser.»²

À l'École du Jeu, ce sont les effets d'annonce inauguraux aux exercices qui ont valeur de « saut de la mort » : « Je vais vous faire la danse de... », « Je vais travailler avec la qualité de... » témoignent d'un semblable processus de travail. L'élève apprend à décider du niveau d'exigence qui est le sien et que personne ne peut déterminer à sa place : il décide de l'endroit où il *place sa barre* et l'affirme haut et fort pour être redevable de cela face à ses camarades qui l'observent. Il décide parfois de la durée de son passage au

¹ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, cité par Vassili TOPORKOV, *La Ligne des actions physiques, Répétitions et exercices de Stanislavski*, textes réunis, traduits et présentés par Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2007, p. 98.

² Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, traduit de l'anglais par Charles ANTONETTI, Éditions Pygmalion – Gérard Watelet, 1988, pp. 59-60.

plateau, lors de certains exercices d'improvisations, en annonçant : « Deux minutes », « Quatre minutes », etc. Il décide enfin de ce qui constituera son angle d'approche sur un travail donné : lorsqu'ils abordent une scène, les apprentis-acteurs sont souvent incités à venir présenter le « projet » qu'ils ont pour celle-ci, « ce qui les intéresse en elle et comment ils comptent le travailler »¹. S'entraîner à décider devient alors synonyme de se donner les moyens de faire *précisément* ce qu'ils ont choisi d'exprimer dans cette scène, en s'interdisant de jamais reculer : « Décider est un choix. Ce n'est absolument pas un effort. C'est un jeu. C'est un chemin : je choisis ce chemin et je le prends, je me dirige dans ce choix. »² L'apprentissage de la décision s'inscrit ainsi au cœur de la philosophie du jeu défendue par Delphine Eliet à travers sa TCIC, une philosophie qu'elle inculque à ses élèves. Aussi peut-on lire dans les notes de travail personnelles à ceux-ci : « Avoir une *attitude de travail*, c'est envisager tout ce que je fais comme du travail. Ce n'est pas *tout réussir* mais *tout essayer*. Vigiler : faire la police des fausses excuses et des mauvaises raisons de ne pas faire. »³ Selon la pédagogue, il est indispensable de rendre saillants les mécanismes par lesquels chacun triche avec la décision : outre que cela simplifie le travail de l'acteur, « découvrir à quel point ces [actes] sont généralement compliqués, tordus, altérés, parasités par l'être humain » permet de « réutiliser toute cette connaissance pour mieux servir les personnages, les situations, etc. »⁴ Or, « les trois-quarts ou les neuf dixièmes des grandes œuvres théâtrales, qu'elles soient classiques ou contemporaines, traitent de l'hésitation : soit les personnages ont des décisions terribles à prendre, soit ils sont dans l'incapacité de prendre des décisions, soit on prend des décisions à leur place... »⁵ Mais, pour cela, il faut initier les élèves à refuser l'« à-peuprisme »⁶.

2. Générosité et exigence

a) Être précis

Pour être à même de décider, l'acteur doit traverser la peur de l'échec (*cf. 1^{er} chap. – I.B.1.a*). Atout maître pour cela : la précision. L'acteur trouve une aide certaine dans un

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

³ Cf. Notes de travail d'élèves de l'École du Jeu recensées par Marine Garcia-Garnier, années scolaires 2010/2013.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

⁵ Cf. *Idem*.

⁶ Cf. *Idem*.

parcours circonstancié qu'il aurait à accomplir. Il lui est également plus facile de *décider* s'il effectue des choix tranchés en fonction de ce que lui suggère son sens intime. Aussi Delphine Eliet se montre-t-elle intraitable quant à la réalisation scrupuleuse des énoncés qu'elle délivre. Tous ses exercices ont été conçus pour ne fonctionner qu'à cette condition, affirme-t-elle. Poussés à engager leur intimité dans le travail alors même qu'ils sont contraints de dérouler chaque pratique étape par étape, les élèves expérimentent qu'il est en définitive plus facile de trouver liberté et audace à l'intérieur d'un cadre solide que dans le flou et l'approximation. « L'existence d'une partition définie dans ses moindres détails, rigoureuse dans sa forme et riche de précision, est un besoin primordial pour l'acteur », affirme Eugenio Barba. « C'est l'une de ces vérités de bon sens qu'on a coutume d'appeler "l'œuf de Christophe Colomb" et que seul le voile des lieux communs de l'auto-indulgence théâtrale empêche de voir. »¹ S'il est évident que la précision d'une interprétation réclame à l'acteur exigence et travail, il est tout aussi évident qu'elle induit une qualité de présence scénique. Constantin Stanislavski écrit à ce propos : « Plus un acteur exercera de retenue et de contrôle de soi au cours du processus de création, plus claire sera la forme et plus précis le contour du rôle, plus puissant son effet sur le public. »² D'abord, l'épure gestuelle et la sûreté de la diction assurent une meilleure réception de la performance de l'acteur par le spectateur, ce qui confère au premier un surcroît de présence. En outre, l'acteur témoigne alors d'une maîtrise qu'il met en œuvre dans l'instant de ce qu'il est en train de faire et celle-ci le rend spontanément plus dense – nous l'avions vu de la « Montée de bras » (*cf. 1^{er} chap. – II.B.2.a*). Pour preuve, les « bons acteurs du Pôle Nord (danseurs, mimes de l'école de Decroux, acteurs modelés par la tradition d'un petit groupe et qui ont élaboré leur propre codification personnelle, acteurs des théâtres classiques asiatiques modelés par de puissantes traditions) possèdent une qualité de présence qui sollicite l'attention du spectateur quand ils font une démonstration, à froid. Même si dans une telle situation ils ne veulent rien exprimer, il y a cependant en eux un noyau d'énergie, une irradiation suggestive et savante, bien que non préméditée qui captive nos sens. »¹ Lorsque celle-ci se double d'un désir d'expression, la précision formelle en assure l'« efficacité subtile »² : en vertu de « la

¹ Cf. BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier – Traité d'Anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2004, pp. 197-198.

² Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, traduit de l'anglais par Charles ANTONETTI, Éditions Pygmalion – Gérard Watelet, 1988, p. 98.

¹ Cf. BARBA, Eugenio, *Op. cit.*, pp. 39-40.

² Cf. *Ibidem*, p. 226.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

liaison indissoluble entre *efficacité* et *précision* »¹, cette dernière permet une communication directe avec autrui, « d'intériorité à intériorité »² (cf. 1^{er} chap. – I.A.3.a).



Benoit Minisini, Olivier Bonnaud. © Julie Moulrier

Sans doute trouve-t-on là une explication au fait que les corps soient, à l'inverse, si peu précis dans la vie quotidienne : « *L'homo quotidianus* (...) est myope, il a le désir de myopie et de correction. Et ce qui vaut à la scène d'être ce point si important, c'est qu'elle épaisit la vie. (...) Là est l'épaississement : la rature (...) qui [tend] vers la précision et la justesse à même d'obtenir l'effet de Présence. »³ La scène appelle à une « dramaturgie du microscope »⁴ donc une formation des apprentis-acteurs à cette finesse de l'attention pour contrer la myopie de l'homme ordinaire, sa vocation spontanée à l'éparpillement (cf. 1^{er} chap. – I.A.3.a). Quand un acteur accepte d'évoluer dans l'à peu près, il freine inévitablement sa capacité à jouer en s'empêchant d'être pleinement vivant. « S'autoriser l'imprécision, c'est renoncer face à la première difficulté alors qu'on a les solutions. Si l'on fait quelque chose, c'est qu'il y a une piste »⁵, considère Delphine Eliet. Elle incite ses élèves à s'habituer à la plus grande clarté vis-à-vis des messages que leur délivre leur sens intime : « Plus vous serez précis, plus vous ferez exactement ce que vous avez envie de faire, plus il vous sera facile de le réaliser. »¹ Première étape de cet apprentissage, toujours, nettoyer l'individu de ses réflexes construits en lui faisant prendre conscience de cette propension commune à l'indétermination – entendue dans le double sens de

¹ Cf. BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier – Traité d'Anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2004, p. 226.

² Cf. RÉGY, Claude, *L'ordre des morts*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 1999, p. 46.

³ Cf. BUTEL, Yannick, *Essai sur la présence au théâtre – L'effet de cerne*, Collection Univers théâtral, Éditions L'Harmattan, 2006, pp. 59-60.

⁴ Cf. BARBA, Eugenio, *Op. cit.*, p. 191.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

¹ Cf. *Idem*.

« confusion » et d'« irrésolution »¹. Un exercice très ludique, auquel j'ai souvent assisté, confronte ainsi les jeunes acteurs au fait qu'ils biaisent souvent avec l'apprentissage des textes : la « Course aux mots ». À un signal donné, ils s'élancent vers l'avant-scène depuis le fond de la salle mais seul le premier arrivé est en droit de dire son texte – qu'il a précédemment confirmé avoir appris par cœur ; il doit alors le réciter le plus rapidement et le plus clairement possible en conservant, malgré la vitesse, la syntaxe des phrases et le sens des mot ; à la moindre erreur – qu'elle soit trou, hésitation ou bafouillage –, il retourne à sa place initiale et la course reprend. « Savoir *vraiment* son texte, affirme Delphine Eliet, c'est l'avoir suffisamment en mémoire pour ne pas être *occupé avec*, donc être capable de faire autre chose en même temps »² : ici, réussir à le dire avec le plus de célérité et d'exactitude possible malgré l'excitation de la compétition et la pression liée à la présence d'un public. La « Course aux mots » apparaît comme un moyen très efficace de montrer aux élèves en quoi consiste la véritable maîtrise d'une partition et combien les passages difficiles d'un texte exigent un surcroît de travail.

C'est que, « [dans] le travail, générosité est synonyme d'exigence. Du verbe exiger vient le mot exact. La précision, en effet, se relie à la générosité »³. Lorsqu'un acteur ne connaît pas parfaitement son texte – qu'il prend ne serait-ce qu'une fraction de seconde pour se le remémorer ou qu'il est obligé d'en inventer un fragment – ou s'il ne comprend pas pleinement le sens ce qu'il est en train de dire, il plonge aussitôt dans l'imprécision et le spectateur le sent. À la « générosité » appelée par Eugenio Barba répondent l'« inertie » et la « négligence » décriées par Constantin Stanislavski chez un acteur qui « laisse courir toutes ses paroles en une masse amorphe » : « Je ne puis m'empêcher de penser à une mouche tombée dans une jarre de miel, ou bien encore au temps d'automne, lorsque tombent la neige fondue et la brume, lorsque tout est boueux, toutes choses brouillées, ajoute-t-il. (...) Le public, au début, tendra l'oreille, s'efforcera de suivre avec attention, aura l'esprit alerte afin de ne rien manquer de ce qui se passe sur la scène. S'il est impossible de suivre, [il] s'agitiera, se trémoussera, chuchotera et finalement, se mettra à tousser. »¹ Quiconque, spectateur de théâtre, a pu faire ce constat que l'imprécision sur scène désinvestit très vite le public de ce qui s'y passe, ce désinvestissement amenant

¹ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « INDÉTERMINATION ».

² Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

³ Cf. BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier – Traité d'Anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2004, p. 226.

¹ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, traduit de l'anglais par Charles ANTONETTI, Éditions Pygmalion – Gérard Watelet, 1988, pp. 109-110.

inévitablement à l'ennui (cf. 3^{ème} chap. – I.B.1.c). On pense spontanément à la fadeur du sous-jeu d'un acteur qui « apparaît comme étant en deçà de mes attentes », dit Georges Banu : « La “prime” à la présence se convertit alors en insupportable “manque” dont je suis le témoin impuissant. Cela me fatigue et m'épuise. »¹ Pourtant, c'est bien le risque d'un sur-jeu qu'encourt l'acteur se vautrant dans l'« àpeuprisme »². Ainsi que l'écrit Eugenio Barba : « les éléments stéréotypés sont la conséquence de sensations “en général”, sans nuances, non détaillées et qui restent au niveau de schémas techniques appris »³. Lors des exercices d'improvisation, Delphine Eliet n'a de cesse de rappeler aux élèves en travail que « dès que cela devient un peu grossier, mal dessiné, peu précis, dès que cela devient un *truc*, dont [ils sont] satisfaits et [qu'ils trouvent] confortables, [ils perdent] la finesse de la sensation et [sont] à deux doigts du sur-jeu, de la caricature »⁴ : « Soyez toujours vigilants quant au fait que cela reste vivant et précis »⁵, insiste-t-elle. Bien utilisé, le cadre permet la liberté ; la maîtrise de l'acteur, sa « générosité »⁶, le don d'un jeu vivant, nourri.

b) Du sur-jeu au jeu nourri

Exercice très pratiqué à l'École du Jeu, « Je m'appelle... » use d'une avancée vers la chaise (cf. 1^{er} chap. – I.B.1.b). Comme vu précédemment, tout y est fait « pour faire très peur »⁷ car pensé par Delphine Eliet dans le but d'entraîner les élèves à délaisser les formes creuses – mais rassurantes – du sur-jeu pour atteindre la plénitude d'un jeu nourri. Une fois assis sur la chaise et tout en continuant à refuser d'anticiper sur ce qu'il va dire ou faire, l'élève s'attache à sentir dans son corps un effort plus manifeste que les autres, « celui qui l'attire le plus »¹. Il l'agrandit alors en lui prêtant davantage attention (cf. 2^{ème} chap. – I.B.2.b), ce qui provoque en lui des modifications corporelles plus ou moins perceptibles par les spectateurs – « Mes cuisses sont plus molles », par exemple –, une humeur et un rapport aux autres particuliers, etc. « Un état du corps se met en place et je le laisse s'installer. Le risque c'est de l'exagérer. Si vous l'exagérez, vous allez le

¹ Cf. BANU, Georges, *Les voyages du comédien*, Collection Pratique du théâtre – NRF, Éditions Gallimard, 2012, p. 14.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

³ Cf. BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier – Traité d'Anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2004, p. 235.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁵ Cf. *Idem*.

⁶ Cf. BARBA, Eugenio, *Op. cit.*, p. 226.

⁷ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

¹ Cf. *Idem*.

perdre. Contentez-vous de le sentir. »¹ Une fois établi cet « état du corps », l'élève répète la formule imposée : « Je m'appelle... », qu'il fait suivre d'un prénom et d'une histoire improvisés sur le moment, biographie ou anecdote. « Inventez ce que vous voulez. Ne cherchez aucune logique, aucune cohérence. Laissez quelque chose de *magique* exister. Vous dites des phrases, qui font naître d'autres phrases et ainsi de suite. »² Cet exercice ne peut fonctionner que si le travail de l'élève y est extrêmement précis : ce dernier doit toujours garder son effort initial comme base, comme point de départ et de repère. Car s'il découvre cette *magie* par laquelle naissent des phrases ou une gestuelle auxquelles il n'aurait jamais pensé, il découvre également que le risque est grand de tomber dans le vague et le conventionnel. Tortsov-Stanislavski met en garde sa classe : « Une forme extérieure toute prête est bien trop tentante pour l'acteur ! »³ Dans ce cas, l'interprète sur-joue : il ne sent pas réellement, il n'est pas réellement touché ; il fabrique une intimité qui ne dupe personne. Le pédagogue russe ajoute :

*« Lorsqu'on joue, aucun geste ne doit être exécuté pour lui-même. Vos mouvements doivent toujours avoir un but, doivent toujours être liés avec le contenu de votre rôle. Si votre action dramatique est orientée vers un but précis, fécond, vous pouvez être sûrs que vous échapperez à l'affectation, à la pose, et aux autres dangers du même genre. »*⁴

Selon Delphine Eliet, c'est par décision qu'il faut maintenir sensible l'effort initial : « Plus c'est précis, plus vous êtes *dedans*, moins il y a de souci de bien faire, de bien répondre. »⁵ C'est ce « souci » de l'acteur qui le rend perméable au sur-jeu. D'après ce qu'écrit aussi Peter Brook, on ne devient mécanique en scène que parce que c'est une sécurité : « L'artiste médiocre préférera ne pas prendre de risques, c'est pourquoi il sera conventionnel. Tout ce qui est conventionnel, tout ce qui est médiocre est lié à cette peur. (...) Pour me défendre, "je construis". »¹ Alors que Jerzy Grotowski évoque effectivement le danger du « publicotropisme »², Vsevolod Meyerhold dénigre « le manque de tact »

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. *Idem*.

³ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Élisabeth JANVIER, Petite Bibliothèque Payot / Voyageurs, Éditions Payot et Rivages, 2001, p. 194.

⁴ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, traduit de l'anglais par Charles ANTONETTI, Éditions Pygmalion – Gérard Watelet, 1988, p. 65.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

¹ Cf. BROOK, Peter, *Le diable c'est l'ennui – Propos sur le théâtre*, mis en texte par Jean-Gabriel CARASSO, en collaboration avec Jean-Claude LALLIAS, Éditions Actes Sud-Papiers, 1991, p. 33.

² Cf. GROTOWSKI, Jerzy, cité par Milena MOGICA-BOSSARD, « Présence scénique – Un processus entre technique de l'acteur et dispositif théâtral », mémoire de recherche (Master 2 d'Études théâtrales) sous la direction de Claudia PALAZZOLO, Université Lumières Lyon II, 2009, p. 127.

d'un acteur qui ne sait plus « où est la limite » et se laisse aller à « l'exagération superflue »¹ pour « se rendre populaire » : « viennent alors l'obséquiosité par rapport au spectateur, le jeu en solo, sans coordination avec celui du partenaire, et la coquetterie, les grands airs, la pose, la sécheresse, l'insensibilité. »² Comme son nom l'indique, le sur-jeu correspond à ce que l'acteur met *par-dessus* son jeu pour se protéger, pour qu'on ne le voie pas *lui*, cette intimité qui fait sa personnalité, mais une image de ce qu'il pense être juste ou bien : sorte d'enveloppe souvent faite de clichés ou de tics plus personnels. Sur-jeu, donc, comme un jeu qui en ferait trop et perdrait sa crédibilité : pure activité, superficielle, *insensible*, et non *passivité active* d'un acteur qui se laisse traverser. À propos de la nécessaire « disponibilité active », Ariane Mnouchkine évoque ces « visions », préalables à tout travail de création, qu'il faut « laisser venir » et ne surtout pas brusquer. Elle explique :

« Les visions. Laisser venir les images, prendre le temps d'un arrêt en rythme. (...) Avoir une vision, c'est se donner le temps de laisser surgir l'esprit de la boîte, et tout à coup le début de l'histoire commence. Mais si vous plaquez votre désir de voir, ce désir de voir empêche, gêne, et ferme le couvercle.

Quand vous vous demandez ce que vous devez faire, vous rejetez déjà toute nourriture : le brouhaha intérieur vous enlève tout le contenant. (...) Il y a cette espèce de vide fertile, matriciel.

Le grand piège, c'est le "je veux avoir des visions". Si on veut avoir des visions, il n'y a pas de place pour les visions. En même temps, ce n'est pas passif, c'est une disponibilité active. »³

On retrouve, dans cette quête d'un « vide fertile, matriciel », la position zéro de Delphine Eliet qui crée elle aussi le silence, fait cesser le « brouhaha intérieur ». C'est à partir d'elle seulement que, dégagé de tout « souci de bien faire »¹, sans rien forcer ni rien plaquer sur sa performance, faisant taire la « Concierge », l'acteur peut atteindre cet état créateur où « rien ne [l']arrête parce que c'est un plaisir et que tout est recyclable »². Lorsqu'un élève s'attache à être *traversé* par l'effort amplifié préalable au « Je m'appelle... », la précision de ses sensations et l'exigence de ses choix dans l'expression sont gage d'un cycle continu d'interaction entre l'intérieur de ce qu'il produit et

¹ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 3, 1930-1936*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions La Cité – L'Âge d'Homme, 1980, p. 144.

² Cf. *Ibidem*, p. 145.

³ Cf. MNOUCHKINE, Ariane, *Ariane Mnouchkine*, introduction, choix et présentation des textes par Béatrice PICON-VALLIN, Collection Mettre en scène, Éditions Actes Sud-Papiers, 2009, pp. 97-98.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. *Idem*.

l'extérieur de ce qu'il reçoit, entre « Donner » et « Recevoir » (cf. 1^{er} chap. – I.B.2.b). On retrouve « ce mouvement de quelque chose qui va rentrer et se transformer, je vais le donner et ce que j'ai donné va se re-nourrir et va me re-nourrir... », ce « quelque chose qui amène à autre chose »¹ que décrivait plus haut Delphine Eliet. Vocabulaire également très présent dans la bouche d'Ariane Mnouchkine, on parle alors d'un jeu *nourri*, entendu comme *nourri par l'acteur mettant en jeu son être intime* – car un « acte créateur (...) ne peut s'épanouir que nourri de l'organisme vivant »², dit Jerzy Grotowski – et assuré d'être *re-nourri* puisque toujours ré-altéré par l'extérieur que constituent l'écho de ses propres phrases, les réactions du public, etc. Vsevolod Meyerhold parle, lui, d'un jeu « chaud », plein d'« une grande chaleur intérieure » : « Comparez le jeu de Sverdine et celui d'Ilinski dans le rôle d'Arkachka, dit-il. Le premier conduit tout le rôle sur une grande adresse formelle, vous voyez du vide, l'autre s'efforce de réchauffer »³ – tant le rôle que le public. Alors que le sur-jeu épuise l'acteur, s'épuise lui-même parce que construit de formes stériles agencées les unes aux autres et épuise le spectateur qui « remarque toujours la tension d'un acteur qui en fait trop »⁴ (cf. 3^{ème} chap. – I.B.1.c) ; le jeu nourri est un renouveau permanent, *recyclage* qui ancre l'acteur dans l'instant présent de sa performance, aiguissant inévitablement l'intérêt d'un public ainsi *échauffé*.

*

Au sein de la TCIC, l'exercice « Je m'appelle... » dresse un pont entre l'expression libre d'un « Se laisser traverser par... » pratiqué en musique par exemple et la contrainte que représente le fait de se laisser traverser par un texte imposé, écrit par un autre. Si le discours du personnage y est improvisé, il est demandé à l'élève d'y créer une forme précise, qu'il doit tenir dans la durée et nourrir dans un cycle continu d'altération et d'expression de cette altération. Dans ses nombreuses variantes, « Se laisser traverser par... » se veut l'apprentissage progressif d'un rapport le plus intime possible à l'acte de dire, étape souvent complexe pour les jeunes acteurs. Pourtant, insiste Delphine Eliet, « avec du texte, c'est la même chose qu'avec de la musique car le texte *existe*, lui aussi, c'est une pensée : il faut comprendre ce qu'elle signifie pour celui qui l'a écrite *et ce*

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, traduit du polonais par Claude B. LEVENSON, Collection THÉÂTRE VIVANT, Éditions L'Âge d'Homme, 1983, p. 220.

³ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 3, 1930-1936*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions La Cité – L'Âge d'Homme, 1980, p. 149.

⁴ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L'Âge d'homme, 1992, p. 315.

qu'elle signifie pour vous. C'est cette alchimie-là qui vous rend capables d'interpréter quelque chose. Travailler son texte, c'est le savoir, le comprendre et observer ce qu'il provoque en soi. »¹ Comme l'écrit Peter Brook, pour que le mot signifie quoi que ce soit, on doit trouver la vie qui se cache derrière. Un bon acteur doit cultiver un sens qui vient nourrir ce qu'il dit. Sinon, il n'est qu'un prompteur de télévision. »²

B. Se réapproprier l'acte de dire

« On peut essayer modestement d'amener les gens – les acteurs – petit à petit, à être au plus près d'eux-mêmes et à émettre des sons à partir de ce plus près d'eux-mêmes en espérant atteindre, au plus près, les autres – les spectateurs – et déplacer ainsi le bruit périphérique dans lequel nous nous mouvons, comme des mutilés en général »³, écrit Claude Régy. En tant que spectatrice régulière de séances de cours à l'École du Jeu, je suis toujours frappée de voir certains élèves, très présents physiquement lors d'exercices sollicitant essentiellement l'expression de mouvements, s'effacer corporellement dès qu'il s'agit de parler – phénomène d'autant plus marqué à mesure qu'on s'éloigne d'un discours improvisé ou contemporain, proche d'un dire quotidien, pour aller vers des textes à la construction plus élaborée, complexe, voire versifiés. D'entiers, ils (re)deviennent coupés (*cf. 2^{ème} chap. – I.A.1.a*), effectivement « mutilés » : seul reste mobile leur visage, quand ce n'est pas uniquement leur bouche, au-dessus de membres devenus raides, « bouts de bois »¹ ayant perdu toute vivance (*cf. 1^{er} chap. – II.A.1.b*). Leurs voix mêmes paraissent artificielles, détachées des corps qui les émettent *au plus loin d'eux-mêmes*, pour ainsi dire. Ainsi peut-on lire dans les carnets d'Antoine Vitez : « Marie-Thérèse. Aucun sous-texte. Elle joue comme un train électrique, avec des tournants brusques et raides. Comment lui faire trouver quelque chose de vrai ? Un îlot de vérité ? »² C'est en se fondant, là encore, sur la découverte par l'acteur d'un rapport renouvelé à son corps que la TCIC de Delphine Eliet envisage le travail sur l'acte de dire, dans sa dimension physique, intime, comme prise en compte réelle de soi et d'autrui.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. BROOK, Peter, cité par Margaret CROYDEN, *Conversations avec Peter Brook*, Éditions du Seuil, 2007, p. 111.

³ Cf. RÉGY, Claude, *L'ordre des morts*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 1999, p. 15.

¹ Cf. BROOK, Peter, cité par Béatrice PICON-VALLIN, « Registres de présence de l'acteur en scène », FARCY, Gérard-Denis, PRÉDAL, René (sous la dir.), *Brûler les planches, Crever l'écran – La présence de l'acteur*, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2001, pp. 240-241.

² Cf. VITEZ, Antoine, *Écrits sur le théâtre, 1 – L'École*, Éditions P.O.L., 1998, p. 40.

1. Le dire comme acte physique

a) Retrouver l'origine corporelle de la voix

Souvent, leur voix effraie les jeunes acteurs. Ils ne la maîtrisent pas, en sous-estiment les capacités et trouvent difficile de la projeter face à un public car elle leur semble alors trop extérieure – Claude Régy parle de « voix de l'extérieur »¹ –, production qui échappe à leur contrôle : ils ne la reconnaissent pas et, généralement, en méjugent. Outre les cours de chant et de technique vocale qui entrent dans le Cycle long de formation à l'École du Jeu, divers exercices de la TCIC sont conçus pour amener les apprentis-acteurs à se réapproprier l'acte de dire, une quête qui nécessite d'abord de s'entraîner à faire sortir sa voix et de s'habituer à l'entendre, d'en découvrir la puissance et les possibles modulations. À l'issue de l'échauffement, il peut par exemple leur être demandé de sauter sur place en chantant une chanson jusqu'à prononcer celle-ci de façon moins contrôlée et habituelle, surprenante car déformée par la fatigue et l'essoufflement. De même, ils reçoivent souvent pour consigne de dire des fragments de leur texte à leur partenaire au cœur d'un travail de « Poussées » ou d'« Étreintes » (cf. 2^{ème} chap. – II.C.1.c), ce qui leur permet d'expérimenter ce phénomène décrit précédemment : « lorsque quelque chose a envie d'être exprimé (une émotion, une pensée...), cela crée une sorte de pression dans le corps et (...) *l'exprimer* revient à faire sortir cette pression »². L'organisme entier doit être impliqué dans le travail vocal. Si seule la bouche est active, « quelque chose peut être *dit*, certes, mais pas *exprimé* »¹. Plus généralement, dès que les élèves gagnent en assurance dans la maîtrise des outils de la TCIC, ils se voient invités à envisager chaque exercice comme possiblement parlant afin de s'éprouver eux-mêmes comme des êtres possiblement parlants. Un moyen pour eux de mesurer la nécessité qui en résulte de s'entraîner « à ce que, très concrètement, physiologiquement même, tous les organes nécessaires à la parole soient toujours réveillés en eux. »² On s'éloigne alors de la simple présence scénique construite de l'acteur *en vie* : ainsi que le fait remarquer Delphine Eliet, « cela leur confère une acuité et une présence à soi très différentes de celle des danseurs par exemple, qui (...) éteignent ce potentiel-là quand ils travaillent »³. L'objectif de telles pratiques est de permettre aux apprentis-acteurs d'éprouver l'origine

¹ Cf. RÉGY, Claude, *L'ordre des morts*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 1999, p. 46.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 26 avril 2013, Annexe C, p. 117.

¹ Cf. *Idem*.

² Cf. *Idem*.

³ Cf. *Idem*.

physique et intime des sons qu'ils émettent contre ce préjugé courant faisant de la parole un acte mental. Il s'agit avant tout d'un acte organique, produit de mécanismes corporels complexes. « [Qu]'est-ce qu'un son ? », interroge à ce propos Peter Brook :

« On pense que le son humain vient d'un lien entre ce qu'il y a de plus profond en l'homme – son corps, sa trachée, son diaphragme, sa gorge – et sa tête... et que ce lien entre la tête et l'estomac entre en jeu quand il émet un son. Lorsqu'on dit que préférer un son est l'une des choses les plus profondes et les plus intimes qui soient, alors, dès qu'on commence à aborder le son ainsi, on ne peut manquer d'entrer dans un monde de qualités infinies. »¹

L'ensemble des exercices de la TCIC est pensé pour amener les apprentis-acteurs à considérer leur voix comme prolongement de leur corps à l'instar de ce que défend Eugenio Barba lorsqu'il explique le training vocal des membres de l'Odin Teatret : « Le corps est la part visible de la voix et chacun peut voir comment naît l'impulse qui à la fin deviendra son et parole. La voix est un corps, un corps invisible qui opère dans l'espace. Il n'y a pas de séparation, pas de dualité entre la voix et le corps. Il y a seulement des actions et des réactions qui engagent notre corps dans son entièreté. »² Delphine Eliet parle elle-même d'une « matière extérieure faite pour sortir »³. C'est la « parole » de Valère Novarina, ce « liquide invisible » qui jaillit finalement par la bouche après « avoir parcouru tout le labyrinthe » du corps :

« C'est ça la parole, la parole, que l'acteur lance ou retient, et qui vient, fouettant le visage public, atteindre et transformer réellement les corps. C'est l'principal liquide exclu du corps, et c'est la bouche qui est l'endroit de son omission. C'est ce qu'il y a de plus physique au théâtre, c'est ce qu'il y a de plus matériel dans le corps. C'est la parole, c'est la matière de la matière, et on ne peut rien appréhender de plus matériel que ce liquide invisible et instockable. C'est l'acteur qui la fabrique, dans le rythme respiré, quand elle lui passe par tout le corps, qu'elle emprunte tous les circuits à l'envers, pour sortir, au bout, par l'ouverture de la tête. Mais il est clair pour tout acteur que ce n'est pas de là qu'elle vient et que si elle sort par la bouche, c'est pas facilement, pas naturellement, mais à force d'avoir parcouru tout le labyrinthe et après avoir essayé en vain tous les trous possibles. »¹

Autre capacité vocale reconquise par les élèves de l'École du Jeu : le cri. Lors de la découverte de l'exercice « Se laisser traverser par... », Delphine Eliet informe les

¹ Cf. BROOK, Peter, cité par Margaret CROYDEN, *Conversations avec Peter Brook*, Éditions du Seuil, 2007, p. 73-74.

² Cf. BARBA, Eugenio, « Training at Odin Teatret, Theatre laboratory for the art of the actor (Holstebro, Denmark) – Film I : Vocal Training », documentaire réalisé par Torgeir WETHAL, 1972. Propos traduits et transcrits par Keti Irubetagoiena.

³ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

¹ Cf. NOVARINA, Valère, *Pour Louis de Funès précédé de Lettre aux acteurs*, Éditions Actes Sud, 1986, p. 22.

nouveaux-venus qu'ils ont le droit de crier s'ils le souhaitent. Cette autorisation entre dans la perspective globale d'un nettoyage chez eux des restrictions morales qui construisent, et réduisent, l'« *homo quotidianus* »¹ : principes selon lesquels, dans ce cas précis, il serait mal de manifester bruyamment sa colère ou sa joie. Mais explorer le cri permet surtout aux élèves d'éprouver combien le corps, pleinement vivant, est mobilisé tout entier dans cet acte. C'est ce que fait remarquer Jacques Copeau à propos de « certains exercices d'innervation – contraction et détente – imaginés par [Jacques] Dalcroze » : « certains paroxysmes de mouvements s'accompagnent, non pas même encore d'une syllabe chantée, mais d'une exclamation. Et là, l'exercice paraît naturel, nécessaire. Il est beau. Il produit l'émotion. Cela me touche. Car j'imaginai chercher dans cette voie : le son de la voix humaine intervenant au point extrême de l'expression par le mouvement et en accord profond avec lui. » Il conclut : « C'est encore avec les enfants qu'il faut expérimenter, avec le cri de l'enfance dans ses jeux. »² Fait très révélateur, lorsqu'un cri naît spontanément dans l'accompagnement d'une émotion, qu'il est intime et non construit comme c'est le cas des cris enfantins, il est peu probable que l'acteur qui le pousse ne s'abîme la voix comme le craignent parfois les interprètes. « Intéressant, ajoute Claude Régy, d'apprendre que le cri appartient à une couche du cerveau beaucoup plus profonde que celle de la parole. La musique aussi. L'arrivée de la parole chez l'homme est relativement tardive, c'est ce qui fait peut-être qu'elle est bâtarde. »¹ Dans une perspective semblable, Yoshi Oida recommande d'éprouver l'origine physique des mots en explorant, cette fois, les injures et leur « énergie sonore » car « [ces] mots sont probablement passés dans les mœurs comme moyen d'agression uniquement parce qu'ils donnent tant de plaisir à dire. »² Pour contrer la *bâtardise* de la parole, il suggère aux acteurs qui découvrent un texte de se contenter d'en dire les mots à haute voix, dans un premier temps, pour en découvrir la matière sonore : « À force d'écouter la sonorité du texte, explique-t-il, d'observer comment les mots agissent sur la forme que prennent la langue et les lèvres, l'on s'aperçoit que certains sentiments sont évoqués. »³

¹ Cf. BUTEL, Yannick, *Essai sur la présence au théâtre – L'effet de cerne*, Collection Univers théâtral, Éditions L'Harmattan, 2006, p. 14.

² Cf. COPEAU, Jacques, *L'École du Vieux-Colombier – Registres VI*, textes établis, présentés et annotés par Claude SICARD, Collection Pratiques du théâtre, Éditions Gallimard, 1999, p. 84.

¹ Cf. RÉGY, Claude, *L'ordre des morts*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 1999, p. 16.

² Cf. OIDA, Yoshi, *L'Acteur flottant*, avec la collaboration de Lorna MARSHALL, traduit de l'anglais par Mathilde MILLION, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 1992, p. 64.

³ Cf. *Ibidem*, p. 65.

b) *Comprendre l'émergence organique des mots*

Les injures en sont l'une des preuves les plus flagrantes : les mots ont été créés par nécessité expressive. « Un mot n'est pas, à l'origine, simplement un mot, écrit Peter Brook. C'est un produit achevé qui part d'une impulsion stimulée par l'attitude et la conduite qui entraînent un besoin d'expression. Ce processus est déclenché par le dramaturge ; il ne fait que se répéter chez l'acteur. Tous deux peuvent n'être conscients que des mots, mais pour tous deux – l'auteur puis l'acteur – le mot est la petite portion visible de tout un univers caché. »¹ Il ajoute : « Le chemin qui mène à la diction d'un mot passe par un processus parallèle au processus originel. Ceci ne peut être ni évité, ni simplifié. »² Excellent moyen de faire prendre conscience aux élèves de ce « processus parallèle », de l'émergence du dire comme nécessité physique de s'exprimer : passer par le silence. En travaillant sur de longues plages de mutisme pouvant courir sur deux journées consécutives et durant lesquelles les élèves sont contraints de recourir à des moyens d'expression purement corporels, Delphine Eliet joue de cette frustration de parole pour préciser l'acte de dire, sa réalité physique, la nécessité qui en est à l'origine, sa puissance émotionnelle, son impact sur autrui. Elle rejoint ainsi le pédagogue Jacques Lecoq qui préfère lui aussi commencer « par le silence car la parole oublie, le plus souvent, les racines dont elle est issue », se taire permettant de « mieux comprendre le dessous des mots »¹, et, avant lui, Jacques Dalcroze, encore, qui affirme : « *Étudier les conditions du silence, c'est faire naître spontanément la nécessité – d'ordre esthétique et humain –, de lui donner un contrepoids naturel, celui de la sonorité qui le rompt et en fait apprécier l'immense valeur réparatrice et par conséquent émotive.* »² À la redécouverte de l'origine corporelle de la voix fait suite une deuxième étape dans la réappropriation de l'acte de dire par les élèves : les éloigner de la banalisation qui caractérise le rapport quotidien qu'ils ont généralement aux mots, leur faire abandonner cette « idée préconçue selon laquelle *dire n'est rien*. Dire, est un acte physiquement et émotionnellement puissant.

¹ Cf. BROOK, Peter, *L'Espace vide – Écrits sur le théâtre*, traduit de l'anglais par Christine ESTIENNE et Franck FAYOLLE, Collection Points Essais, Éditions du Seuil, 2003, p. 29.

² Cf. *Idem*.

¹ Cf. LECOQ, Jacques, *Le Corps poétique – Un enseignement de la création théâtrale*, en collaboration avec Jean-Gabriel CARASSO et Jean-Claude LALLIAS, Éditions Actes Sud-Papiers, Cahiers n° 10, décembre 1997, pp.41-42.

² Cf. DALCROZE, Jacques, cité par Jacques COPEAU, *L'École du Vieux-Colombier – Registres VI*, textes établis, présentés et annotés par Claude SICARD, Collection Pratiques du théâtre, Éditions Gallimard, 1999, p. 74.

Souvent, les jeunes acteurs sous-articulent et justifient cette pratique par leur désir d'avoir une diction *normale*. Le naturel de celle-ci attesterait sans doute qu'ils sont à l'aise en scène, constituant une preuve évidente de leur virtuosité. C'est méconnaître l'investissement physique et l'attention que réclame l'acte de dire : ainsi que l'écrit Valère Novarina, l'« cœur de tout ça, il est dans l'fond du ventre, dans les muscles du ventre. Ce sont les mêmes muscles du ventre qui, pressant boyaux et poumons, nous servent à déféquer ou à accentuer la parole. Faut pas faire les intelligents, mais mettre les ventres, les dents, les mâchoires au travail »¹. De l'avis de Delphine Eliet, la sous-articulation des jeunes acteurs est en lien direct avec le *ne pas être en contact* de l'adolescence. Refuser de prononcer les mots correctement, dans la plénitude de leurs sons et de leurs sens, c'est dénier leur importance, œuvrer à amoindrir l'impact qu'ils peuvent avoir sur soi et sur autrui. Aussi la pédagogue est-elle extrêmement vigilante quant au *bien dire*, dans l'interprétation des scènes comme dans les discussions qui entourent le travail : l'acteur se doit, lui, d'*être en contact*, de se laisser altérer par ce qu'il dit pour espérer altérer le spectateur. Dans le cas d'improvisations vocales, il est demandé à l'élève d'être précis et direct, de laver son discours des innombrables scories sonores qui le parasitent généralement. Dans le cas de textes appris, il doit s'entraîner à se laisser traverser par les mots d'autrui pour retrouver l'émergence d'un dire qui n'est pas le sien. Selon Louis Jovet, une telle démarche consiste à retrouver l'émergence qui fut celle de l'écriture, chez l'auteur, par « une transcription physique »¹ :

« Il faut retrouver l'état physique pour dire une réplique.

Il faut repousser, contenir le sentiment, l'effet que la réplique communique à première vue, à première lecture.

Car il faut placer la sensation avant tout autre travail.

Mais il y a un enchevêtrement qui se fait entre sentiment, idée, sensation. La lecture de la réplique, sa connaissance appelle d'abord à l'esprit, à ce goût de teinter, d'interpréter, de s'assouvir, parce que l'on voit tout de suite (ou croit voir) l'effet, le sens, parce que tout en soi-même est appelé, provoqué, suscité par la réplique, par le texte – l'effet.

Or c'est de l'état préalable qu'il est question (il s'agit du départ et non de l'arrivée) – il s'agit du POUVOIR DE DIRE la réplique ; il ne s'agit pas de l'EFFET qu'elle produira.

Nous ne devons ni raisonner comme les psychologues, ni déduire ou induire comme les logiciens.

¹ Cf. NOVARINA, Valère, *Pour Louis de Funès précédé de Lettre aux acteurs*, Éditions Actes Sud, 1986, pp. 9-11.

¹ Cf. JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 2009, p. 202.

Toutes nos investigations sont rêveries physiques, animales, et doivent nous reporter, remettre à la source de l'écriture, au moment de la profération intérieure. »¹

Il ajoute :

« Pour l'acteur, [le texte] est l'indication d'un état sensible, la trace d'une sensibilité en état de création mais abolie, le moyen de recopier cet état de création pour pouvoir proférer au lieu d'écrire. Le jeu du comédien, autre forme d'une écriture exécutive, d'exécution, d'action, c'est l'écriture du poète, la création utilisée à ses fins. »²

Retrouver le « POUVOIR DE DIRE » d'une réplique, c'est rendre le texte à sa puissance sonore et rythmique avant toute quête d'un sens, et l'on retrouve le conseil délivré par Yoshi Oida de travailler d'abord la « sonorité du texte »³ – sa « profération », selon le terme de Louis Jovet. « L'énergie d'un texte de théâtre provient de la combinaison du sens et du son. Et, naturellement, plus l'écrivain est grand, plus ses pièces possèdent de la force, de l'ampleur et de l'énergie. »⁴ Aux acteurs de mobiliser leur corps à la hauteur de vivance de l'écrit dont ils souhaitent faire percevoir la « puissance vibratoire »¹ – plus encore, leur bouche. Celle-ci est souvent peu mobilisée par les élèves dans l'acte de dire, or « la bouche est un endroit physique ! Une partie du corps ! Pleine de muscles, de muqueuses... C'est un endroit qui peut vraiment dire des mots et s'en imprégner. »² Idée essentielle à Delphine Eliet, il n'y a pas d'acte de dire sans *imprégnation*, entendu comme : il n'y a pas d'acte de dire sans *incarnation*. Se détachant de la conception classique de ce terme comme identification de l'acteur à son personnage, Delphine Eliet retourne à l'étymologie du mot : « d'abord attesté au participe passé (v. 1350), [INCARNER] est emprunté au latin ecclésiastique *incarnare, incarnatus* "entrer dans un corps", spécialement en parlant du Christ "revêtir la forme humaine" ; le latin est formé par préfixation, à partir du latin classique *carno, carnis*, "chair", qui se rattache à une racine indoeuropéenne °(s)ker- "couper, séparer, partager" »³. Incarner, c'est *inscrire dans la chair*, s'approprier corporellement quelque chose – un *verbe* dans notre cas –

¹ Cf. JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 2009, p. 199.

² Cf. *Ibidem*, p. 205.

³ Cf. OIDA, Yoshi, *L'Acteur flottant*, avec la collaboration de Lorna MARSHALL, traduit de l'anglais par Mathilde MILLION, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 1992, p. 65.

⁴ Cf. *Ibidem*, p. 64.

¹ Cf. *Ibidem*, p. 66.

² Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

³ Cf. *Le Robert – Dictionnaire historique de la langue française 2000* : article « INCARNER ».

pour lui « donner une forme matérielle et sensible »¹. L'acteur doit chercher à entretenir une relation organique avec le texte qu'il interprète, à en faire l'expérience physique, afin de s'ouvrir un accès différent de compréhension. Or, « pour avoir une relation *physique* avec le texte, il faut d'abord avoir *une relation* : la vie doit se créer entre moi et ce qui est à jouer. »² Cette « vie », c'est en tripotant, malaxant, pétrissant son texte que l'acteur peut la faire naître car, « au bout d'un moment, quelque chose se dépose. »³ Parce qu'il est physique, l'acte de dire est œuvre d'intimité.

2. Le dire comme acte intime

a) *Le texte, un partenaire de jeu*

L'acteur incarne des mots d'emprunts. Pour dire *vraiment*, pour que le texte qu'il reproduit soit vivant, émis par un corps lui-même vivant, il doit donc travailler à entretenir avec celui-ci une relation physique, intime, relation qui est œuvre de durée et de fréquentation. Racontant les innombrables lectures de la pièce qui précèdent toujours l'apprentissage de sa propre partition puis les récitations péripatétiques de celle-ci, Philippe Girard atteste : « La langue a une musicalité que je prends en compte : pour comprendre comment être un sujet parlant avec une langue donnée, il faut pouvoir la respirer et pour pouvoir la respirer, il faut pouvoir en entendre la structure. Il y a des auteurs qui respirent très court, d'autres qui respirent très long... Donc je mange mon texte, je l'absorbe et, quand j'ai fini de le manger, je suis prêt à aller répéter. »¹ Le parti de Delphine Eliet est analogue : il faut « apprendre à prendre le temps de devenir intime avec les textes car une vraie relation doit s'instaurer, comme avec quelqu'un : il y a des passages faciles, des passages difficiles, des problèmes à régler, qui sont différents si le texte m'a été imposé ou si je l'ai choisi. »² Le texte doit devenir un « partenaire de jeu », « avec ses qualités et ses défauts, avec ses règles et ses mystères : on ne peut pas tricher avec, on ne peut pas biaiser. »³ Son ancienne élève, Julie Moulrier, témoigne ainsi d'une appréhension récurrente face au déséquilibre inévitable entre les mots qu'elle a « beaucoup dits dans [sa] propre vie et qui auront immédiatement une charge plus

¹ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « INCARNER ».

² Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoyna au cours de l'année scolaire 2010/2011.

³ Cf. *Idem*.

¹ Cf. GIRARD, Philippe, Entretien réalisé par Keti Irubetagoyna le 19 janvier 2013, Annexe D, p. 239.

² Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoyna au cours de l'année scolaire 2010/2011.

³ Cf. *Idem*.

grande que [ceux qu'elle n'a] quasiment jamais employés » : « Alors, je pointe, dans les textes que j'apprends, les mots que je connais peu, dit-elle, que je dis peu ou que j'ai peu utilisés, – ce qui n'est pas du tout la même chose que de pointer ceux dont je connais mal la définition – et je passe ensuite des heures à les prononcer pour rattraper le temps perdu. »¹ C'est qu'il faut toujours prendre le texte tel qu'il est, non le plier à ses désirs. Delphine Eliet demande à ses élèves d'imiter les sportifs, les danseurs ou les musiciens qui répètent inlassablement le même geste jusqu'à le maîtriser : travailler son texte, c'est d'abord s'obliger à le lire et à le dire encore et encore car plus on le pratique, moins la diction s'en avère compliquée, plus on gagne en confiance et en complicité. « Il faut remplacer l'impatience par la passion »², prône la pédagogue. Et de faire remarquer que dès qu'un élève entretient une relation de partenariat avec son texte, il n'a plus de problème de volume sonore par exemple : « Dès que vous avez du plaisir à dire les mots, ils résonnent ! Il faut que vos textes vous intéressent ! »³ C'est la « très grande habileté » à laquelle appelle aussi Constantin Stanislavski pour les acteurs :

« La parole, c'est de la musique. Dans une pièce, le texte de chaque rôle est une mélodie, un opéra, ou une symphonie. Sur la scène, la prononciation est un art aussi difficile que l'art de chanter. C'est un art qui exige un entraînement et une technique fort proches de la virtuosité. Lorsqu'un acteur, en possession d'une voix bien entraînée et d'une technique vocale magistrale, dit son texte, je suis complètement emporté par son art souverain. S'il a du rythme, je suis involontairement entraîné par ce rythme et par le ton de ses paroles, je suis profondément remué. S'il pénètre jusqu'à l'âme des mots, il m'emmène à sa suite dans les recoins secrets de l'œuvre du dramaturge, en même temps que dans les replis cachés de son âme à lui. Si l'acteur ajoute l'ornement vivant du son à ce contenu vivant des mots, il permet à mon regard intérieur d'entrevoir les images qu'il a construites à l'aide de sa propre force créatrice. »¹

À l'évocation de cette « voix bien entraînée », de cette « technique vocale magistrale », le risque se fait jour de cette « belle voix de théâtre »² pareillement décriée par Claude Régy et Vsevolod Meyerhold : « Je ne veux pas que vous parliez de façon si jolie. Vous devez entendre comme votre voix peut avoir un son laid. Quand je fais un exposé, je crains plus que tout que ma voix commence à trop bien sonner, que mon

¹ Cf. MOULIER, Julie, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 16 février 2012, Annexe D, p. 148.

² Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

³ Cf. *Idem*.

¹ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, traduit de l'anglais par Charles ANTONETTI, Éditions Pygmalion – Gérard Watelet, 1988, p. 106.

² Cf. RÉGY, Claude, *L'ordre des morts*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 1999, p. 45.

discours coule harmonieusement, parce que le public commence alors à s'assoupir. "Ah, comme il parle bien, quel joli baryton, comme c'est beau" – et le contenu disparaît quelque part, et les auditeurs s'endorment. »¹ Loin du superficiel déclamatoire, pourtant, Constantin Stanislavski prône une quête par l'acteur de la « sensation des mots »² que seule semble pouvoir percevoir ce « troisième tympan », défini par Claude Régy, permettant d'entendre le « passage du son au sens » : « Les sens que les sons créent n'ont rien à voir avec le sens des phrases (celui-là est entendu de toute manière, inutile de s'en occuper). Ce travail sur les sonorités et sur les rythmes, (...) tout cela peut faire que le langage – sans perdre sa spécificité ni faire perdre la sienne à la musique – parvienne, de quelque façon, à atteindre les spectateurs dans la région de l'être où la musique atteint ceux qui l'écoutent. (...) Alors apparaît sur le corps, qui pourtant acquiert plus de densité, la part immatérielle du corps. »³ C'est dans cette perspective que Delphine Eliet enseigne à ses élèves une gamme d'exercices fondés sur la répétitivité et la perception d'altérations différentes de leur être intime en fonction des syllabes ou des mots prononcés. Alors, effectivement, « le tremblement intérieur du frémissement mystique, auquel appelle Vsevolod Meyerhold dans le travail vocal de l'acteur, se reflète dans les yeux, les lèvres, les sons, dans la façon de prononcer les mots. C'est un calme extérieur dissimulant des émotions volcaniques. Et tout cela sans tension, avec légèreté. »¹ Delphine Eliet prétend à une *imprégnation* des mots dans l'acteur. Celui-ci doit *comprendre* son texte, en faire un « élément constitutif »² de sa personne :

« Si vous voulez être profonds et justes, et si vous voulez utiliser la puissance des textes que vous dites, il faut que vous soyez "avec" ces textes. Pour que vous soyez "avec", il faut qu'ils soient "dedans". Pour qu'ils soient "dedans", il faut que votre corps les prenne. Pour que votre corps les prenne, il faut qu'il soit vivant et réveillé afin que vous puissiez sentir. Il faut que vous appreniez à jouer avec le désir de dire. Un beau texte, c'est comme un gros gâteau : les enfants se précipitent dessus mais ne goûtent rien. Il faut avoir la même envie que les enfants mais goûter, choisir, savourer... Vous devez vous amuser à avoir cette maîtrise-là sinon, il n'y a pas d'acte créateur : il faut apprendre à maîtriser les choses, à créer des choses dedans. »³

¹ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L'Âge d'homme, 1992, p. 232.

² Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *Op. cit.*, p. 106.

³ Cf. RÉGY, Claude, *Op. cit.*, p. 92.

¹ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 1, 1891-1917*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre XXe siècle, Éditions L'Âge d'homme, 2001, pp. 108-109 ?

² Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « COMPRENDRE ».

³ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiyena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

L'un de ces exercices consiste en la diction réitérée des mots d'un texte jusqu'à ce que l'élève accède à la sensation intime de chacun d'eux. J'ai ainsi assisté, lors d'un cours, au long travail sur la phrase inaugurale du monologue d'Elvire à la scène 3 de l'acte I de *Don Juan* : « Me ferez-vous la grâce, Don Juan, de vouloir bien me reconnaître ? », la pédagogue amenant progressivement l'élève qui travaillait à *sentir* combien « Me » n'était pas « vous » dans la perception que pouvait en avoir son « troisième tympan »¹, combien les termes « Don Juan » étaient riches de tout un passé linguistique et d'une histoire à la fois universelle et, peut-être, personnelle, etc. Au cours d'un tel exercice, l'apprenti-acteur doit se rendre disponible à ce que les mots lui font : il doit s'ouvrir au fait d'être touché, se laisser traverser par cette combinaison de sons et de sens car chaque nouvelle expérience autour d'un mot s'inscrit plus profondément dans son être intime, y creuse des « sillons »² qui sont autant de marques durables de la relation qui se crée (*cf. 1^{er} chap. – I.A.3.b*). Un autre exercice consiste en la répétition incessante des syllabes d'un même texte, sans souci de compréhension, pour mettre à jour les double-sens : « Me – Mefe – Meferez – Meferezvous – Meferezvousla – Meferezvouslagrà – Meferezvouslagrâce – Meferezvouslagracedon, etc. » L'objectif est alors de développer un rapport humoristique à cette parole car « [si] vous laissez exister un peu cela, votre texte prend de l'ampleur, de la matière. À vous de régler ensuite, de décider de dire plutôt ça ou plutôt ci. »¹ L'élève découvre qu'il peut entretenir un rapport toujours plus personnel au texte travaillé, texte fait camarade de jeu avec lequel il passe du temps à pratiquer et qu'il nourrit ainsi d'un passé commun. Dans le reportage réalisé en 1968 par Gisèle Braunberger, « La direction d'acteurs par Jean Renoir », le réalisateur explique à la comédienne que si, « à la première lecture d'un texte, un acteur cherche à donner l'expression, il y a toutes les chances pour que cette expression soit un cliché, soit une routine, soit quelque chose qu'il a vu, sur l'écran, ou qu'il a déjà fait, soit quelque chose de déjà utilisé. » Il lui faut au contraire « [s'interdire] absolument toute expression [comme si on lisait l'annuaire téléphonique]. On lit, on lit, on lit. Les mots, les mots. Et puis alors, ça pénètre, ça pénètre tout doucement. L'esprit s'ouvre, l'esprit s'ouvre. Le cœur s'ouvre. Les sens s'ouvrent. »² Telle est la « passion »³ pour son texte que réclame Delphine Eliet en chaque l'acteur. Elle aussi souhaite un « cœur [qui] s'ouvre » : « Il faut permettre que cela fasse quelque chose

¹ Cf. RÉGY, Claude, *L'ordre des morts*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 1999, p. 92.

² Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

¹ Cf. *Idem*.

² Cf. RENOIR, Jean, « La direction d'acteur par Jean Renoir », documentaire réalisé par Gisèle BRAUNBERGER, 1968. Propos transcrits par Keti Irubetagoiena.

³ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

dedans, dans la poitrine. Dans votre poitrine, il y a votre cœur : il faut que ça aille le chatouiller un peu. »¹ Quelles qu'en soient les raisons, il faut que cette parole imposée, signée de la main d'autrui et apprise par *cœur*, touche l'acteur pour espérer qu'elle puisse toucher d'autant le public. Voltaire l'écrit dans son *Dictionnaire philosophique* : « on retient par cœur malgré soi ; et voilà pourquoi nous disons, *retenir par cœur* ; car ce qui touche le cœur se grave dans la mémoire »².

b) Tisser le « sous-texte »

Quel que soit le parti pris sur un texte, celui du metteur en scène ou le sien propre, l'acteur doit travailler à l'incarner : faire en sorte de créer, de toutes pièces, un rapport inconscient à cette parole qui n'est pas née de lui, en lui. Les exercices précités favorisent le tissage progressif de liens, plus ou moins conscients, dans la mémoire affective. Ils ont valeur d'exemples. Propres à chaque interprète, les pratiques sont infinies qui permettent de nourrir cette parole imposée d'une part intime de soi – laquelle, même, échappe. « Pour un acteur, écrit Louis Jovet, [la] pratique d'un auteur est une nouvelle manière de se connaître soi-même. Et s'écouter, se voir, s'éprouver dans un auteur est un moyen de le comprendre et d'en pénétrer le sens. »¹ Le texte que je nourris me nourrit en retour et l'on retrouve la circularité caractéristique du « Se laisser traverser par... » : c'est un « Donner/Recevoir » qui fonde le travail du « sous-texte »² cher à Constantin Stanislavski. Peter Brook, parlant de « non-dit », signale qu'« il est difficile [dans la plupart des cas] de faire avec certitude la part de ce qui revient à l'acteur, et de ce qui revient à l'auteur »³. « N'importe quel idiot peut déclamer ce qui est écrit », ajoute-t-il, mais « faire apparaître ce qui se cache entre un mot et le suivant » est œuvre de remarquable « subtilité »⁴ – fruit d'un *travail*, dirait sans doute le pédagogue russe et, à sa suite, Delphine Eliet. « C'est le rôle des mots, au théâtre, d'éveiller toutes sortes de sentiments, de désirs, de pensées, d'images intérieures, visuelles, auditives ou autres, affirme ce dernier. (...) Aussitôt que des gens, acteurs ou musiciens, insufflent leur vie, la vie de leurs propres sentiments dans

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. VOLTAIRE, « Art dramatique », *Dictionnaire philosophique – Tome I, Œuvres complètes de Voltaire – Tome XXXIII*, 1819, p. 561.

³ Cf. JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 2009, p. 257.

⁴ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, traduit de l'anglais par Charles ANTONETTI, Éditions Pygmalion – Gérard Watelet, 1988, p. 139.

⁵ Cf. BROOK, Peter, *Points de suspension – 44 ans d'exploration théâtrale, 1946-1990*, traduit de l'anglais par Jean-Claude CARRIÈRE et Sophie REBOUD, Collection Fiction & Cie, Éditions du Seuil, 1992, p. 32.

⁶ Cf. *Idem*.

le sous-texte d'une œuvre écrite qu'ils doivent interpréter devant un public, la source spirituelle jaillit, l'essence de l'œuvre est libérée »¹. Le « sous-texte » correspond à ce qui transparaît derrière « le sens des phrases (...) entendu de toute manière »², ce « non-dit » suggéré par l'auteur lui-même ou insufflé par l'acteur dans son travail d'incarnation. C'est à la fois ce qui se situe « sous le masque des mots » et résonne à travers eux, à la fois ce qui se glisse dans les gestes et habite les silences, « action, entre les mots »³, pour citer Jean-François Dusigne. Les acteurs sont appelés à retrouver ce qui sous-tend cette parole, retourner à son origine manuscrite pour faire sonner la « voix de l'écriture »⁴ et atteindre le « POUVOIR DE DIRE »⁵ défini par Louis Jovet. Comme d'autres pédagogues, c'est en confrontant ses élèves à l'écriture que Delphine Elie les amène à comprendre la dimension *organique* de la pensée des auteurs, son origine respiratoire et vocale (*cf. 3^{ème} chap. – I.A.2.b*). Citons encore Jean-François Dusigne :

*« Tout être a un corps, une organicité, un comportement et donc une voix qui lui sont spécifiques. (...) Commencer par respirer organiquement le texte, en portant son attention sur le souffle qu'il requiert, conduit à cerner le rythme propre de celui qui "écrit à voix haute". Et suivre son développement psychique conduit à s'ajuster à ses exigences respiratoires. »*¹

Être « dans le sens et dans la diction et dans le souffle »², tel est l'enseignement que Claire Sermonne dit avoir reçu du metteur en scène Alain Ollivier, qui rejoindrait sans doute ce mouvement unanime des grands penseurs de l'art dramatique s'insurgeant contre deux types d'interprétation des textes, opposés l'un à l'autre mais tout aussi préjudiciables. Il y a d'abord celui où « la parole glisse à la surface du bavardage [et] semble alors inutile et non avenue »³, comme le déplore Claude Régy – difficile alors de ne pas penser à cette guerre que mène Delphine Elie contre la sous-articulation de ses élèves (*cf. 2^{ème} chap. – II.B.1.b*) –, un « bavardage » qui fait dire à Louis Jovet qu'il « n'y a pas de texte assis », que le « confort de l'acteur doit être moral et non pas physique »⁴. À l'autre extrême se trouve l'interprétation d'un acteur qui se joue « lui-même » et

¹ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *Op. cit.*, p. 139.

² Cf. RÉGY, Claude, *L'ordre des morts*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 1999, p. 92.

³ Cf. DUSIGNE, Jean-François, *L'acteur naissant – La passion du jeu*, Collection Sur le théâtre, Éditions théâtrales, 2008, p. 129.

⁴ Cf. FOSSE, Jon, cité par Claude RÉGY, *Au-delà des larmes*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 39.

⁵ Cf. JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 2009, p. 199.

¹ Cf. DUSIGNE, Jean-François, *Op. cit.*, p. 156.

² Cf. SERMONNE, Claire, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 09 avril 2012, Annexe D, p. 141.

³ Cf. RÉGY, Claude, *Espaces perdus*, Éditions Les Solitaires intempestifs, 1998, p. 35.

⁴ Cf. JOUVET, Louis, *Op. cit.*, p. 88.

surcharge sa partition de « ses sentiments personnels »¹. Or, poursuit le metteur en scène, « il faut se priver, se retenir de s'introduire trop dans un grand texte par sa pensée ou par son sentiment ou par des intentions, (...) tout cela est physique, simple, (...) il s'agit avant tout de remettre ses pas dans les pas d'un texte, (...) la diction en est l'essentiel. Le sentiment atteindra ainsi le public plus aisément que par l'intermédiaire du sentiment personnel des acteurs qu'ils apportent toujours prématurément et qui précède l'émission du texte. » Il convient d'être à la fois « le montreur de marionnettes et son sujet »², conclut Louis Jovet, une idée chère à Delphine Eliet qui situe dans cette prise de distance la disponibilité qu'elle réclame chez l'interprète (*cf. 1^{er} chap. – I.B.2.b*). Laetitia Lalle Bi Benie évoque, elle, un « effacement » nécessaire devant le texte, une « humilité » : « Si vous avez une date à dire, une phrase toute simple, ce n'est pas la peine de chercher à *produire* quelque chose, une émotion ou une intensité, qui n'est pas demandée dans l'écriture... C'est parfois le texte qui apporte le sens et la nécessité de dire – donc, peut-être, une présence... »¹ Nicolas Bouchaud parle de « mettre le texte devant soi » pour ne pas en écraser le sens. L'acteur ne doit pas « raisonner » ses répliques mais les « faire résonner ». Lors de Classe de Maître qu'il dirige à l'École Normale Supérieure de Lyon, il encourage les élèves à « sentir comment le langage c'est du sens, mais c'est aussi une matière. Il y a une force. Et si on l'apprivoise trop vite, on la *raisonne* trop vite. Ne nous rend[ez] pas le texte anodin. »²

¹ Cf. JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 2009, p. 113.

² Cf. *Idem*.

¹ Cf. LALLE BI BENIE, Laetitia, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 05 décembre 2012, Annexe D, p. 207.

² Cf. BOUCHAUD, Nicolas, Classe de maître dirigée les 20 et 21 février 2013 au Théâtre T. Kantor de l'École Normale Supérieure de Lyon. Propos transcrits par Keti Irubetagoiena.



Justine Bachelet. © Julie Moulier

Ne pas « rendre le texte anodin », c'est entretenir ce « rapport poétique à la langue » que prône Philippe Girard contre une trop facile « gymnastique »¹. C'est chercher la manifestation de l'écriture dans le dire, chercher cette vibration d'un invisible. « S'il y a cette part d'inconscient déposée dans l'écrit, si on travaille le travail d'acteur en écoute de l'écrit, et si on veut restituer l'écrit, c'est-à-dire être un écho de cette sensation qui a précédé l'écrit, et aussi explorer toute cette part qui le dépasse, il faut que la voix, la vibration de la voix, la manière de parler – mais il y a aussi les sonorités des mots, les rythmes, la respiration – soient en relation avec cette partie totalement souterraine de la conscience, et en rendent compte. (...) Alors ces voix nous troublent. »¹ Expérimentation de ce « trouble » décrit par Claude Régy, un autre exercice de la TCIC place ainsi un élève seul, face au public, les yeux fermés, se laissant traverser par deux sujets de réflexion abordés précédemment en « Notes de travail » : « C'est quoi, un texte ? » et « De quoi mon texte parle-t-il ? » Sans se préoccuper d'un quelconque résultat, il en amorce la récitation en s'attachant à sentir ce qui s'altère en lui et à montrer « son corps sous le

¹ Cf. GIRARD, Philippe, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 19 janvier 2013, Annexe D, p. 239.

¹ Cf. RÉGY, Claude, *L'ordre des morts*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 1999, pp. 45-46.

choc incroyable d'une parole qu'il prononce et qu'il entend »¹, selon les mots d'Olivier Py. Je retrouve dans ce travail solitaire une autre notion développée par Nicolas Bouchaud : la « verticalité » qui « fait éclore » la présence. « Si en même temps qu'on s'adresse, on se demande d'où le texte part pour nous-mêmes, cela sous-entend qu'il y a un *engagement* de la part de celui qui parle. (...) La verticalité, c'est dans quel rapport d'intensité on est soi-même avec le texte. (...) Qu'est-ce que cela engage à chaque fois pour nous ? »² Toujours récitant, l'élève ouvre enfin les yeux : il double sa première source d'altération – le texte – de celle qui naît de la pleine prise de conscience des auditeurs en face de lui. L'objectif de cet exercice est en effet de « voir qu'être là, face à un public, à dire un texte, *cela fait* beaucoup de choses et, plus que tout, cela fait peur » car « quand un corps veut dire quelque chose, de façon intime, à d'autres êtres vivants, cela ne peut pas laisser indifférent. »³ Au contraire, prendre conscience de cela, c'est répondre à l'appel d'Olivier Py aux jeunes acteurs : « Montrez encore que l'homme est changé par la Parole. Montrez l'homme changé en parole. Montrez l'homme qui croit encore que la parole change l'homme. Montrez le changement par la Parole. Montrez cela, montrez, yeux révoltés, tremblements, bouche déchirée, un homme embrasé soudainement par la Parole, par une parole, par sa parole. (...) Montrez encore sur la scène l'homme sauvé par une parole. »⁴ Delphine Eliet conclut : « L'intensité avec laquelle cette rencontre peut nous toucher n'a pas de limites. »⁵

*

S'il est une nécessité actuelle du théâtre, pour certains théoriciens et artistes, elle réside dans le fait que cet art est le seul à offrir l'espace-temps d'une « monstration des mots »¹. L'acteur est l'outil, l'agent de cette « exhib[ition d']invisible »². Il incarne la parole du poète. Il livre son *existence*, sa vivance, à ce qui resterait, sans lui, simple littérature. Comme l'écrit Denis Guénoun, « le théâtre est le jeu de cet exister que jette au regard le lancer d'un poème. Il est le seul à cela : seul à lancer le poème jusqu'au devant de la vue,

¹ Cf. PY, Olivier, *Épître aux jeunes acteurs pour que soit rendue la Parole à la Parole*, Collection Apprendre, Éditions Actes Sud-Papiers, 2000, p. 28.

² Cf. BOUCHAUD, Nicolas, Classe de maître dirigée les 20 et 21 février 2013 au Théâtre T. Kantor de l'École Normale Supérieure de Lyon. Propos transcrits par Keti Irubetagoiena.

³ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁴ Cf. PY, Olivier, *Op. cit.*, pp. 13-14.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

¹ Cf. GUÉNOUN, Denis, *L'exhibition des mots – Une idée (politique) du théâtre*, Collection Monde en cours, Éditions de l'Aube, 1992, p. 35.

² Cf. *Ibidem*, p. 33.

et seul à y jeter, y livrer l'intégrité d'une existence. Sous la commande de sa lancée, venue des extrêmes poétiques de la langue, la nudité, la justesse et la vérité de son geste en font un besoin – absolu. »¹ Or, « ce jeu singulier veut une communauté des regardants », affirme le théoricien : « L'exposition théâtrale de l'existence n'est pas l'exhibition intime devant un observant solitaire. (...) Certes, la poésie peut se lire dans la solitude. *Mais non se voir.* »² Au théâtre, l'acte de dire est toujours dire à l'autre. Il demande un partage, un engagement de part et d'autre de la rampe. « Que faut-il pour que ma Parole vive ? demande à cet effet Olivier Py. Qu'elle soit entendue. »³ Et de déclarer : « Que tous ceux qui n'ont pas l'espoir de ressusciter les morts sortent de cette salle, il n'y a aucune chance, aucune qu'ils voient le début du début de ce que je dis. »⁴ On pourrait à mon sens étendre la menace de la salle au plateau car la présence scénique de l'acteur *rhapsode*, présence par le dire, est tout autant le fait d'un spectateur engagé dans son écoute que d'un acteur engagé, lui, dans son dit. Au théâtre, la parole, y compris solitaire, est toujours adressée – se doit de l'être.

C. Atteindre l'autre

Nous l'avons vu, les apprentis-acteurs méconnaissent souvent la puissance de l'oralité. Ils n'imaginent pas qu'un texte, comme une musique ou comme tout ce qui est extérieur à eux, les altère nécessairement, avec plus ou moins d'intensité. Ils oublient également combien l'acte de dire, s'il est dire *vraiment* à autrui, peut être aussi troublant que celui de le regarder *vraiment*, pour celui qui dit ou regarde comme pour son destinataire (cf. 1^{er} chap. – I.A.2.a). « Le fait de s'adresser pour de vrai à quelqu'un est rarissime sur une journée de vingt-quatre heures »¹, fait remarquer Delphine Eliet. Olivier Py porte cette rareté dans les théâtres mêmes où « la foule des rabat-joie demande à des comédiens professionnels, tous les jours, incessamment : "Montrez-nous qu'on ne peut pas faire advenir la parole pour que nous soyons consolés d'être ce que nous sommes." »² Une fois acquise la compréhension du dire comme acte physique et

¹ Cf. GUÉNOUN, Denis, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Collection Penser le théâtre, Éditions Circé, 1997, p. 163.

² Cf. *Idem*.

³ Cf. PY, Olivier, *Épître aux jeunes acteurs pour que soit rendue la Parole à la Parole*, Collection Apprendre, Éditions Actes Sud-Papiers, 2000, p. 10.

⁴ Cf. *Ibidem*, p. 16.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. PY, Olivier, *Op. cit.*, p. 26.

intime, l'élève doit donc s'exercer à aller *toucher l'autre*, partenaire ou spectateur, à s'impliquer publiquement non seulement dans une pensée qu'il incarne mais, au-delà, dans une relation au sein de laquelle est partagée cette pensée. Fidèle à sa volonté d'un apprentissage « par le corps »¹, Delphine Eliet entraîne les apprentis-acteurs à l'adresse – *ce dire à l'autre* du jargon théâtral – en passant par un toucher pleinement concret : c'est l'être-avec des contacts physiques qui amène progressivement ses élèves à la maîtrise des mécanismes de la réception spectatrice, l'épreuve du partenariat étant à ses yeux l'un des meilleurs moyens de faire comprendre à l'élève les mécanismes du rapport à cet autre qui me regarde et m'écoute.

1. Toucher l'autre, l'expérience du partenariat

a) Être avec

Au sein de la TCIC, de nombreux exercices élaborés par Delphine Eliet se pratiquent en duo. Ils ont pour objectif d'entraîner les élèves à retrouver un rapport simplifié au fait d'être partenaires : un rapport qui leur permette de travailler *vraiment* ensemble et, par là, de comprendre l'être-avec que sous-entend l'acte de dire. Si ces exercices sont d'abord muets, simplement physiques, c'est afin de rendre d'autant plus concrète la boucle sur laquelle repose la communication : « je transmets quelque chose – soit par le toucher, soit par la parole mais c'est exactement le même système –, ce quelque chose est reçu, il crée une réaction, il est transformé et cela fait naître l'envie d'une nouvelle expression, etc. »¹ Selon la pédagogue, ce n'est qu'une fois maîtrisée corporellement que l'on peut espérer transférer cette connaissance au verbe. À ses yeux, les élèves et les stagiaires qu'elle accueille à l'École du Jeu témoignent d'une relation à l'acte de dire toute superficielle, abîmée par un bain social dans lequel « parler n'a plus de conséquences et ce à tous les niveaux : en politique, à la télévision, dans la publicité... On grandit là-dedans donc revenir à la vraie puissance des mots est difficile. »² À l'inverse, « on se touche relativement peu donc on est moins abîmé à ce niveau-là : on a plus peur, on est plus timide, moins habile – dans le mauvais sens du terme : moins rusé »³. Facilitant un nettoyage du rapport construit à la parole qui caractérise les liens sociaux et

¹ Cf. ELIET, Delphine, Site internet de l'École du Jeu : www.ecoledujeu.com.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 26 avril 2013, Annexe C, p. 117.

² Cf. *Idem*.

³ Cf. *Idem*.

permettant une prise de conscience plus rapide et plus essentielle de la nature d'une communication pure, les nombreux exercices de contacts que Delphine Eliet fait pratiquer à ses élèves se dessinent ainsi comme autant de portes ouvertes sur un acte de dire *nettoyé* lui aussi, *purifié*. Peter Brook fait remarquer à ce propos que « le langage [pratiqué par l'acteur] dans la vie quotidienne n'est pas forcément celui de l'invention, mais celui de sa propre aliénation. (...) Ce qu'il croit spontané a été, en fait, trié et programmé », d'où la nécessité de le mettre sans cesse « en présence de ses propres inhibitions, qui lui font substituer, sans qu'il s'en aperçoive, un mensonge à une vérité nouvelle »¹ : « Ce qu'un exercice doit révéler (...), poursuit-il, c'est l'instant où naît le mensonge. Si l'acteur est capable de trouver et de reconnaître cet instant, il peut être alors capable de s'ouvrir à une impulsion plus profonde et plus créatrice. »² Son partenaire étant le premier spectateur d'un acteur, travailler le partenariat par le biais d'exercices fondés sur les contacts ouvre à cette quête d'une « intim[ité] en public »³ – quête de profondeur et d'implication personnelle dans l'être-avec, que celui-ci passe par le contact physique comme, ensuite, par le contact vocal.

Delphine Eliet déplore une méconnaissance généralisée de « la capacité de liberté et d'écoute »⁴ à partir de laquelle chacun peut *vraiment* rencontrer autrui. À propos de l'exercice de la « Main sur le front », nous avons énuméré avec elle les différentes attitudes qui sont généralement celles des assistants, qui suivent le protagoniste, la main posée sur le front de celui-ci (*cf. 1^{er} chap. – I.A.2.a*). Occasion de mesurer qu'il est de tout un chacun que de tordre l'être-avec propre au partenariat, cet exercice permet aussi aux apprentis-acteurs d'éprouver qu'une attitude affectée entraîne des sensations différentes chez celui qui est touché, comme chez celui qui touche. « La façon dont on touche les gens leur fait nécessairement quelque chose, rappelle Delphine Eliet. Il faut apprendre à toucher simplement. Être partenaire, c'est être d'accord pour être disponible à l'autre et pour sentir ce que cela me fait »¹ – quitter « le mensonge » pour « la vérité nouvelle »², en quelque sorte. En ce sens, l'exercice de la « Main sur le front » initie les apprentis-acteurs à refuser les compromis qui viennent abîmer l'essence de la communication. Il enseigne

¹ Cf. BROOK, Peter, *L'Espace vide – Écrits sur le théâtre*, traduit de l'anglais par Christine ESTIENNE et Franck FAYOLLE, Collection Points Essais, Éditions du Seuil, 2003, pp. 147-148.

² Cf. *Ibidem*, p. 148.

³ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, cité par Delphine ELIET, Site internet de l'École du Jeu : www.ecoledujeu.com.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 26 avril 2013, Annexe C, p. 117.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. BROOK, Peter, *Op. cit.*, pp. 147-148.

tour à tour aux élèves à se mettre au service de leurs camarades et à conserver leur autonomie créatrice. Celui qui a pour mission de suivre, d'abord, ayant posé sa main sur le front de son partenaire, travaille à lui prêter attention, à le guider dans l'espace s'il y a risque de collision avec un autre groupe, mais ne doit jamais se mettre en difficulté : si celui qui est à l'initiative des mouvements accélère et rend son front inaccessible, il doit s'écarter et attendre le moment où il pourra replacer sa main sans se préoccuper de ce suspens momentané du contact physique entre eux deux. L'élève qui bouge, lui, ne doit pas s'adapter à celui qui le suit : sans pour autant chercher à le mettre dans l'embarras, il ne doit faire aucun compromis à ses désirs de mobilité sous prétexte que l'autre s'en trouverait gêné. « Il doit apprendre à faire les choses *pour lui*. »¹ On est très proche, dans ce contexte, de l'entraînement à décider (*cf. 2^{ème} chap. – II.A.1.b*) : contrairement à ce que les apprentis-acteurs croient souvent, être partenaire n'est pas synonyme de faire des compromis mais bien décider de se plier à certaines obligations et décider encore à l'intérieur de ce cadre donné. « Alors, il y a rencontre, ou pas. »² Car « communiquer ne veut pas dire qu'on est d'accord ; communiquer veut dire qu'il y a quelque chose qui se donne, qui est reçu, qu'il y a une réaction et qu'on vous donne à nouveau quelque chose, qui est reçu, etc. Notre rapport à cela est souvent très abîmé, ce qui rend d'autant plus difficile d'en retrouver la pureté *au carré*... »³ C'est pourtant cette altération de lui-même par celui auquel l'acteur accepte de s'ouvrir qui rend le partenariat indispensable au jeu : comme toute altération, elle est fabrique de vivance.

b) Du contact à l'échange

Autre exercice qui travaille le contact en duo mais engage, cette fois, le corps entier et de façon intense, les « Étreintes » enseignent aux élèves la simplicité possible d'un rapport pourtant extrêmement physique et intime à l'autre. Il existe différentes façons de travailler les « Étreintes » mais toutes reposent sur un même schéma : deux élèves prennent le temps de se regarder *vraiment* l'un l'autre – ce qui est déjà une rencontre du corps entier (*cf. 1^{er} chap. – I.A.2.a*) – puis se rejoignent en une étreinte. Celle-ci doit être la plus simple possible mais toujours sans compromis car il faut savoir ne pas craindre le contact : « Il ne faut pas se précipiter mais mesurer, s'adapter, précise Delphine Eliet à sa classe. Attention, cela ne veut pas dire être au moins de chacun. C'est

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 26 avril 2013, Annexe C, p. 117.

³ Cf. *Idem*.

essayer d'être au mieux de vous deux. »¹ Lorsque l'étreinte prend fin, les deux élèves se séparent, se regardent en s'attachant à ne rien réduire de ce que fut cette expérience commune et à ne pas se couper de ce qu'ils continuent à éprouver, puis se quittent pour poursuivre l'exercice avec d'autres partenaires. Chaque étreinte doit être l'occasion d'une nouvelle rencontre car chaque corps est différent, insiste la pédagogue : ce sont des corpulences, des consistances, des températures différentes – donc, aussi, une intimité différente – qui altèrent nécessairement les deux individus. Si l'élève fait attention à profiter de l'instant présent de chaque contact, à sentir chacune de ces nouvelles expériences, il s'en nourrit, gagne en vivance. Delphine Eliet aime alors à faire remarquer aux apprentis-acteurs combien chacun d'entre eux, plus vivant effectivement, témoigne d'une réelle acuité dans son écoute d'autrui : « vers la fin de l'exercice, affirme-t-elle, les rencontres sont plus individuelles et en même temps tout le monde est plus ensemble »². On pense à cette mode des *Free Hug* qui fleurit à travers la planète dans les années 2000 pour lutter contre la discrimination des malades atteints du sida. Le slogan utilisé par le Ministère de la Santé est alors explicite : « Le sida ne se transmet pas comme ça. L'amour, oui. » C'est que la valeur thérapeutique des étreintes n'est pas nouvelle. Il est scientifiquement prouvé depuis de nombreuses années qu'une étreinte d'une durée de plus de vingt secondes augmente la production d'ocytocine, *hormone de l'amour* qui offrirait à l'homme un sentiment de sécurité et renforcerait la confiance entre être humains : « Chez les mammifères non-humains, l'ocytocine neuropeptide est un médiateur clé de comportements émotionnels et sociaux complexes, comprenant l'attachement, la reconnaissance sociale et l'agression. L'ocytocine réduit l'anxiété et influe sur les manifestations de peur et leur apaisement. Récemment, l'administration d'ocytocine à des êtres humains a montré qu'elle augmentait leur confiance »¹, peut-on lire dans une étude datant de 2005. L'ocytocine accroîtrait notre sensibilité au toucher et nous porterait au rapprochement et aux étreintes, amplifiant également l'altruisme. En « sécrétant des hormones qui *ouvrent* (...) le partenariat impose l'intimité »², déclare Delphine Eliet. Jouant sur le double sens, concret et abstrait, du verbe toucher, je dirais que développer chez les apprentis-acteurs leur capacité à *être avec* revient à leur

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. *Idem*.

¹ Cf. « Oxytocin Modulates Neural Circuitry for Social Cognition and Fear in Humans », *The Journal of Neuroscience*, 7 December 2005, 25(49): 11489-11493; doi: 10.1523/JNEUROSCI.3984-05.2005. Traduit de l'anglais par Keti Irubetagoiena.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 26 avril 2013, Annexe C, p. 117.

enseigner le fondement même de l'acte théâtral comme « communauté rassemblée »¹. Ainsi que l'écrit Jerzy Grotowski, « le théâtre est un acte engendré par des réactions et des impulsions humaines, par des contacts entre personnes. C'est à la fois un acte biologique et spirituel. » Il ajoute : « Pour moi, créateur de théâtre, l'important ce ne sont pas les mots, mais ce que nous faisons avec ces mots, ce qui prête vie à des mots inanimés du texte, qui les transforme en "Verbe". »² Aussi lorsque Delphine Eliet double ce travail corporel d'un travail sur le dire, c'est pour faire prendre conscience à ses élèves que l'acte de dire qui transforme précisément les « mots inanimés du texte » en « Verbe » se doit d'être un contact tout aussi concret que l'étreinte entre deux personnes, que, comme elle, il engage le corps entier en une réelle intimité, que comme elle, enfin, il doit toujours être l'occasion d'un échange, il doit nourrir le sujet qui dit comme celui qui reçoit.

c) De l'échange à la voix

Une dernière série d'exercices travaillant les contacts entre partenaires utilise non plus des étreintes mais des poussées communes. Ce sont par exemple le « Dos à dos » et ou le « Donner et retrouver son poids ». Toujours en duo, les élèves cherchent différents points d'appui et s'essayent à des poussées d'intensité variable. « Il faut donner sa force et recevoir celle de l'autre. C'est cela, travailler avec un partenaire. »¹ Règle de base : ne jamais que l'un ou l'autre des deux protagonistes ne subisse. Chacun doit sentir quand une poussée est trop forte ou désagréable pour son partenaire et adapter son geste. Les élèves entraînent, là encore, leur capacité à être *vraiment* ensemble, à entretenir une intimité dans le contact physique en prêtant la plus grande attention à autrui sans jamais s'oublier soi-même. Seul un contact fait sans effort est agréable : si l'un des duettistes se trouve contraint, contrarié, tous deux perdent le plaisir de l'expérience commune. C'est au cœur de telles poussées que les élèves sont le plus régulièrement invités à échanger des fragments de textes. D'après Delphine Eliet, « apprendre à pousser, c'est retrouver une sorte de force, de générosité qui n'est pas du tout de l'ordre de l'agressivité. (...) On confond souvent pousser et repousser, y compris avec les mots. On dit : "Va-t'en !" »² Dans cet exercice, à l'inverse, la combinaison des expériences physique et orale permet

¹ Cf. GUÉNOUN, Denis, *L'exhibition des mots – Une idée (politique) du théâtre*, Collection Monde en cours, Éditions de l'Aube, 1992, p. 17.

² Cf. GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, traduit du polonais par Claude B. LEVENSON, Collection THÉÂTRE VIVANT, Éditions L'Âge d'Homme, 1983, p. 56.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 26 avril 2013, Annexe C, p. 117.

d'éprouver « comment la voix passe à travers le corps et comment le corps passe à travers la voix », ainsi que le raconte Nada Strancar de l'enseignement d'Antoine Vitez : « Le corps donne voix et la voix donne corps, les deux ne sont pas séparables. »¹ Réclamant « des acteurs d'intensité, pas des acteurs d'intention », Valère Novarina écrit en ce sens :

« Faut retrouver ce qui a fait ça, ce texte mort, par quoi c'était poussé. Par quelle partie du corps poussante c'était écrit. Gare à la lettre morte du texte sur l'papelard : pas subir ! Pas prendre tout ça pour de la bonne monnaie et du sens à transmettre ! Mais voir comment c'est né, d'où ça sortait, comme ça mourait, comment c'était poussé.

Refaire la parole mourir du corps. Descendre aux postures. Trouver les postures musculaires et respiratoires dans lesquelles ça s'écrivait. »²

Il s'agit bien, ici, de « [mettre] son corps au travail », de faire éprouver aux élèves l'émergence physique du dire et l'« engagement du corps entier »³ qu'il réclame, pour citer Nicolas Bouchaud, cette « [lecture] profonde, toujours plus basse, plus proche du fond » :

« C'est ça la vraie lecture, celle du corps, de l'acteur. Personne n'en sait plus que lui sur le texte et il n'a d'ordre à recevoir de personne, parce qu'on ne donne pas d'ordre à un corps. Il est le seul à savoir vraiment que ça c'est pour les dents, ça pour les pieds et ça avec le ventre ; que c'est différentes contractions du corps de d'dans, différentes postures internes, dans lesquelles on souffle différemment, qui ont fait ça qu'on voit encore sur le papier. »¹

Plus encore, travailler son texte au cœur de contacts aussi intenses avec un partenaire permet à l'élève de saisir cette nécessité de l'acte de dire qui naît d'une intimité partagée. L'intimité des corps facilite l'intimité de l'adresse et de la réception, le texte devenant l'expression première de ce que l'acteur est en train de vivre. L'élève retrouve ainsi la nécessité la plus pure de parler en tant que la parole se forme en lui et va toucher, au sens physique du terme, la personne qui la reçoit. « Comme une main invisible, la voix agit, déclare Eugenio Barba. La voix est un prolongement du corps et donne la possibilité d'intervenir concrètement, même à distance. (...) Et tout notre corps

¹ Cf. STRANCAR, Nada, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 13 février 2013, Annexe D, p. 192.

² Cf. NOVARINA, Valère, *Pour Louis de Funès précédé de Lettre aux acteurs*, Éditions Actes Sud, 1986, pp. 18-19.

³ Cf. BOUCHAUD, Nicolas, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 février 2013, Annexe D, p. 164.

¹ Cf. NOVARINA, Valère, *Op. cit.*, p. 18.

participe à cette action. »¹ L'objectif de ces poussées réciproques est en effet, avec le moins d'efforts possible, de chercher un contact de plus en plus profond avec l'autre – de « rentrer un peu dans mon partenaire et que lui rentre un peu dans moi »², dit Delphine Eliet –, comme le fera plus tard, réellement, la « main invisible » de la voix : parole incarnée par l'acteur qui *s'incarne* dans son auditeur. L'expérience est ici portée au plus concret de ce qu'elle peut être. Démultipliée dans la formation quotidienne des élèves, elle y existe sous de nombreuses variantes, la plus évidente étant les bilans qui viennent clore chaque séquence de travail. Par ces discussions, Delphine Eliet souhaite faire prendre conscience – et réflexe – à ses élèves qu'une expérience physique doit toujours se trouver à l'origine de l'acte de dire : « ces moments de parole sont (...) un moyen de leur apprendre à être *réellement* en train de parler, c'est-à-dire à être *réellement* dans l'acte de dire quelque chose, de transmettre une pensée ou une observation qui leur appartient. C'est donc leur désapprendre à parler sans qu'il y ait d'expérience physique liée à ce qu'ils disent. Il faut que les élèves comprennent que les actes de penser et de dire sa pensée, de la transmettre, sont des expériences fondamentalement physiques, globales. »³ Alors seulement atteignent-ils à cette seconde modalité de présence qu'est celle de l'acteur *rhapsode*, « présence du museau humain », dit Roland Barthes, « langage tapissé de peau » : « ça granule, ça grésille, ça caresse, ça râpe, ça coupe : ça jouit »¹ – « d'ouïr »² (cf. 2ème chap. – I.B.2.b).

2. Toucher l'autre, du partenaire au spectateur

a) *Donne, maldonne*

« Le texte prend son sens unique lorsqu'on le dit, quand on le prononce, en scène ou ailleurs, écrit Louis Jouvet. (...) Lire, même à voix basse, un texte de théâtre, est un contresens. (...) Le texte a une vie qu'il ne prend que lorsqu'il est dit à haute voix et pour une "adresse", lorsqu'il est décoché, envoyé, parlé à quelqu'un. Le texte écrit et lu – la

¹ Cf. BARBA, Eugenio, « Training at Odin Teatret, Theatre laboratory for the art of the actor (Holstebro, Denmark) – Film I : Vocal Training », documentaire réalisé par Torgeir WETHAL, 1972. Propos traduits et transcrits par Keti Irubetagoiena.

² Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

¹ Cf. BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Collection "Tel Quel", Éditions du Seuil, 1973, p. 105.

² Cf. PY, Olivier, *Épître aux jeunes acteurs pour que soit rendue la Parole à la Parole*, Collection Apprendre, Éditions Actes Sud-Papiers, 2000, p. 28.

phrase – n’a pas de valeur dramatiquement. »¹ Dans l’enseignement de Delphine Eliet, les nombreux exercices fondés sur le contact physique entre élèves ont ainsi pour objectif, entre autres, d’initier progressivement à ce « décocher » qu’est l’adresse. Ils entraînent les apprentis-acteurs à ce que les textes qu’ils disent en scène aillent toujours toucher ceux qui les reçoivent, partenaires ou spectateurs. Envisagé d’un œil extérieur, cela semble une évidence. La réalité des plateaux est bien différente et fréquente est l’interpellation agacée d’un acteur à son partenaire, comme le raconte Yoshi Oida, ou d’un metteur en scène lançant depuis la table de régie un énigmatique : « À qui parles-tu ? »² Le sous-entendu est identique dans les angoisses de Claude Degliame vis-à-vis d’un condisciple qu’elle craint bien trop éloigné d’elle : « Comment ? Où me mettre pour qu’on se renvoie quelque chose ? »³ Dans son sens premier, le verbe s’adresser signifie précisément cela : « aller trouver directement quelqu’un »⁴. Lorsqu’un texte est adressé, au théâtre, c’est qu’il retrouve le naturel d’un dit qui émane d’une intimité pour aller en toucher une autre : il trouve directement l’âme, dit-on. Selon Delphine Eliet, « c’est en cela que la parole est très puissante » : « elle *rentre*, elle se glisse *dedans*, à des endroits où une main réelle ne pourrait pas aller. »⁵ Dans le jargon théâtral, on parle alors d’un texte qui *passé la rampe* puisqu’il atteint les spectateurs – mais il ne s’agit pas de volume sonore, un acteur ne doit jamais « parler fort », il doit « vouloir être entendu »¹. Comme un corps peut être présent, une parole peut être, elle aussi, plus ou moins présente, envoûter les spectateurs comme les laisser indifférents. C’est une question de vivance. Citant un extrait des *Espaces blancs* de Paul Auster, Claude Régy écrit ainsi :

« Considérer le mouvement non comme une simple fonction du corps mais comme un développement de la pensée. De même, considérer la parole non comme un développement de la pensée mais comme une fonction du corps. Des sons se détachent de la voix, entrent dans l’air, encerclent, assaillent, pénètrent le corps qui occupe cette part de l’air : quoique invisibles, ils font un geste aussi bien que la main quand elle traverse l’air à la rencontre d’une autre main, et dans ce geste on peut lire l’alphabet entier du désir, le besoin du corps d’être arraché à soi, alors même qu’il demeure dans la sphère de son propre mouvement. »²

¹ Cf. JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 2009, pp. 93-94.

² Cf. OIDA, Yoshi, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 07 mars 2013, Annexe D, p. 175.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

⁴ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « ADRESSER (S’) ».

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 26 avril 2013, Annexe C, p. 117.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l’année scolaire 2010/2011.

² Cf. AUSTER, Paul, cité par Claude RÉGY, *Espaces perdus*, Éditions Les Solitaires intempestifs, 1998, p. 129.

Dans l'exercice des « Anges gardiens » décrit précédemment comme expérimentation de la justesse et entraînement à l'adresse, le travail s'effectue, là encore, en duo, les élèves passant alternativement du rôle de protagoniste à celui d'assistant. C'est qu'il est tout aussi essentiel de comprendre les mécanismes du *dire à l'autre* en passant par une découverte physique et intime de ceux-ci que de toucher du doigt les mécanismes du *recevoir*. Comment mieux apprendre à agir sur le public qu'en explorant le propre fonctionnement de celui-ci ? C'est en étant soi-même fasciné ou ennuyé que l'on peut analyser ces phénomènes d'accrochage et de décrochage et les relier à telle ou telle action de l'acteur en scène. Nous le verrons, le travail *sur le bord* est une part conséquente de l'initiation à la TCIC (cf. 3^{ème} chap. – I.A.1). Il est par exemple fréquent que les élèves pratiquent l'exercice « Se laisser traverser par... » en ayant chacun un partenaire désigné, spectateur avec qui ils partagent l'expérience traversée en la lui adressant. Les assistants travaillent alors eux-mêmes, bien qu'immobiles en bord de scène, à se laisser traverser par ces *traversées* qui leur sont offertes. Ils s'entraînent à écouter leur partenaire sans que leur écoute soit compliquée ou forcée, en acceptant simplement que, comme toute expérience, celle-ci les altère nécessairement : « Écouter son partenaire, c'est simplement recevoir. Mais recevoir, cela fait quelque chose. »¹ L'une des variantes de « la Danse » est particulièrement révélatrice de cette altération du spectateur par ce qu'il reçoit de la scène. Dans l'un d'eux, les billets qui sont au sol ne sont pas rédigés par Delphine Eliet mais correspondent à un thème choisi par chaque participant relativement à un texte ou à des notes de travail. Lorsque l'élève qui va « faire la danse de... » lit à haute voix ce qui est écrit sur le billet qu'il a ramassé, celui dont c'est le thème se place sur le côté du plateau, debout, et travaille à se laisser traverser par la proposition physique de son camarade. Une fois celle-ci terminée, il lit alors son texte, nourri de l'altération qu'a provoquée en lui le parcours d'autrui sur son propre sujet de réflexion. « C'est une sorte d'idéal, explique Delphine Eliet, que ce qui vous fait travailler fasse travailler l'autre, que celui qui est assis dans son fauteuil, le metteur en scène ou le comédien qui n'est pas en jeu, comprenne presque mieux le travail en regardant les autres faire. »¹ Ariane Mnouchkine affirme, elle, qu'« un metteur en scène ne fait travailler les comédiens que lorsqu'il se laisse aussi travailler par eux. »² Les élèves doivent apprendre à *se laisser*

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien avec Josée Lionelle Schuller réalisé les 20 janvier et 1^{er} février 2000, après la création de *La Banalité de l'ordinaire* de Niato Aldecosea, mis en scène par Delphine Eliet en 1999.

² Cf. MNOUCHKINE, Ariane, « Le théâtre ou la vie », entretien avec Ariane MNOUCHKINE (avril 1984), *Fruits* n°2/3, *En plein soleil*, juin 1984, pp. 200-223.

travailler par leurs camarades et ce, notamment, pour mieux comprendre les phénomènes d'adresse et de justesse propres à l'acte de dire.



Lucie Digout, Paul Renoult, Marine Garcia et Justine Bachelet. © Stéphane Ferrer.

« Que vous ayez fondamentalement des choses à exprimer, c'est le cas de n'importe quel individu donc peu importe. "Se laisser traverser par..." demande d'aller chercher quelque chose qui touche votre cœur, de faire de la place à cette façon dont vous êtes touchés et de l'offrir à l'extérieur. Il s'agit de "donner" complètement quelque chose. »¹ Nous l'avons vu, la notion de don est très présente dans le discours de Delphine Eliet qui insiste sur le fait que « Se laisser traverser par... », « c'est vivre quelque chose pour soi *et* pour le donner »¹. Il peut en effet arriver qu'un acteur soit bouleversé par un texte et en éprouve des émotions intenses sans pour autant les partager. Jacques Lecoq témoigne ainsi de sa crainte d'un « retour vers les personnes » au moment du travail sur les personnages, « c'est-à-dire que les élèves parlent d'eux-mêmes, sans jeu véritable. Si le personnage et la personne ne font qu'un, le jeu s'annule. Si cette osmose peut servir dans certains gros plans du cinéma psychologique, le jeu théâtral doit transporter l'image jusqu'au spectateur »². Les acteurs doivent jouer « *avec eux-mêmes* » et non pas jouer « *eux-mêmes* »³, affirme-t-il tandis que Delphine Eliet s'insurge contre l'interprète qui « se fait un drame » au lieu de « faire un drame pour les autres »⁴. « Se laisser traverser par... » se veut formation à l'acte de *raconter* dans toute l'altérité que sous-entend ce terme : pour adresser, l'acteur doit agrandir (*cf. 2^{ème} chap. – I.B.2.b*). Très proche de l'exercice des

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

¹ Cf. *Idem*.

² Cf. LECOQ, Jacques, *Le Corps poétique – Un enseignement de la création théâtrale*, en collaboration avec Jean-Gabriel CARASSO et Jean-Claude LALLIAS, Éditions Actes Sud-Papiers, Cahiers n° 10, décembre 1997, p. 71.

³ Cf. *Idem*.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

« Anges gardiens », celui des « Trois adresses » place deux élèves, face à face, assis chacun sur une chaise. Tour à tour, l'un des deux travaille, avec son texte, trois types d'adresse différentes : au-dessus de son partenaire, au partenaire et à personne « comme si une vitre se trouvait entre eux deux »¹. Il apprend à « transformer quelque chose physiquement, à l'intérieur de lui-même, pour pouvoir changer d'option »² tandis que son partenaire éprouve, physiquement lui aussi, à quel point chaque type d'adresse le touche intimement, ou non. Pour les deux élèves, l'objectif est de comprendre que l'adresse *juste*, adresse qui touche effectivement l'auditeur, demande de *dire depuis un niveau plus profond* – comme la musique de variété imposait d'« écouter depuis un niveau plus profond »³ (cf. 2^{ème} chap. – I.B.2.a). Selon Constantin Stanislavski, il faut à l'acteur transformer « les petites réalités communes de tous les jours en diamants de vérité artistique » : « On ne peut pas porter à la scène n'importe quelle forme de vérité. Ce qu'il nous faut, c'est la vérité transformée par l'imagination créatrice en un équivalent poétique. (...) Il faut apprendre à retenir l'essentiel, et à rejeter le superflu, à découvrir une expression, ou une forme artistique, qui convienne au théâtre. »¹

b) Comprendre les mécanismes de l'adresse

« Servez-vous des questions, conseille Nicolas Bouchaud en Classe de maître : au théâtre, la question dite à haute voix, quand c'est une vraie question, crée un appel d'air pour ceux qui écoutent. Elle crée un vide. »² La justesse d'une adresse – suggérée par l'incise insistante de l'acteur : « quand c'est une vraie question » – retrouve le processus de retrait, et les projections spectatrices qui lui sont consécutives, décrit en préambule comme propre à la présence scénique des acteurs monstrueux. Ce n'est pas sans raison : un texte adressé *juste* est un texte présent. Pour l'acteur *rhapsode*, adresser ses répliques consiste donc moins à chercher à atteindre le public par sa parole qu'à travailler à « [créer] ce vide » en lui-même. Comme l'explique Yoshi Oida, la vacuité appelle le spectateur à y « projeter son imaginaire » : « Il [peut alors] s'inventer toutes sortes

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. *Idem*.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 26 avril 2013, Annexe C, p. 117.

¹ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Élisabeth JANVIER, Petite Bibliothèque Payot / Voyageurs, Éditions Payot et Rivages, 2001, pp. 188-189.

² Cf. BOUCHAUD, Nicolas, Classe de maître dirigée les 20 et 21 février 2013 au Théâtre T. Kantor de l'École Normale Supérieure de Lyon. Propos transcrits par Keti Irubetagoiena.

d'histoires à propos de ce que [l'acteur ressent]. »¹ Ailleurs, l'acteur japonais affirme encore : « La vacuité est toute-puissante parce qu'elle peut tout contenir. Ce n'est que dans le vide que le mouvement devient possible. Tout être capable de faire de lui-même un vide où les autres peuvent librement pénétrer peut devenir le maître de toutes les situations. Le tout dominera toujours la partie. »² L'exercice des « Trois adresses » dépeint plus haut montre qu'il est nécessaire à l'acteur d'être lui-même intimement altéré par son texte s'il souhaite toucher intimement son auditeur. Cela lui demande de « zoom[er] »³ sur ce qui lui est individuel, personnel, de développer une attention à ce point fine à son être profond, à ce point nettoyée de tout effort, que son expérience en perde tout caractère privé et touche l'humain en lui : l'acteur atteint alors une réalité en laquelle chaque spectateur peut se reconnaître (cf. 2^{ème} chap. – I.A.2.b). Le « vide » dont parle Yoshi Oida semble moins pure vacuité que vide-de-soi par l'acteur, nettoyage, là encore, « pureté »⁴, dirait Delphine Eliet. Ainsi que le conseille Nicolas Bouchaud à ses élèves, le meilleur moyen de comprendre ce processus est de s'exercer au questionnement vrai. Racontant comment une répétition peut se transformer en « enfer » si elle associe à l'acteur qui « joue contre », installé « dans une attitude de fermeture »¹, l'acteur « qui, maladroitement ou non, "joue tout seul" »², Jean-François Dusigne écrit à ce sujet :

« Je tente alors de surmonter le problème en tâchant de recourir au mieux à la "tactique de la question" : le fait de poser concrètement une question non seulement à autrui, mais aussi à soi-même, comme si je n'en connaissais pas la réponse, instaure un début de dialogue qui contribue à relancer le jeu.

Jamais je ne rate cette opportunité que je considère comme du pain béni : dès que je découvre un texte, je m'attache à en repérer les éventuels points d'interrogation.

La question est d'autant plus féconde qu'elle offre un ancrage plus grand dans la réalité présente.

Plus besoin de se demander quelle pourrait être l'action puisque j'en ai proposé une : toute question espère une réponse.

Une vraie question n'est jamais agressive, mais elle provoque l'autre à réagir.

¹ Cf. OIDA, Yoshi, *L'Acteur invisible*, avec la collaboration de Lorna MARSHALL, traduit de l'anglais par Isabelle FAMCHON, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 2008, p. 94.

² Cf. OIDA, Yoshi, *L'Acteur flottant*, avec la collaboration de Lorna MARSHALL, traduit de l'anglais par Mathilde MILLION, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 1992, p. 52.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 26 avril 2013, Annexe C, p. 117.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

¹ Cf. DUSIGNE, Jean-François, *L'acteur naissant – La passion du jeu*, Collection Sur le théâtre, Éditions théâtrales, 2008, p. 106.

² Cf. *Ibidem*, p. 108.

Si l'échange avec mon partenaire me semble devenir mécanique, il suffit que je me saisisse d'une question et que je commence à m'interroger pour de bon, avec l'espoir d'obtenir une réponse, pour rappeler mon partenaire au présent.

Ce rappel aura toutes les chances de rétablir une complicité qui s'était peut-être perdue.

L'interrogation évite le soliloque, permet d'aiguillonner la capacité mutuelle à se répondre avec conviction.

De même que, dans la tradition socratique, le jésuite feint la naïveté pour mieux sonder les dispositions de son interlocuteur, la "tactique de la question" produit du jeu en ouverture.

Et cette ouverture est indispensable sur scène pour s'engager sur la voie d'un territoire inconnu. »¹

Si cette « tactique de la question », comme aime à l'appeler Jean-François Dusigne, appelle effectivement un « jeu en ouverture » et « au présent », c'est, déclare Frank Vercruyssen, parce que « si vous posez *vraiment* [vos questions] au public [ou à votre partenaire], vous ne pouvez pas ne pas vous les poser à vous-même... »² La vraie question déstabilise l'acteur, confirmant son statut de « délégué du spectateur à la chute et à l'exploration de l'imprévu »¹. Elle ouvre la porte à l'accident – grand producteur de présence scénique (cf. 1^{er} chap. – I.B). Poser de vraies questions est difficile. L'acteur biaise souvent en optant pour l'expression d'un doute. Selon Delphine Eliet, oser le vide du questionnement vrai relève d'un travail physique, intime, là encore, car il impose de « faire de la place à la réponse d'autrui »², de travailler à freiner toute anticipation, de se défaire de cette déformation propre aux adultes – les enfants, eux, posent des vraies questions – qui « prennent trop pour acquis que les questions sont sans réponses ou répondent d'elles-mêmes »³. Poser de vraies questions revient à « mettre le texte devant soi », à ne pas le « raisonner » mais à le « faire résonner »⁴, pour reprendre les termes de Nicolas Bouchaud déjà cités (cf. 2^{ème} chap. – II.B.2.b). C'est aussi tout mettre en œuvre pour « évacuer »⁵ une émotion envahissante et continuer à dire ce que l'on a à dire, ainsi que le signifiait Bénédicte Cerutti (cf. 2^{ème} chap. – I.A.2.a). Pourquoi, dès lors, tant

¹ Cf. DUSIGNE, Jean-François, *L'acteur naissant – La passion du jeu*, Collection Sur le théâtre, Éditions théâtrales, 2008, pp. 108-109.

² Cf. VERCROYSEN, Frank, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 02 juin 2013, Annexe D, p. 280.

³ Cf. MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara, « L'accident, la technique et l'occasion », *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°2 : L'accident, mis à jour le : 09/01/2010, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1087>.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

⁵ Cf. *Idem*.

⁶ Cf. BOUCHAUD, Nicolas, Classe de maître dirigée les 20 et 21 février 2013 au Théâtre T. Kantor de l'École Normale Supérieure de Lyon. Propos transcrits par Keti Irubetagoiena.

⁷ Cf. CERUTTI, Bénédicte, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 décembre 2012, Annexe D, p. 214.

travailler à nourrir un rapport intime à son texte, pourrait-on rétorquer ? « D'abord parce que ce n'est pas possible, le vide. C'est un idéal, déclare Yoshi Oida. (...) "Vide", ce n'est pas "vide", en réalité, c'est "complet" et, en même temps, libéré de toutes les choses parasites... »¹ Le soi est toujours là, latent, « inconscient d'acteur »² qui émerge malgré lui, d'après Georges Banu, « réserve d'incarnation »³, selon Antoine Vitez, « pensée qui se cache derrière chaque mot », dit encore Peter Brook à propos de Paul Scofield : « Tout se passait comme si l'art d'articuler un mot faisait naître en lui des vibrations qui renvoyaient à des significations bien plus complexes que celles auxquelles sa pensée rationnelle pouvait prétendre. Il prononçait le mot "nuit", et il était forcé de s'arrêter, tout entier attentif aux incroyables pulsions qui bouillonnaient quelque part, au plus profond de son être. (...) C'est par le même processus que, pendant la représentation, tout ce qu'il a appris et établi en lui revient, chaque soir, semblable et totalement différent. »⁴ C'est parce qu'il est doublé, presque malgré l'acteur, de ses « propres significations instinctives »¹ que ce vide-de-soi qu'il s'évertue à créer aiguise l'intérêt du public et l'incite aux projections. Processus d'étrangéisation d'une parole, donc, qui se donne tout entière mais n'en conserve pas moins un « secret indécidable »². À l'instar de la présence scénique innée, la présence scénique de l'acteur *rhapsode*, présence d'un acteur décochant *juste*, est à la fois centrifuge et centripète, traction de deux forces antagonistes qui suscite la fascination.

*

Lorsqu'il est dit à un acteur qu'on *entend trop* le texte qu'il est en train d'interpréter, cela signifie qu'il se contente de réciter sa partition sans se l'approprier. C'est le paradoxe qui fonde le « Je sais bien... mais quand même »³ présenté par Octave Mannoni comme condition de la réception spectatrice : tout en étant conscient qu'il s'agit d'une parole signée d'un auteur absent, le spectateur aime ce trouble lié au possible d'une parole spontanée chez l'acteur. Celui-ci parle « avec des sentiments qui ne sont pas

¹ Cf. OIDA, Yoshi, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 07 mars 2013, Annexe D, p. 175.

² Cf. BANU, Georges, *Les voyages du comédien*, Collection Pratique du théâtre – NRF, Éditions Gallimard, 2012, pp. 23-24, p. 11.

³ Cf. VITEZ, Antoine, *Écrits sur le théâtre, 1 – L'École*, Éditions P.O.L, 1998, p. 179.

⁴ Cf. BROOK, Peter, *L'Espace vide – Écrits sur le théâtre*, traduit de l'anglais par Christine ESTIENNE et Franck FAYOLLE, Collection Points Essais, Éditions du Seuil, 2003, pp. 146-147.

¹ Cf. *Ibidem*, p. 146.

² Cf. BANU, Georges, *Op. cit.*, pp. 23-24.

³ Cf. MANNONI, Octave, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Collection Points, Éditions du Seuil, 1969, p. 304.

exactement ceux qui ont inspiré ce texte, avec des pensées, des idées étrangères. (...) Qu'un instant il y ait intimité, corrélation juste, identité pour quelques phrases entre l'expression donnée et l'impression subie, et une flambée, une ascension brusque atteint tous les participants (...) et cette effusion justifie tout, dans l'émotion ou dans la joie, dans les larmes ou dans les rires. »¹ Selon Delphine Eliet, c'est bien à cette « corrélation juste » envisagée par Louis Jovet que doit œuvrer l'acteur, ayant à ce point aiguisé sa connaissance de l'état *créateur* qu'il est à même, effectivement, de retrouver les « sentiments (...) qui ont inspiré » l'écriture. Cela demande du travail et d'entraîner, chez les élèves, ces qualités que sont la patience et la nécessité. Œuvrer à « être intime en public »² en se laissant traverser par un écrit que l'on a auparavant mémorisé, dont on a étudié la rythmique, le jeu des sonorités et l'imagerie afin de s'en nourrir et de le nourrir en retour, « c'est difficile »³, confirme Claude Degliame, mais pour qu'un texte vive et ne demeure mort-né, il doit être (ré)incarné par un acteur *rhapsode* qui lui-même, pour cela, se doit d'être un acteur *en vie*.

**

Lors d'une conférence récente au Goethe Institute, à Lyon, Thomas Ostermeier évoque la difficulté d'écrire des textes qui comprennent plusieurs niveaux de sens et celle, corrélatrice, d'adapter des pièces classiques sans qu'elles perdent de leur richesse. Il fait référence alors à son travail sur *Un ennemi du peuple* d'Henrik Ibsen, pièce qu'il a lui-même réécrite afin de la rendre plus contemporaine et dont il a entièrement modifié le dernier acte. Lorsque je rencontre ses acteurs, deux jours plus tard, je suis surprise de les entendre raconter avoir reçu la consigne « de reformuler chaque phrase qui ne [leur] aurait pas semblée juste spontanément », y compris en représentation. Moritz Gottwald souligne combien c'est « agréable dans le jeu parce que l'on trouve alors toujours de nouvelles choses quand bien même l'on respecte parfaitement la situation : un partenaire avec qui l'on est davantage complice ce soir-là, une nuance que l'on décide de souligner... Je suis convaincu, poursuit-il qu'une telle consigne aide l'acteur à être plus éveillé sur le plateau. »¹ On est loin, dans ce cas, des plusieurs niveaux de sens évoqués par le metteur en scène, si ce n'est ceux induits par les situations mêmes. À ce qu'en disent les deux

¹ Cf. JOUVET, Louis, *Témoignages sur le théâtre*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 1952, pp. 9-10.

² Cf. STANISLAVSKI, Constantin, cité par Delphine ELIET, Site internet de l'École du Jeu : www.ecoledujeu.com.

³ Cf. DEGLIAME, Claude, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 181.

¹ Cf. GOTTWALD, Moritz, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 01 février 2013, Annexe D, p. 315.

acteurs, leur présence scénique est renforcée par l'autorisation qui leur est donnée de « semer un peu le désordre »¹ dans la partition textuelle, ce qui rend d'autant plus palpable le possible accident : elle est présence scénique de l'acteur *en vie* mais minimise celle de l'acteur *rhapsode*, présence du texte et de l'acteur disant ce texte. Évoquant le travail du Collectif Les Possédés, Gilles Ostrowsky décrit un processus à l'objectif semblable :

« Ils partent toujours du postulat que tout doit être vrai donc ils créent un principe de répétition dans lequel, quand on joue une intention, si la personne en face de nous ne la ressent pas, elle ne la ressent pas et elle ne fait pas semblant de la ressentir même si c'est écrit dans le texte. Par exemple, si je dis : "Reste !" pour retenir quelqu'un et que la manière dont je dis ce "Reste !" n'est pas claire, la personne s'en va. Évidemment, ce n'est pas possible en représentation mais, en répétition, ils fonctionnent comme ça. Parfois, cela peut devenir un défaut parce qu'ils en viennent à se répéter sans arrêt : "Reste !... Mais reste !" Le texte se crible de ces scories qu'ils les gommant au fur et à mesure. Si, à un moment, il faut ajouter : "Mais, bon sang, tu vas rester !", ils le font, quitte à ce que la scène soit complètement sans queue ni tête. Il est même arrivé, en répétition, qu'un acteur s'en aille vraiment et que son partenaire soit obligé d'aller le chercher et se débrouille pour le ramener... J'ai trouvé ça très intéressant parce que c'est une manière de prendre possession du plateau qui pose une règle empêchant que l'on soit tout de suite dans la construction. »¹

Si l'adresse y est *juste* et l'acteur *au présent*, une telle conception du théâtre ne nie-t-elle le travail de l'acteur comme « en écoute de l'écrit »², ne nie-t-elle pas ces voix qui « troublent »³ parce qu'un « invisible »⁴ s'y manifeste, cet acteur *créateur* parce qu'interprète au service d'un texte qu'il place « devant soi »⁵ ? Si Delphine Eliet prône un parfait respect du texte et s'est frottée elle-même à de très grands auteurs en tant qu'actrice, j'ai pu remarquer qu'il est parfois douloureux pour les élèves de son école de passer de la simple expression libre à la responsabilité de la création et, surtout, de l'interprétariat. Reproduire une même proposition à l'identique paraît à certains freiner leur puissance créatrice et diminuer le plaisir qu'ils éprouvent à une liberté totale d'action. À l'issue de leur formation à l'École du Jeu, une part non-négligeable d'entre eux

¹ Cf. BONNAFFÉ, Jacques, cité par Denise SCHRÖPFER, « Entretien avec Jacques Bonnaffé », FARCY, Gérard-Denis, PRÉDAL, René (sous la dir.), *Brûler les planches, Crever l'écran - La présence de l'acteur*, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2001, p. 362.

² Cf. OSTROWSKY, Gilles, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 19 novembre 2012, Annexe D, p. 305.

³ Cf. RÉGY, Claude, *L'ordre des morts*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 1999, pp. 45-46.

⁴ Cf. *Idem*.

⁵ Cf. JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 2009, p. 41.

⁶ Cf. BOUCHAUD, Nicolas, Classe de maître dirigée les 20 et 21 février 2013 au Théâtre T. Kantor de l'École Normale Supérieure de Lyon. Propos transcrits par Keti Irubetagoiena.

choisit la voie de spectacles reposant sur de l'improvisation ou sur des textes qu'eux-mêmes ont écrits. Quelle que soit la qualité de ceux-ci, c'est méconnaître, je pense, le second temps de formation au « Se laisser traverser par... » qui fait de l'interprétation un jeu avec les contraintes imposées à l'acteur et avec la frustration qui en découle. Citons ces mots de Vsevolod Meyerhold : « L'art de l'acteur est tel que lui incombe une tâche plus importante que celle de faire connaître au spectateur le dessein du metteur en scène. L'acteur sera suivi par le public lorsqu'il assimilera et l'auteur et le metteur en scène tout en s'exprimant lui-même sur scène. »¹

Lorsque Louis Jovet parle d'un acteur « rhapsode », c'est en ce qu'il le pense « *interpréteur (...), physiquement, sensiblement par son corps, humainement, et non point par l'esprit, par un jeu d'idées* »². La présence de l'acteur *en vie*, conséquence d'une intimité *mise en jeu*, ouverte à l'instant présent de la scène, se double de celle, vivifiée par l'acteur, d'un écrit « port[é] à la vue »¹ des spectateurs. En introduction à cet écrit, la présence scénique trouvait un éclairage dans l'anecdote rapportée par Béatrice Picon-Vallin d'un acteur qui « occupait plus d'espace qu'il n'en occupait corporellement »². Comment davantage élargir le champ de perceptions des spectateurs qu'en usant de la portée de ce « corps invisible qui opère dans l'espace »³ ? L'acteur traversé par un texte qu'il adresse aux spectateurs semble grandi d'un surcroît de vivance, vivance qui serait celle de sa parole lancée au travers de la salle. Il double sa propre humanité d'une seconde, qu'il ressuscite, « cette voix muette que les acteurs ont à faire entendre »⁴, comme le propose Claude Régy. « Ce n'est pas le texte écrit qu'il faut faire entendre avec une intonation soi-disant juste, c'est ce qui n'est pas écrit et qu'un art secret réussit à faire percevoir. C'est notre travail : sonder, découvrir, entendre cette vie que le texte révèle au-delà de lui-même. Se laisser envahir par cette vie. »⁵ Yannick Butel écrit de

¹ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Vsevolod Meyerhold*, introduction, choix de textes et traduction de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Mettre en scène, Éditions Actes Sud-Papiers, 2005, p. 28.

² Cf. JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 2009, p. 213.

³ Cf. GUÉNOUN, Denis, *L'exhibition des mots – Une idée (politique) du théâtre*, Collection Monde en cours, Éditions de l'Aube, 1992, p. 40.

⁴ Cf. PICON-VALLIN, Béatrice, Conversation avec Keti Irubetagoiena en date du 17 janvier 2013.

⁵ Cf. BARBA, Eugenio, « Training at Odin Teatret, Theatre laboratory for the art of the actor (Holstebro, Denmark) – Film I : Vocal Training », documentaire réalisé par Torgeir WETHAL, 1972. Propos traduits et transcrits par Keti Irubetagoiena.

⁶ Cf. RÉGY, Claude, *Au-delà des larmes*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 39.

⁷ Cf. *Idem*.

même : « Rendre présent le texte, rendre à l'écrit cette présence occultée par l'écriture, c'est en quelque sorte revenir à l'immédiateté de la parole. »¹ Il ajoute :

« Parce que le théâtre n'est pas seulement la répétition des mots du texte. Parce qu'il n'est pas l'imitation d'un texte, mais bien davantage le temps où la rencontre du texte et du théâtre figure sur scène un espace de supplément. Parce qu'alors, comme l'a écrit Jacques Derrida, il y a peut-être une nécessité à "penser le moment de la représentation comme l'instant où la parole (détournée dans l'acte d'écriture) reviendrait à son origine". (...) ce que Jacques Lassalle appelle "la parole du texte" qui est à entendre dans le texte, puis dans le grain de voix de l'acteur. (...) Comprendons que la destinée du texte est de recueillir, par la mise en scène, une essence dissipée dans l'écriture. Aller au théâtre, c'est être le témoin des retrouvailles de l'écrit et du dit. »²

Lorsque de surcroît les mots prononcés sont ceux d'un grand texte, ils sont ces « pierres »³ qu'évoquait Philippe Girard (*cf. 2^{ème} chap. – Introd.*) : ils existent par eux-mêmes et touchent spontanément – *sidèrent* – l'acteur qui les émet, le spectateur qui les reçoit. D'après Louis Jovet, la « vertu de certaines œuvres vient de ce pouvoir d'efficacité solitaire, individuel, de leur permanente pratique, de l'humanisme que ces œuvres développent mais qui reste spécifique de l'individu comme celui de toutes les théories, systèmes ou doctrines »¹. Il parle alors de « sorcellerie verbale »² dans une expression où le pouvoir *enchanteur* de la présence scénique sur les sens des spectateurs semble encore accru. Mais s'il y a « sorcellerie », c'est peut-être aussi dans cette dualité complexe, dans ce subtil dosage réclamé à l'acteur entre « la distance et la présence », pour citer à nouveau les termes de Peter Brook. « La distance, c'est s'en remettre totalement au sens ; la présence, c'est s'en remettre totalement au moment présent ; les deux vont ensemble. (...) Si l'acteur se sent véritablement touché, il ressent inévitablement le besoin de le partager, le besoin d'avoir un public. De ce besoin d'un lien avec un public naît un besoin de clarté absolue. (...) [Celui-ci] forge le lien avec la matrice du poète, qui elle-même forme le lien avec le thème originel. »³ C'est ce que l'on peut lire du jeu de Valérie Dréville, actrice unanimement reconnue pour préserver toujours « la transition et l'incertitude, mais en détestant ce qui est de l'ordre du flou, de l'imprécis, du vague » :

¹ Cf. BUTEL, Yannick, *Essai sur la présence au théâtre – L'effet de cerne*, Collection Univers théâtral, Éditions L'Harmattan, 2006, p. 44.

² Cf. *Ibidem*, p. 43.

³ Cf. GIRARD, Philippe, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 19 janvier 2013, Annexe D, p. 239.

¹ Cf. JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 2009, p. 372.

² Cf. *Ibidem*, p. 373.

³ Cf. BROOK, Peter, *Points de suspension – 44 ans d'exploration théâtrale, 1946-1990*, traduit de l'anglais par Jean-Claude CARRIÈRE et Sophie REBOUD, Collection Fiction & Cie, Éditions du Seuil, 1992, pp. 92-94.

« C'est bien ces deux bords-là que semble tenir Valérie Dréville dans sa présence sur le plateau. C'est cette incertitude d'un côté et cette extrême précision de l'éclosion de chaque mot prononcé dans sa chair de l'autre, mais en relation avec l'espace vide, comme une page blanche. »¹

Brodant autour de la consigne reçue par Claude Régy de « faire tomber les mots comme des pierres dans un puits », elle-même affirme :

« On en entend l'écho et cela permet de percevoir la profondeur du trou, de la béance, de l'abîme dans lequel on se trouve. (...) Ce serait un instrument pour comprendre sa vie à travers le rêve, un "détonateur d'imaginaire" pour nous faire entendre que la vie est beaucoup plus large, beaucoup plus vaste... »²

Se retrouve dans l'allusion à cet « espace vide » le retrait propre aux « monstres sacrés » dont j'avais fait, en préambule, l'une des origines de la fascination qu'ils exercent sur le public. La parole de l'acteur *rhapsode* trouble l'auditoire en ce qu'elle apparaît comme paradoxalement maîtrisée et subie. « Être possédé par une œuvre et la posséder, tel est le problème de l'acteur, et sa liberté s'exerce entre ces deux possibles, qui sont contradictoires »¹, dit Louis Jovet qui parle d'un « balancier », d'un « centre de gravité » de l'acteur évoluant sur « un fil tendu » entre « mémoire mécanique et « affectivité »² : « C'est l'équilibre de l'acteur dans le déséquilibre, retenue dans le déchaîné ou le passionné. »³. C'est également cet « ajustement permanent »⁴ réclamé par Delphine Eliet comme indispensable à la recherche de justesse dans l'adresse, à l'image de cette tentative toujours renouvelée de disponibilité propre à la position zéro (cf. 2^{ème} chap. – I.B.2.a) – une quête de la « page blanche »⁵, un nettoyage toujours plus profond et toujours renouvelé. Parlant elle aussi de cette tentative de retrait, de disparition dans la monstration, d'« absence singulière »⁶ selon les termes de Jean-Loup Rivière, Bénédicte Cerutti définit la présence comme « l'impuissance » d'un acteur « démuni » qui « se débat » pour « donner au mieux malgré la perte manifeste. Cela demande d'être généreux tout en sachant qu'on ne peut pas l'être, qu'on ne peut pas donner à naître tout ce que

¹ Cf. NAIL, Serge, « Présence de la voix et voies de la présence », FARCY, Gérard-Denis, PRÉDAL, René (sous la dir.), *Brûler les planches, Crever l'écran – La présence de l'acteur*, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2001, p. 163.

² Cf. DRÉVILLE, Valérie, « Claude Régy : le passeur », documentaire réalisé par Élisabeth CORONEL et Arnaud de MEZAMAT, Collection Bibliothèque Centre Pompidou, 1997. Propos transcrits par Keti Irubetagoiena.

³ Cf. JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 2009, p. 121.

⁴ Cf. *Ibidem*, p. 219.

⁵ Cf. *Ibidem*, p. 50.

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

⁵ Cf. NAIL, Serge, *Op. cit.*, p. 163.

⁶ Cf. RIVIÈRE, Jean-Loup, *Comment est la nuit ? – Essai sur l'amour du théâtre*, L'Arche Éditeur, 2002, p. 65.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

« tout le public voudrait voir naître » : « Si vous donnez tout, si vous collez frontalement à ce qui se passe, cela ne sert à rien. (...) [La présence, c'est] dire : “Je sais bien que, quand je te donne, tout le sable glisse entre mes doigts mais as-tu vu comme je te donne au mieux ?” »¹

¹ Cf. CERUTTI, Bénédicte, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 décembre 2012, Annexe D, p. 214.

Troisième chapitre

L'acteur en intention, un acteur artisan

« Rien n'est plus beau pour moi qu'un acteur qui pense », affirme Denis Podalydès, « un acteur qui se maîtrise, qui comprenne ce qu'il fait, qui vise une intention, comme le dit Vincent [Dissez]. Alors, il gagne son galon de présence même si, au départ, physiquement, cette présence n'était peut-être pas là : on voit une pensée. »¹ C'est en effet à une pensée en acte que fait référence Vincent Dissez lorsqu'il décrit la direction d'acteurs telle que la pratique Jean-Marie Patte – un jeu métaphorique à coups de : « Dites la phrase comme une barre, vraiment. Comme un verre d'eau. » Soumis à de telles directives, l'acteur « ne (...) sait pas », explique-t-il, et ce non-savoir le rend particulièrement présent parce qu'il « est toujours en train de chercher quelque chose » : « Il cherche à faire la phrase "bleue". Le public ne se dit jamais : "Oh, cette phrase, qu'est-ce qu'elle est bleue !" Il se dit beaucoup d'autres choses sur la phrase. Dire : "Cette phrase est bleue", c'est finalement mettre l'acteur au travail d'une chose qu'il n'arrivera jamais à faire parce qu'il ne sera jamais sûr de faire une phrase "bleue", mais cela peut se tenter en tout cas. »² Évoquant le travail scénique de Jean Vilar chez qui « était presque plus beau ce qu'il ne faisait pas. On voyait ce à quoi il renonçait, tous les effets... (...) on sentait qu'il choisissait, contre le détail et l'ornementation, ou le petit moment de brio personnel, le sens profond, la menée de la narration et la sûreté de sa pensée », Denis Podalydès parle alors de présence « dialectique »³. Celle-ci paraît bien l'exacte opposée de cette « approche du jeu », que critique Peter Brook, qui « se consacre uniquement à libérer la part d'irrationnel en l'acteur. Celui-ci essaie de cultiver une forme de transe afin de réveiller son subconscient ; il lui est alors facile de croire qu'il se rapproche du mythe universel, et de s'imaginer pouvoir en tirer un matériau dramatique valable. Mais il (...) ne suffit pas à l'acteur de trouver sa vérité – il ne lui suffit pas de s'ouvrir aveuglément aux impulsions qui jaillissent d'une part de lui-même qui lui est inconnue. Il a aussi besoin d'une compréhension. »⁴

¹ Cf. PODALYDÈS, Denis, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 257.

² Cf. DISSEZ, Vincent, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 21 décembre 2012, Annexe D, p. 158.

³ Cf. PODALYDÈS, Denis, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 257.

⁴ Cf. BROOK, Peter, *Points de suspension – 44 ans d'exploration théâtrale, 1946-1990*, traduit de l'anglais par Jean-Claude CARRIÈRE et Sophie REBOUD, Collection Fiction & Cie, Éditions du Seuil, 1992, p. 92.

Bien qu'il soit enseigné aux élèves à « lâcher (dans) la tête », à « faire silence »¹, de telles expressions ne signifient jamais que l'acteur doit cesser de penser pour pouvoir jouer (cf. 1^{er} chap. – I.B.2.a). L'acteur est toujours *pensant*. Il n'est que trop évident qu'il entend et répond aux répliques de ses partenaires, reproduit une partition spatiale qui lui a été imposée, réagit aux imprévus d'une représentation, etc. Mais l'idée de présence « dialectique »² fait référence à niveau supérieur de pensée, en quelque sorte, une pensée de la pensée – une *pensée au carré*. Vincent Dissez parle d'un acteur en « intention »³, expression que l'on pourrait faire « in-tension » en référence à Eugenio Barba pour qui les « tensions physiques pré-expressives » sont gage de « la présence de l'acteur, son *bios scénique* » parce qu'elles rendent « le corps scéniquement “décidé”, “vivant”, “crédible” »⁴. N'est-ce pas précisément cette « crédibilité » à laquelle Delphine Eliet fait référence lorsqu'elle affirme qu'un « comédien qui cherche, c'est forcément beau »⁵ et demande aux apprentis-acteurs de « trouver du plaisir à la tâche, invincible »⁶ ? La présence de l'acteur est par définition liée au travail de celui-ci dans l'instant présent de la représentation : vivance de l'être et vivance du dire se définissent comme des tentatives sans cesse renouvelées de position zéro (cf. 2^{ème} chap. – I.B.2.a) et de justesse (cf. 1^{er} chap. – I.A.3). Si j'ai choisi de faire de la présence de l'acteur *en intention* la troisième et dernière modalité de présence scénique construite, c'est que ce geste à la fois décidé et impuissant de l'acteur *en travail* décrit non seulement la performance de celui-ci au cours d'une représentation donnée mais concerne aussi, plus généralement, son œuvre sur le spectacle entier et même, au-delà, l'ensemble de sa carrière professionnelle.

Selon Delphine Eliet, il est du devoir de l'acteur de construire une pensée de son travail qui tisse un fil rouge de projet en projet et nourrit son propos d'interprète : autonome, il devient alors le moteur de son action. « En tant que comédienne, je me suis rendu compte qu'il pouvait y avoir plusieurs degrés de ce qui était travaillé, raconte-t-elle. Ce que demande le metteur en scène est une chose (...). La richesse d'un comédien est qu'il ait lui aussi son jardin secret, qu'il soit lui aussi en train de travailler quelque chose qui lui est propre, qui soit en plus de ce qu'il fait pour le projet. (...) c'est quelque

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

² Cf. PODALYDÈS, Denis, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 257.

³ Cf. DISSEZ, Vincent, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 21 décembre 2012, Annexe D, p. 158.

⁴ Cf. BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier – Traité d'Anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2004, p. 29.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁶ Cf. *Idem*.

chose de totalement subjectif, lié à sa personne et qu'il continuera, par exemple, à explorer sur plusieurs spectacles et avec des metteurs en scène différents. C'est une auto-construction. »¹ Aux acteurs, donc, de cultiver ce goût de la recherche dans leur travail, qu'ils œuvrent ainsi en « auto-construction » ou se développent accompagnés par un metteur en scène partenaire, à l'image de Peter Brook ou de Vsevolod Meyerhold qui considèrent qu'« aucun homme ne révèle sa profondeur, ou sa vérité, sans un défi »² le contraignant à « renverser ses propres “normes” »³. Delphine Eliet le répète, les élèves doivent développer cette conscience qu'il leur appartient de rester libres et responsables. Là se trouve la beauté de l'acte théâtral – une conviction qu'elle tire de son passé d'actrice au cours duquel elle dit avoir mesuré combien les interprètes pouvaient pâtir d'un manque d'autonomie créatrice : « Je trouve en général les acteurs trop passifs, c'est le métier qui les y pousse et c'est toujours une perte. Les plus beaux spectacles que j'ai vu se construire n'étaient pas seulement le fruit du désir du metteur en scène mais aussi de l'apport des comédiens. Lorsque les acteurs font des propositions sans savoir le pourquoi de leur geste, sans savoir où ils en sont, sans savoir ce dont ils ont envie ni ce qu'ils cherchent, c'est là que du côté du metteur en scène, cela devient le supermarché. »⁴

Dans cette dernière partie, nous verrons d'abord comment cette pédagogue entraîne les apprentis-acteurs à être responsables et autonomes dans leur parcours artistique. Nous étudierons les voies qu'elle ouvre pour former ses élèves à l'« autogestion »⁵ : comment elle leur enseigne à « Porter un propos » et à « Travailler » pour être à même de *proposer* en répétitions et de *refaire* en représentations. Partant ensuite de cette doctrine selon laquelle « tout est (bon) pour le jeu », nous analyserons ces valeurs indispensables à la liberté et au plaisir de l'acteur en scène : l'insolence créatrice et le plaisir pris à la frustration – valeurs que nous verrons constitutives de l'art théâtral lui-même.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien avec Josée Lionelle Schuller réalisé les 20 janvier et 1^{er} février 2000, après la création de *La Banalité de l'ordinaire* de Niato Aldecosea, mis en scène par Delphine Eliet en 1999.

² Cf. BROOK, Peter, cité par Margaret CROYDEN, *Conversations avec Peter Brook*, Éditions du Seuil, 2007, p. 65.

³ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L'Âge d'homme, 1992, p. 329.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Entretien avec Josée Lionelle Schuller, *Op. cit.*

⁵ Cf. *Idem.*

I. – Autonomie et responsabilité

Selon Delphine Eliet, seul un acteur porteur d'un propos qui lui est propre peut être durablement heureux dans son travail – « heureux de [sa] solitude »¹, d'après le mot de Gilles Deleuze : il doit savoir de quelle façon il a envie de faire son métier afin de ne pas limiter celui-ci à la simple exécution des consignes qui lui sont délivrées. En effet, « quand il n'a pas de démarche personnelle, l'acteur est seul, fragile, se perd, s'épuise et ne sait plus ni entendre, ni comprendre les désirs du metteur en scène d'où une déperdition d'énergie, d'efficacité, de plaisir ; une souffrance qui nuit tout autant à l'individu qu'au spectacle. »² À l'inverse, comme l'écrit Pippo Delbono, il est essentiel « que chacun trouve sa propre autonomie, afin de devenir non seulement un bon interprète mais également un créateur »³. C'est le « coefficient d'insoumission » évoqué par Georges Banu pour parler des acteurs monstrueux. Il déclare : « La prestation d'un acteur insoumis se trouve au croisement des deux paramètres : *l'indice biographique* et le *degré d'appropriation*. »⁴ Ainsi, « insoumission », « autogestion », « auto-construction » sont garants de la liberté de l'acteur en tant qu'artiste, donc de son plaisir du jeu. Si l'une des volontés de Delphine Eliet est de faire de ses élèves des « virtuoses », ce n'est « pas dans le sens d'esbroufe », précise-t-elle, mais dans l'idée que tous sachent « travailler au plus précis, au plus profond » en fonction du « propos » qui est le leur, et « que l'exigence soit [chez eux] un vrai plaisir »⁵. L'Année 2 du Cycle long à l'École du Jeu laisse « sa place à l'acteur »⁶ dans tout ce que ce terme sous-entend, pour la pédagogue, d'autonomie, de responsabilité, d'exigence et, surtout, de nécessité. Mais, alors que l'« on peut possiblement nettoyer [cette dernière], la débarrasser de tout ce qui l'encombre, de tout ce qui la module, la modère », il est un constat inébranlable : « On ne crée pas la nécessité. C'est la grande tragédie de l'enseignement. »⁷

**

¹ Cf. DELEUZE, Gilles, « P... pour Professeur » in « Abécédaire », documentaire réalisé par Pierre-André BOUTANG, 1988. Propos transcrits par Keti Irubetagoiena.

² Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2002-2010).

³ Cf. DELBONO, Pippo, *Le Corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage – six entretiens romains par Hervé Pons*, Éditions Les Solitaires intempestifs, 2004, p. 36.

⁴ Cf. BANU, Georges, *Les voyages du comédien*, Collection Pratique du théâtre – NRF, Éditions Gallimard, 2012, pp. 21-22.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Site internet de l'École du Jeu : www.ecoledujeu.com.

⁷ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

Dans cette première partie, nous analyserons d'abord comment l'élève peut construire son individualité d'artiste à travers le travail en groupe, par le biais de la position de spectateur ainsi que par la mise en mots d'une pensée personnelle et assumée sur son travail. Nous étudierons ensuite comment Delphine Eliet incite les apprentis-acteurs à développer une forme de « joyeuse insolence »¹, débarrassée de la docilité des « routines sociales »², et leur apprend ainsi à être capables de *proposer* en répétition tout en maintenant le cadre d'un travail sain et collaboratif : travail artisanal d'un interprète qui demeure toujours *en intention*.

A. Progresser par le groupe

L'observation de ses partenaires est ce qui a construit le regard que porte aujourd'hui Delphine Eliet sur le travail de l'acteur. À ses yeux, un élève qui observe les autres travailler se forme autant que ses camarades qui évoluent sur le plateau. Aussi n'y a-t-il pas de simple public, à l'École du Jeu, de « spectateur lambda qui paye et qui reçoit ou ne reçoit pas ce [que les acteurs] lui donnent », mais des « partenaire[s] qui regarde[nt] »³. Dans sa pédagogie, Delphine Eliet use des statuts de protagoniste et d'assistant : le « protagoniste est celui qui a le *focus* » tandis que l'« assistant travaille davantage tout ce qui est de l'ordre de la réceptivité, de l'écoute, d'être au service du projet de l'autre, du protagoniste, comme il sera, plus tard, au service du projet du metteur en scène... »⁴ Lors d'une séance de cours, tous les élèves sont successivement l'un ou l'autre, dans un mouvement de bascule qu'ils apprennent peu à peu à étendre à tout le travail théâtral : « à l'intérieur d'une scène ou d'une séance de travail, on passe son temps à être protagoniste et assistant, assistant et protagoniste »⁵ car « le jeu se développe à mesure que s'instaure le principe de demande et de réponse », résume Jean-François Dusigne, citant la formule : « c'est à lui, c'est à moi »⁶. Une telle pratique enseigne évidemment ce que l'on pourrait appeler une éthique du partenariat mais elle est surtout présentée comme un moyen pour l'élève en position d'assistant de

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

² Cf. *Idem*.

³ Cf. *Idem*.

⁴ Cf. *Idem*.

⁵ Cf. *Idem*.

⁶ Cf. DUSIGNE, Jean-François, *L'acteur naissant – La passion du jeu*, Collection Sur le théâtre, Éditions théâtrales, 2008, p. 107.

comprendre qu'être « au service » ne signifie pas perdre son autonomie « dans sa pensée, dans son expérience ou dans son propos »¹ : si le travail de groupe renforce le plaisir d'appartenir à une équipe de *joueurs*, il doit permettre à l'apprenti-acteur d'affiner et de manifester sa personnalité.

1. (Se) regarder

a) *Kinesthésie et empathie*

Dans toute école d'art dramatique, un temps long de la formation du jeune acteur se passe *sur le bord*. Une réalité pratique de l'enseignement du jeu contraint en effet les pédagogues à travailler avec un groupe restreint d'élèves, le reste de la classe se faisant spectateur de l'exercice en cours. C'est ce qu'illustrent merveilleusement les « Leçons de théâtre d'Antoine Vitez »² où seuls quelques élèves sont vus sur le plateau, dirigés par le maître, tandis que les autres observent et commentent parfois. Cette contrainte logistique est liée à la distribution réduite des scènes de répertoire ainsi qu'à la difficulté que constituerait l'apprentissage collectif d'un point technique précis. Dans la leçon n°7, par exemple, la recherche d'« un accent et [d']un ton descendant »³ pour le vers racinien impose une expérimentation individuelle de ce type particulier de diction. Deux élèves se succèdent et, chaque fois, Antoine Vitez écoute, interrompt, corrige, montre, faisant reprendre incessamment le même fragment de texte. Le spectateur du film est mis à rude épreuve par la répétitivité de la séquence. La réalisatrice opte pour une temporalité brute, imposant à son public de mouler son intérêt sur celui, endurant, dont témoignent les élèves assis au fond de la salle et toujours présents en arrière-plan. Nous les voyons écouter, observateurs discrets et attentifs, certains allant jusqu'à accompagner les tentatives de leurs camarades de gestes illustrant le suspens vocal demandé par le metteur en scène : eux aussi sont *en travail*. C'est que l'observation est formatrice, d'abord par ce qu'elle suggère d'imitation future. Comme Delphine Eliet, présente au milieu de ses élèves, pratiquant certains exercices avec eux et décortiquant toujours les plus complexes, étape par étape, écueil après écueil, avant qu'ils ne soient pratiqués par

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

² Cf. « Leçons de théâtre d'Antoine Vitez avec ses élèves du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris – Vues par Maria Koleva », documentaire réalisé par Maria KOLEVA, Collection Poésie et vérité (théâtre et vie), 1977. Propos transcrits par Keti Irubetagoiena.

³ Cf. VITEZ, Antoine, « Leçons de théâtre d'Antoine Vitez avec ses élèves du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris – Vues par Maria Koleva », documentaire réalisé par Maria KOLEVA, Collection Poésie et vérité (théâtre et vie), 1977. Propos transcrits par Keti Irubetagoiena.

la classe, Antoine Vitez donne l'exemple et demande que l'on reproduise exactement la forme qu'il impose. La compréhension viendra avec la réalisation, affirme-t-il. Mais avant même l'imitation, c'est une compréhension par kinesthésie que met en œuvre l'observation depuis le bord de scène : la connaissance par le corps prônée par Delphine Eliet, nourrie de sensations proprioceptives et intéroceptives, demande certes l'expérimentation mais peut s'amorcer ou se creuser à travers l'observation de l'expérimentation par autrui. La kinesthésie, c'est cette « sensation interne du mouvement des parties du corps assurée par le sens musculaire (sensibilité profonde des muscles) et par les excitations de l'oreille interne, [organe de l'équilibre] »¹. Comme l'explique le danseur et théoricien Hubert Godard :

*« Le mouvement de l'autre met en jeu l'expérience propre du mouvement de l'observateur ; l'information visuelle génère, chez le spectateur une expérience kinesthésique (...) immédiate, les modifications et les intensités de l'espace corporel du danseur trouvant ainsi leur résonance dans le corps du spectateur. »*²

Laurence Louppe, esthéticienne de la danse, parle d'« empathie par le mouvement », expression par laquelle elle désigne cette représentation imaginaire que l'on se fait de son corps à travers la perception que l'on a du corps de l'autre sur la scène :

*« Le regard sur les autres corps dansants est une façon de s'intégrer à un autre corps, de percevoir, par la kinesthésie (...), les mêmes sensations que le danseur. Le regardeur devient alors le double du danseur. Mais ce regard sur le corps dansant (...) développe également une culture, un savoir sur le mouvement qui ne peut s'acquérir autrement. La culture corporelle de chacun et les représentations de soi (soi-même dans l'autre) se nourrissent de ces perceptions. »*³

Usant aussi du terme empathie, Delphine Eliet affirme que s'initier à la position de spectateur, c'est « affiner sa capacité de perception » au point d'être capable, « petit à petit, à force d'entraînement », d'« observer jusqu'aux éventuels petits signes auxquels on ne fait absolument pas attention d'habitude »⁴. Sensations kinesthésiques ? « C'est cela

¹ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « KINESTHÉSIQUE ».

² Cf. GODARD, Hubert, « Le geste et sa perception », GINOT, Isabelle, MICHEL, Marcelle, *La Danse au XXème siècle*, Éditions Larousse, 2002, p. 232, cité par Milena MOGICA-BOSSARD, « Présence scénique – Un processus entre technique de l'acteur et dispositif théâtral », mémoire de recherche (Master 2 d'Études théâtrales) sous la direction de Claudia PALAZZOLO, Université Lumières Lyon II, 2009, p. 24.

³ Cf. LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine... LA SUITE*, Éditions Contredanse, 2007, p. 61, cité par Milena MOGICA-BOSSARD, « Présence scénique – Un processus entre technique de l'acteur et dispositif théâtral », mémoire de recherche (Master 2 d'Études théâtrales) sous la direction de Claudia PALAZZOLO, Université Lumières Lyon II, 2009, p. 44.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

qui fait que l'on peut savoir, par exemple, [qu'un camarade sur le plateau] n'est pas prêt ou qu'il n'a pas mis tout son courage au service de son travail. »¹ Cela demande de « développer sa réelle capacité d'attention à autre chose que soi – ce qui est un muscle généralement très peu développé, considère la pédagogue. Ce qui est développé chez les gens, c'est le souci du regard de l'autre »², une préoccupation bien éloignée de l'ouverture et de la dilatation appelées par l'état de jeu et par la disponibilité qui lui est nécessaire (cf. 1^{er} chap. – II.A.2.a). Au sens propre, l'empathie désigne cette capacité de l'être humain à « s'identifier à autrui, [à] ressentir ce qu'il ressent »³. Un emploi plus savant, psychanalytique, définit ce terme comme « une expérience affective d'identification compréhensive à un objet (ou à une personne) avec le désir de saisir, momentanément, ce qu'il vit de façon unique et originale »⁴. Se profile derrière cette « capacité de “se mettre à la place de” quelqu'un d'autre, de ressentir ses émotions comme nous ressentons les nôtres »⁵, le principe même de l'incarnation et cette nécessité singulière au métier d'acteur de porter un propos qui ne lui est pas toujours propre (cf. 3^{ème} chap. – II.B.1.a). Imitation, kinesthésie, empathie, la position de spectateur avisé que l'on réclame à l'apprenti-acteur l'entraîne à devenir cet « immense capteur »⁶ qu'il devra s'efforcer d'être vis-à-vis de ses partenaires, du metteur en scène, du texte, du public dans son travail professionnel. « [L'acteur vraiment appelé] est en perpétuelle communion avec ce qui n'est pas lui »⁷, disait Jacques Copeau (cf. 1^{er} chap. – II.A.2.a), un propos qui rend d'autant plus déroutantes ces images, tournées près de vingt ans plus tard dans ce même Conservatoire⁸, montrant des classes amorphes et des élèves désinvestis de ce qui se passe sur les planches dès qu'ils ne s'y trouvent pas eux-mêmes. Sans doute orienté et assurément peu représentatif de l'ensemble des cours d'interprétation délivrés dans cette institution, ce documentaire illustre néanmoins les aléas d'une activité spectatrice dénuée, pour les élèves, d'orientation pédagogique, d'intérêt rendu à la « naïveté » et à

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

² Cf. *Idem*.

³ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « EMPATHIE ».

⁴ Cf. FEDIDA, Pierre, *Dictionnaire abrégé, comparatif et critique des notions principales de la psychanalyse*, Collection Les Dictionnaires de l'homme du XX^e siècle, Editions Larousse, 1974 : article : « EMPATHIE ».

⁵ Cf. STEINER, Claude, *L'A.B.C. des émotions*, traduit de l'anglais par Maylis GILLIER, InterÉditions, 2011, p. 38.

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

⁷ Cf. COPEAU, Jacques, *L'École du Vieux-Colombier – Registres VI*, textes établis, présentés et annotés par Claude SICARD, Collection Pratiques du théâtre, Éditions Gallimard, 1999, p. 364.

⁸ Cf. « Rue du Conservatoire », documentaire réalisé par Sylvie FAGUER et Jean-Luc LÉON, 1998.

l'« attention » qui font que « le monde extérieur existe » autour de soi parce qu'on le « sent »¹.

b) *Développer un être au monde spongieux*

En ne se préoccupant pas – ou peu – du fait que le gros des élèves attend son tour, les pédagogues de l'art du jeu valorisent ce qui pourrait être perçu comme une perte de temps. Assis sur le bord du plateau, alors même qu'il assiste à des travaux parfois médiocres ou à l'infini recommencement d'un même exercice, l'élève cultive sa patience. Il apprend à maintenir son attention dans la durée sans « se laisser abattre par la lassitude » ni s'agacer et perdre « son calme et son sang-froid »², à conserver un niveau élevé de vivance malgré l'immobilité et la passivité liées à la position assise. Développant l'acuité de ses sensations, il entraîne sa capacité à être toujours *prêt à (jouer lui-même)* quelle que soit la durée de son attente. Progressivement, il fait de la disponibilité caractéristique de la position zéro (*cf. 2^{ème} chap. – I.B.1.a*), un état d'être propre au travail et, au-delà, au monde, afin d'agrandir en permanence ce qu'il sait. « Être altéré, c'est être toujours plus »³, insiste Delphine Eliet, et œuvrer sur le bord revient à faire croître ce dérivé commun du *pateor* latin qu'est : la passion. « Je dis que je travaille le matin mais, en réalité, je travaille tout le temps », révèle Claude Degliame : « Je travaille tout le temps parce que je considère que tout ce que je vois, tout ce qui me touche est une matière pour moi. En tant qu'acteur (...), chaque fois que vous ressentez quelque chose, que vous percevez quelque chose, que vous découvrez une chose du monde, de la vie, cela vous sert. Il n'y a pas de limites. C'est infini. »⁴ Jean-Christophe Vermot-Gauchy parle, lui, de la nécessité de « trouver des *mécanismes*, des *mécaniques* qui vont me permettre de recevoir les choses du monde (...). C'est dans ce mouvement de va-et-vient permanent entre ce que je suis et ce qui m'entoure que l'acteur se construit. Le *dehors* me donne énormément à condition que je sois capable de le recevoir, de le voir, de l'entendre. Et tout cela avec la conscience d'être acteur. Oui, dans ce souci-là. Permanent. »⁵ À l'instar de ces deux interprètes, travailleurs incessants, Delphine Eliet enjoint à ses élèves de développer leur curiosité pour en faire la base d'un entraînement quotidien dans une

¹ Cf. COPEAU, Jacques, *L'École du Vieux-Colombier – Registres VI*, textes établis, présentés et annotés par Claude SICARD, Collection Pratiques du théâtre, Éditions Gallimard, 1999, p. 364.

² Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « PATIENCE ».

³ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁴ Cf. DEGLIAME, Claude, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 181.

⁵ Cf. VERMOT-GAUCHY, Jean-Christophe, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 1er février 2013, Annexe D, p. 291.

conception de l'art du jeu selon laquelle tout peut – et doit – être nourriture de l'âme. S'il y a une passion à faire grandir chez les apprentis-acteurs, elle est dans le caractère « obsédant »¹ de l'attention portée au monde qu'ils doivent développer : telle proposition de costume, l'émotion que traverse un camarade sur scène, leurs propres ressentis dans le labeur que constitue effectivement le fait de rester sur le bord du plateau sont autant d'impressions qui, mises en mémoire, enrichissent leur potentiel expressif et augmentent *de facto* leur force de proposition. Gérard Chabanier, professeur de jeu burlesque à l'École Charles Dullin, n'avait ainsi de cesse de répéter à ses élèves qu'ils devaient travailler à être des « éponges »². S'il est un muscle à entraîner chez l'acteur pour le jeu, c'est bien cet *être au monde spongieux*, cette « naïveté »³ et cette acuité exacerbées, cette disponibilité sans laquelle il n'y a pas de vivance – ni d'autonomie : « Si vous ne vous intéressez pas vraiment aux choses, vous allez obéir. Être plus curieux, dans le travail, c'est être plus autonome. Il faut avoir *vraiment* envie de savoir donc chercher *vraiment*. »⁴ Aussi Delphine Eliet use-t-elle sans modération du statut de spectateur dans son enseignement, quitte à cadrer celui-ci dans le cadre d'exercices spécifiques, comme lorsqu'elle contraint les élèves restant sur le bord, lors d'un « Trente minutes » effectué en demi-groupes, à focaliser leur attention sur le bas du corps des élèves évoluant sur le plateau. Cette consigne permettrait de leur faire prendre conscience, d'abord, de la difficulté qui peut être la leur à maintenir une attention précise et continue ; ensuite, de la richesse impressive qu'offre une réelle acuité de ses sensations, celle-ci venant nourrir, dans un second temps, leur propre traversée de l'exercice.

c) *L'acteur, analyste de son travail*

À travers les réussites et les difficultés éprouvées par leurs camarades, ce sont leurs propres réussites et leurs propres difficultés auxquelles se trouvent confrontés les élèves faits spectateurs. « Il s'agit d'apprendre à regarder, c'est-à-dire à toujours être en train de chercher, de réfléchir »¹ et développer ainsi cette capacité à se faire l'analyste de ses performances personnelles. S'il souhaite être autonome dans son travail, l'acteur doit savoir jauger celui-ci avec la plus grande objectivité, avec une exigence doublée

¹ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « PASSION ».

² Cf. CHABANIER, Gérard, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2008/2009.

³ Cf. COPEAU, Jacques, *L'École du Vieux-Colombier – Registres VI*, textes établis, présentés et annotés par Claude SICARD, Collection Pratiques du théâtre, Éditions Gallimard, 1999, p. 364.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

d'humilité. L'élève apprend à s'observer lui-même à travers l'observation d'autrui – un réflexe à développer, selon Yoshi Oida, car il est le seul outil disponible à qui souhaite continuer à améliorer son jeu de façon autonome dans son parcours professionnel ultérieur : « On devrait être conscient de ses forces comme de ses faiblesses. Si on ne perçoit pas sa propre faiblesse, on cessera de progresser comme acteur. De plus, on devrait toujours observer les autres acteurs, même ceux qui ont moins de métier, car même un acteur "inférieur" aura des bons côtés dans son travail. Apprendre de cette façon des autres interprètes aide à acquérir de nouvelles techniques et de nouvelles approches. »¹ Aussi, lorsqu'un pédagogue impose à sa classe de travailler en demi-groupes, c'est tout autant pour permettre à ceux qui sont sur le plateau d'évoluer sous le regard d'un public (*cf. 1^{er} chap. – I.B.1.b*) que pour pousser ceux qui les regardent à sonder leur compréhension des exercices et, au-delà, des mécanismes du jeu. Selon Delphine Eliet, par exemple, apprendre à regarder permet aux élèves « d'observer qu'il existe des lois du jeu », entendues comme « règles de fonctionnement »², « impérative[s] » et « imposée[s] à l'homme de l'extérieur »³. La pédagogue précise : « Un corps humain ne fonctionne pas n'importe comment. La communication ne fonctionne pas n'importe comment. Le jeu ne fonctionne pas n'importe comment. »⁴ Certes, à l'instar de ce qu'écrit Peter Brook, « la difficulté du jeu scénique est que l'acteur ne dispose que de lui-même, que de ce matériau mystérieux, perfide et changeant »⁵ mais « il est extrêmement rassurant pour les élèves de comprendre qu'il existe des lois du jeu comme il existe des lois pour courir vite », rétorque Delphine Eliet, qui conclut : « Plus les élèves observent le jeu, plus ces lois sont manifestes, moins leur personnalité ne leur semble importante et moins ils ont l'impression que c'est une grâce qui viendrait de je ne sais qui. C'est simplement du travail, de l'entraînement, de la clarté. »⁶ Telle conception permet d'écartier du travail scénique ces « crises que peuvent faire les acteurs ou les metteurs en scène au nom de la subjectivité »¹, qu'elles soient crises d'ego ou absence de « bonne mémoire », ainsi que le déplore Jean-Christophe Vermot-Gauchy :

¹ Cf. OIDA, Yoshi, *L'Acteur invisible*, avec la collaboration de Lorna MARSHALL, traduit de l'anglais par Isabelle FAMCHON, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 2008, p. 111.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

³ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « LOI ».

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

⁵ Cf. BROOK, Peter, *L'Espace vide – Écrits sur le théâtre*, traduit de l'anglais par Christine ESTIENNE et Franck FAYOLLE, Collection Points Essais, Éditions du Seuil, 2003, p. 154.

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

¹ Cf. *Idem*.

« Nous appartenons à une culture de l'échec où l'apprentissage fonctionne sur la mémoire de l'échec : on doit se souvenir de ce qui a été raté pour mieux faire. Or, c'est une aberration selon Yves Delnord [entraîneur de l'équipe de France de biathlon, spécialiste du tir sportif et collaborateur de Bruno Meyssat depuis plusieurs années pour la formation des comédiens] : souvenons-nous de ce qui a marché, de ce qui a été bon et ne nous encombrons pas avec ce qui a raté. Le ratage, la mémoire de l'échec amène les angoisses, les peurs, les blocages... »¹

Ainsi, Vsevolod Meyerhold avoue dire très fréquemment « C'est bien ! » à ses acteurs pour apporter « une atmosphère de joie créatrice, de jubilation artistique »² à la répétition et faire du plateau un endroit de bien-être, donc d'audace. Delphine Eliet encourage pareillement les élèves à « toujours faire le mieux possible »³ et à considérer leur travail avec honnêteté, sans négativisme. « Beaucoup d'élèves ont du mal à constater les progrès, les avancées : quand on écoute leurs retours, on a l'impression que tout le monde a peiné sans résultats alors qu'ils ont fait des pas de géants ! Il faut savoir constater les progrès et en profiter, se laisser être content et satisfait. »⁴ De surcroît, cela n'est en rien contradictoire avec l'ambition de retours constructifs qui poussent l'élève à gravir toujours de nouveaux échelons. À l'image de ce *lazzo* de Commedia dell'Arte qui veut qu'un personnage s'adresse à un interlocuteur invisible pour ne pas attaquer frontalement la cible de son réquisitoire, il semble qu'exercer les élèves à l'autocritique en profitant du détour offert par l'observation du travail d'autrui permette d'éviter ces écueils de la complaisance ou, à l'inverse, de l'excès d'exigence. Lorsqu'il s'entraîne à être un spectateur-partenaire, dans un cadre de travail sain, l'élève apprend à associer spontanément la générosité d'une observation attentive à la rigueur d'un regard critique. Qu'il soit sur le bord ou qu'il se fasse le réceptacle et le juge de l'adresse de son partenaire dans l'exercice « Anges gardiens » par exemple (*cf. 1^{er} chap. – I.A.3.a*), il affermit sa compréhension des voies qui sont, chez lui, celles de l'objectivité la plus grande possible. Au cours de cet exercice, l'assistant doit accepter de dire non sans commentaires, et plusieurs fois d'affilée si nécessaire, en déniait toute valeur affective à un terme fait porteur d'une simple information, objective, relative à la justesse d'une adresse. Son exigence est gage des bénéfices que tirera son partenaire de la session de travail. Par conséquent, il ne s'agit « ni d'être timide, ni d'être sympathique », précise Delphine Eliet :

¹ Cf. VERMOT-GAUCHY, Jean-Christophe, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 1er février 2013, Annexe D, p. 291.

² Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L'Âge d'homme, 1992, p. 362.

³ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

⁴ Cf. *Idem*.

« Si vous osez être simples avec ce non de travail, vous oserez être simples avec vous-mêmes. »¹ Du reste, au cours de l'initiation à la TCIC, la pédagogue invite régulièrement les apprentis-acteurs à analyser leurs propres performances à l'aune de oui ou de non identiques à ceux qu'ils exercent, ici, *via* l'action d'autrui : en clôture d'un passage sur le plateau, ils peuvent se voir demander de lever, ou non, la main pour répondre à la question : « Qui estime être allé au bout de son projet ? » Apprendre à dire oui ou non, c'est déjà apprendre l'autonomie d'un regard responsable porté sur son propre travail.

2. Partager sa pensée : une nécessaire mise en mots

a) *Ce que l'on énonce clairement...*

Si Delphine Eliet ne justifie pas les consignes de ses exercices, se refusant à imposer de vérité inaugurale, elle accompagne en revanche l'initiation à la TCIC de nombreuses discussions avec ses élèves. À l'issue d'un temps de travail, il est fréquent qu'elle demande : « Qui veut intervenir ? », « Qui a une question, une remarque ? » voire qu'elle impose à chacun de dire un mot sur ce qu'il vient de traverser. Les apprentis-acteurs partagent ainsi leurs observations avec le groupe, ce qu'ils pensent avoir compris comme ce qui leur demeure encore obscur, obstacles qu'ils ne sont pas parvenus à franchir. Cette parole se veut tout à fait libre. Le seul espace d'intervention que s'autorise la pédagogue relève d'un souci de clarté et de précision. Parodiant Nicolas Boileau, on pourrait se piquer de dire que, dans ce cadre précis, c'est « ce que l'on [énonce] bien que l'on [conçoit] clairement »². Le flou n'a pas sa place dans ce travail de mise en mots qui est un autre moyen de compréhension et d'appropriation des mécanismes du jeu. Outre qu'il permet souvent aux apprentis-acteurs de s'apercevoir que leurs ressentis, pour personnels qu'ils soient, ne sont pas isolés mais partagés par d'autres membres du groupe, il assure la clarification, en termes concrets et concis, d'une expérience que son caractère empirique pourrait rendre trop abstraite. Delphine Eliet insiste : aucune fracture ne doit être instaurée entre l'expérimentation et sa formulation, l'un des objectifs de la démarche étant de plonger les élèves au cœur de « ce processus suivant lequel, quand on regarde quelque chose ou quand on traverse quelque chose, on peut en

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas, « Chant I », « Art Poétique », *Œuvres complètes de Boileau*, Société Les Belles Lettres, 1939, p. 85.

tirer une observation qui permet de toujours continuer à avancer »¹. Aussi, lorsqu'il s'agit du bilan, en ouverture de séance, de ce qui a évolué en chacun depuis la session précédente, la pédagogue œuvre à ce que cette parole nourrisse la poursuite de la formation : « Il faut être chargé de tout cela, de toutes ces sensations décrites, de tous ces mots pour travailler ensuite. Ne pas parler pour rien. Ne pas couper tout de suite après. Mais s'en nourrir, s'en servir. »² À l'exact opposé d'un désir de briller « à dire tout et n'importe quoi »³, les élèves sont sans cesse rappelés à la simplicité et à la sincérité de propos qui doivent rendre compte de l'expérience physique et émotionnelle traversée sans chercher à l'analyser. Interdiction est faite, par ailleurs, d'émettre un quelconque jugement sur les déclarations d'autrui, quelle qu'en soit la teneur, de toute façon personnelle, car le partage de cette intimité brute expose davantage que tout autre exercice. Souvent, néanmoins, c'est spontanément que s'instaure alors une dynamique de respect au sein du groupe. Ces échanges responsabilisent la classe entière à l'égard de son évolution globale. Tel est ce que note Jacques Copeau de l'enseignement délivré par Jacques Dalcroze à ses élèves :

« Dalcroze, comme un véritable maître, demande à ses élèves de l'enseigner lui-même. Il les consulte. Il va au devant d'eux et les invite à formuler ce qu'ils sentent obscurément. Il les force à oser sentir. Et il leur renvoie leur sensation ou leur observation corrigée, enrichie, approfondie. Le maître et l'élève sont deux échos qui se répondent. (...) Il en résulte un échange infini, et par cet échange, une union, une aisance, une unanimité, un manque d'affectation personnelle et de sot amour-propre, enfin dans l'ensemble une joie, qui frappent dès l'abord. »⁴

C'est dans cette même optique que chaque élève de l'École du Jeu est tenu de posséder un carnet dans lequel il doit consigner ses notes de travail : citations que Delphine Eliet fait écrire à l'ensemble du groupe, propos de partenaires et, surtout, remarques personnelles telles ces « observations cliniques » avouées par Louis Jovet, « manie » dont l'acteur raconte son obsession : « À quoi bon me déguiser les choses ? J'écris tous les jours des notes sur mon métier, je tâche de les lier, de les ordonner, et peu à peu je vois que je déborde les problèmes les plus simples, que la pratique m'a fait raisonner et que ma curiosité et mes investigations vont au-delà, au-dessus du métier

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

² Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

⁴ Cf. COPEAU, Jacques, *L'École du Vieux-Colombier – Registres VI*, textes établis, présentés et annotés par Claude SICARD, Collection Pratiques du théâtre, Éditions Gallimard, 1999, p. 82.

pour tâcher d'atteindre à une compréhension.»¹ De même, Constantin Stanislavski impose aux membres du Studio lyrico-dramatique : « Écrivez pourquoi vous êtes venu, pourquoi vous êtes devenu acteur. Cette question, vous devez vous la poser constamment, non seulement tant que vous serez au Studio, mais durant toute votre vie artistique »², tandis que Vsevolod Meyerhold, à sa suite, demande aux membres de son propre Studio d'« écrire une sorte de *curriculum vitae* où l'acteur se souvienne de toutes les occasions où il a joué [ainsi que du] moment où il a abordé le professionnalisme conscient (pour ceux à qui cela est arrivé). Dans ce *curriculum vitae*, l'auteur doit également déterminer la conception qu'il a du théâtre, celle qu'il avait auparavant et celle qu'il a maintenant. »³ À l'École du Jeu, le principe est similaire. Si ces notes de travail peuvent être réutilisées à l'occasion de divers exercices – elles constituent notamment l'une des règles de l'« ENjeU » (cf. 3^{ème} chap. – I.B.2.c) –, elles servent surtout de journal de bord à l'élève qui peut se replonger régulièrement dans le parcours de sa formation pour en faire un état des lieux à un moment donné, clarifier une période de doutes ou se fixer de nouveaux objectifs. Nul besoin de les mémoriser, pourtant. Après un temps de réflexion ou de rédaction, il est même préférable de ne pas s'en préoccuper outre mesure. Le simple fait de les avoir écrites et parfois partagées dans le cadre de l'exercice « Notes de travail » décrit ci-après, assure leur inscription durable dans la mémoire corporelle. Une fois encore, « l'impression de tout oublier n'est qu'une impression », tranquillise Delphine Eliet, car le corps « retient les informations »⁴. À ses yeux, comme à ceux des divers pédagogues cités, qu'elle soit écrite ou orale, la mise en mots se présente comme un moyen d'amener peu à peu chaque élève à construire une pensée personnelle sur son travail d'acteur.

¹ Cf. JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 2009, p. 25.

² Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Ligne des actions physiques, Répétitions et exercices de Stanislavski*, textes réunis, traduits et présentés par Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2007, p. 212.

³ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 1, 1891-1917*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre XXe siècle, Éditions L'Âge d'homme, 2001, pp. 256-257 ?

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013). Documents papiers et informatiques consultés par Keti Irubetagoiena en 2013.

b) Assumer une pensée : l'épreuve du « Je »

À l'image de cette réflexion fondamentale imposée par Constantin Stanislavski à ses classes – « Écrivez pourquoi vous êtes venu, pourquoi vous êtes devenu acteur. »¹ –, l'exercice « Notes de travail » confronte les élèves de l'École du Jeu à la nécessité qui les anime. Pratiqué très régulièrement par Delphine Eliet, il vient compléter et approfondir les bilans évoqués précédemment. Durant cinq à vingt minutes, l'ensemble de la classe est invité à réfléchir et à répondre, par écrit, à une question que pose la pédagogue. Les thèmes sont multiples mais concernent tous le rapport au travail et à l'acte théâtral : ..., *c'est jouer ! / ..., ce n'est pas jouer ! Qu'est-ce que je connais de l'intensité ? Qu'est-ce que je mets en jeu avec mon texte ? Qu'est-ce que je veux raconter sur un plateau ? Qu'est-ce que j'aimerais tellement faire sur un plateau mais que je n'oserais pas ? Pour moi, faire une proposition sur un plateau, c'est... Ce que j'apporte/j'emporte avec moi, c'est...* La difficulté de cet exercice réside dans le réflexe, qui est celui de chacun, de chercher la bonne réponse, celle qui serait la plus subtile, la plus originale. Il s'agit au contraire d'accepter d'écrire « ce qui vient », selon les termes de Delphine Eliet, compris comme « ce que mon corps connaît de » : « Chacun construit ainsi ses propres traces, sa propre mémoire donc sa propre méthode face à l'enseignement donné. »² Le principe est similaire quand Eugenio Barba demande à ses stagiaires d'avoir recours à des définitions qui leur sont propres : « Cette définition, image, son ou concept, doit être fonctionnelle pour vous, dans votre travail pratique. (...) C'est votre devoir de refuser, de nier (...) mes définitions inventées ces jours-ci avec vous. Niez/en agissant, en créant les vôtres. »³ Néanmoins, si le temps de rédaction imparti est souvent long au vu de la consigne donnée, c'est qu'il est demandé aux apprentis-acteurs de prendre le temps d'ajuster cette pensée mise sur le papier au propos qui est fondamentalement et précisément le leur. Comme le raconte l'acteur Vassili Toporkov des exposés écrits que réclamait Constantin Stanislavski à ses acteurs, « les qualités littéraires [y] étaient appréciées car, dans la quête d'une forme littéraire très précise, l'acteur était, qu'il le veuille ou non, obligé d'approfondir davantage

¹ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Ligne des actions physiques, Répétitions et exercices de Stanislavski*, textes réunis, traduits et présentés par Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2007, p. 212.

² Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

³ Cf. BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier – Traité d'Anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2004, p. 245.

et d'analyser les actions qu'il décrivait. »¹ Si l'exercice « Notes de travail » tel qu'il est pratiqué à l'École du Jeu ne réclame ni « qualités littéraires », à proprement parler, ni « analyse », il sollicite ce même approfondissement permanent, cette même exigence quant à la précision de l'expression. Citons, à titre d'exemple, ces quelques notes signées d'élèves qui en ont autorisé la diffusion :

« Si créer est donner existence à ce qui n'existait pas, alors ma liberté, mes choix sont création en continu. »

« Cela devient brouillon, quand on doute. »

« Il faut beaucoup de douceur et de tendresse, que je sente le plaisir de mon désir, le plaisir de me montrer, le plaisir de dire ces mots qui sont si grands. »

« J'ai acquis la certitude très simple que c'est dans la détente et la joie profonde que les choses se font. »

« Le travail commence quand on aime travailler, quand on aime ce qu'on n'arrive pas à faire. »

« Quand on joue une émotion, on parle aux gens de la leur. N'importe quel personnage est un porte-parole humain. »

« En étant au plus proche de moi, je suis au plus proche de l'Humain. Je peux donc transmettre à n'importe quel humain, qui a connu ce que j'ai connu. L'Humanité se communique... »

« L'état de jeu est une vibration provoquant une perception de soi et du monde dans la simplicité et l'évidence. »

« Plus c'est intérieur, plus c'est visible à l'extérieur. Depuis l'intérieur, le public sent, depuis l'extérieur le public regarde. Il faut être assez "dedans soi" pour donner. »

« Il faut différencier intime et quotidien : le quotidien, c'est moi à la surface de moi ; l'intime, c'est moi au fond de moi. »

« Faire appel à mon rapport à l'injustice ne donne aucune information factuelle sur mon histoire réelle avec l'injustice. »

« Chaque jour, je comprends un peu plus l'acte de générosité que nécessite ce métier : une implication totale. Créer est avant tout un acte d'amour tourné vers l'autre. »

« C'est toujours pour un Public ou un Partenaire qu'un comédien choisit de vivre telle ou telle situation. Partager de la pensée incarnée, c'est le théâtre. »

¹ Cf. TOPORKOV, Vassili, *La Ligne des actions physiques, Répétitions et exercices de Stanislavski*, textes réunis, traduits et présentés par Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2007, p. 159.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

« Le seul vrai retour sur ce que je fais, c'est moi. On sent quand on fait quelque chose de bien. On sent si cela touche les gens. Si je leur ai fait quelque chose, c'est que j'ai donné quelque chose. »

« Je me suis perdue. Je ne trouve pas mais je cherche... J'ai un palier à franchir. Peur du vide. »

« Les peurs peuvent et doivent me servir à explorer, en allant chercher les humeurs dans le corps plutôt que les pensées dans la tête. Je commence à comprendre que le concret est plus fort que les concepts. »

« Attention à ne pas se laisser fasciner par nos problèmes, par nous. Ce qui compte c'est identifier nos difficultés pour les dépasser et pour pouvoir travailler. »

« Viser un objectif sans être sûre d'y arriver, car le chemin parcouru est plus riche que le résultat. »

« Refaire, pour un acteur, n'est pas reproduire mais recommencer. »¹

Lorsque le temps de rédaction annoncé est écoulé, les élèves n'ont plus le droit de revenir sur ce qu'ils ont écrit. Chacun à leur tour, ils lisent alors ces notes de travail à leurs camarades, en s'attachant à rester toujours concernés par ce qu'ils disent. Il est peu habituel de livrer sa pensée à des gens. Souvent, les élèves accélèrent à partir de la moitié de leur texte et discréditent ce qu'ils ont écrit : certains instaurent de la distance, de l'ironie ; d'autres, à l'inverse, deviennent scolaires, quittent la sphère intime pour réciter. Selon Delphine Eliet, cet exercice est un moyen d'initier les élèves à dire « Je », à accepter d'être en contact plein et entier avec ce qu'ils énoncent, à s'engager de façon responsable dans un propos, dans une question posée ou dans une réflexion sur leur travail. « Ce n'est pas rien de dire ce que l'on pense. Sentez-le ! N'ayez pas peur d'être mouillés par ce qui se passe. Devenez ce que vous dites. Il faut que vous trouviez un endroit de parole simple tout en restant présents, vivants. Il faut que vous preniez vraiment le risque de penser quelque chose personnellement, intimement et de le partager. »² Pousser l'apprenti-acteur à mettre en mots sa pensée et à l'échanger avec autrui est un moyen de lui faire éprouver, une nouvelle fois, qu'un discours, aussi personnel soit-il, s'il est profondément intime et affirmé avec assurance, peut cependant toucher un public. « Je pense que la présence est la faculté de croire absolument à ce qu'on doit jouer, et d'y croire avec une grande intensité, affirme ainsi Michaël Lonsdale. Il faut de la conviction parce que c'est la

¹ Cf. Notes de travail d'élèves de l'École du Jeu recensées par Marine GARCIA-GARNIER (2010/2013).

² Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

conviction qui frappe le plus les gens. »¹ Vsevolod Meyerhold écrit quant à lui que « le talent, c'est la confiance en soi. C'est pourquoi il faut absolument susciter cette confiance en soi-même. Ce n'est ni de la présomption, ni du culot. »² S'entraîner à partager avec la plus grande conviction possible ses propres notes de travail, avec simplicité et sincérité, générosité, serait donc développer son « talent ». Ne peut-on y voir ce même « talent » que définissait Jean-Damien Barbin comme indispensable à l'art dramatique en tant que « projet artistique », « vision » du « grand acteur »³, de l'acteur *en présence* ? Travailler à affirmer publiquement sa pensée, c'est « s'interdire de rester assis entre deux chaises en essayant de plaire un peu à tout le monde et, surtout, à on ne sait pas qui »⁴. C'est apprendre à « Porter un propos » – à être *en intention*.

*

Par de tels exercices, Delphine Eliet incite ses élèves à construire une pensée personnelle de leur travail d'acteurs, de leur parcours en tant qu'élèves au sein de l'École du Jeu, à élaborer un discours qui leur soit propre. Pourtant, le constat ne peut être nié de la reproduction chez les apprentis-acteurs d'une rhétorique identique à celle de la pédagogue. À l'oral comme à l'écrit, tous usent d'un vocabulaire commun, abordent des thèmes de réflexion uniformes, normés, et rares sont ceux qui ne fassent pas le panégyrique de la directrice des lieux et de sa Technique. Lisant Jacques Copeau, l'on se trouve confronté à cette idéologie selon laquelle, « qui prétend au beau nom d'élève ou de disciple vient attacher sa personne et sa vie en un centre de sentiments et d'idées qu'il ne lui suffira pas de loger dans sa cervelle, mais, comme dit Montaigne, qu'il lui faut "espouser". »⁵ Et sans doute est-ce une étape indispensable à toute pédagogie. Tel est du moins ce que pose Vsevolod Meyerhold affirmant que l'« imitation ne comporte pas grands risques pour un jeune artiste » et que « c'est un stade presque inéluctable ». « Je dirais même plus, ajoute-t-il : quand on est jeune, il est utile d'imiter de bons modèles, cela affine sa propre indépendance intérieure, cela l'amène à se manifester. Auparavant, on n'avait pas du tout honte du mot "imitation". (...) Je dirais d'une façon plus précise

¹ Cf. LONSDALE, Michaël, « Autour d'*India Song* et de l'idée de présence – Rencontre avec Michaël Lonsdale », FARCY, Gérard-Denis, PRÉDAL, René (sous la dir.), *Brûler les planches, Crever l'écran – La présence de l'acteur*, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2001, p. 386.

² Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L'Âge d'homme, 1992, pp. 278.

³ Cf. BARBIN, Jean-Damien, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 06 juin 2013, Annexe D, p. 198.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

⁵ Cf. COPEAU, Jacques, *L'École du Vieux-Colombier – Registres VI*, textes établis, présentés et annotés par Claude SICARD, Collection Pratiques du théâtre, Éditions Gallimard, 1999, p. 250

encore qu'imiter un artiste dont on se sent proche permet de se définir jusqu'au bout. »¹ C'est alors que le disciple est capable de répondre à l'appel de Delphine Eliet de « s'éloigner de toutes ses forces et avec tous les moyens possibles de la soumission, de l'obéissance aveugle ou stupide, ou simplement routinière »² pour porter un propos qui lui soit propre.

B. « Porter un propos » : découvrir sa singularité

« Ce qui a le plus de valeur chez un acteur, c'est l'individualité. À travers n'importe quelle incarnation, même la plus habile, la personnalité doit transparaître. (...) Il me semble que la personnalité est le point de départ commun à tous les hommes : les enfants ne se ressemblent pas. Toute éducation gomme l'individualité bien sûr, mais l'acteur doit défendre sa personnalité et la développer. »³ À ces propos de Vsevolod Meyerhold répond la « joyeuse insolence »⁴ appelée par Delphine Eliet dans sa recherche d'un acteur dont la « pureté [retrouvée] de l'être »⁵ fonde la vivance en scène. S'il peut être amené à reproduire la partition imposée d'un texte ou d'un spectacle, son travail doit toujours rester personnel car c'est à cette condition seulement que peut s'établir un « partenariat » avec le metteur en scène, « chacun ayant un poste et un cahier des charges définis »⁶. Selon la pédagogue, un acteur « créateur » est « un relais entre le fantasme du metteur en scène par rapport à son spectacle et la réalité : à travers tous les signes que donne le metteur en scène, il essaye de comprendre, de percevoir, d'avoir l'intuition de ce que ce dernier cherche pour faire des propositions allant dans ce sens-là »⁷. L'acteur offre à son directeur des compétences « précises, développées »⁸ assorties d'un propos particulier. Si ce dernier reste parfois secret, il n'en nourrit pas moins une « individualité »⁹, seule à même d'initier entre eux un dialogue créatif, d'artiste à artiste.

¹ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L'Âge d'homme, 1992, p. 323.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

³ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Op. cit.*, pp. 318-319.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

⁷ Cf. *Idem.*

⁸ Cf. *Idem.*

⁹ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Op. cit.*, pp. 318-319.

1. L'acteur créateur, un acteur responsable

a) Dégager des nécessités artistiques

Si Delphine Eliet est à ce point attachée à développer l'exigence et l'autonomie de ses élèves, c'est parce qu'elle trouve ces qualités trop absentes des salles de répétition. Toutefois, précise-t-elle, « il ne s'agit pas d'une fatalité inhérente au travail de création, comme cela est pensé communément, mais de la conséquence directe d'une déficience pédagogique qui fige l'acteur dans une dépendance à l'autorité du metteur en scène, faute de ne pas trouver les mécanismes d'une collaboration. »¹ Claude Degliame confirme, s'étonnant de constater ce réflexe de « dépendance » aussi bien chez les apprentis-acteurs qu'elle côtoie dans les écoles que chez les acteurs professionnels qu'elle dirige lors de stages. Tous réclament des « recettes » et « suivent trop »². Refusant une facilité qui n'aurait d'autre effet que de voir l'acquis de ce travail ensemble se perdre immédiatement à l'issue de celui-ci, elle répète à ses élèves : « C'est *vous* qui savez ce que vous cherchez. C'est *vous* qui savez là où vous voulez aller. Et si vous n'y arrivez pas, alors, vous pouvez me dire : "Aide-moi. C'est ça que je veux, c'est ça que je cherche, c'est là que je veux aller... Qu'est-ce qu'il y a là que je ne comprends pas ?" (...) Vous devez connaître ce qui vous intéresse, vous, personnellement, même si vous ne savez pas le formuler (...), vous devez tout de même y penser et vous en occuper. »³ Aux yeux des deux pédagogues, il est indispensable de faire entendre aux (futurs) acteurs qu'il est de leur devoir de mener une œuvre personnelle, nourrie d'une réflexion personnelle, au-delà des expériences ponctuelles, bonnes ou mauvaises, qui jalonnent chaque parcours professionnel. S'ils ont l'ambition de dépasser le statut de simples exécutants des désirs d'autrui, ils doivent savoir penser leur travail, celui qu'ils accomplissent sur un projet donné comme celui, plus vaste, qui dessine leur carrière artistique. « Souvent, signale Delphine Eliet, [les acteurs] réfléchissent à ce qu'ils font : ils trouvent leur parcours bon ou mauvais, ils pensent quelque chose du metteur en scène... mais j'ai pu constater (...) qu'il est rare de rencontrer une véritable réflexion sur : "C'est quoi, jouer ?", comme s'ils ne s'appropriaient pas la chose. »⁴ Aussi appelle-t-elle ses élèves à une réflexion continue sur leur rapport au travail et, au-delà, sur leur « appétit »⁵ : « De quoi voulez-vous parler

¹ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2002-2010).

² Cf. DEGLIAME, Claude, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 181.

³ Cf. *Idem*.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

en tant qu'acteurs ? Quels sont les trois grands sujets qui vous importent dans votre vie ? Si vous n'êtes pas en contact avec cela, vous êtes amputés d'une part essentielle à votre métier. »¹ Ainsi que l'écrit Marie-Hélène Dasté en marge des notes qu'elle prend du cours de son père, Jacques Copeau, en 1922 :

« Je pourrais étudier une chose à fond et devenir aussi parfaite qu'il est possible dans une des parties du théâtre – par exemple les costumes et tout ce qui s'y rattache – mais ça ne suffit pas à ma vie – ça ne me fait pas vivre au moyen des forces de vie qui sont en moi – il me faut quelque chose de beaucoup plus grand, et de plus parfait – j'ai de la vie en moi qu'il me faut à tout prix donner – je serai forcée de trouver les moyens de la donner (...). Mes pensées ne peuvent pas être des rêves parce qu'elles me font trop de mal pour n'être que de simples rêves de fille. »²

Évoquant ces personnes dont la présence, dans la vie même, se rattache « au mystère ou à la chose *en route* »³, Bénédicte Cerutti rapporterait de toute évidence cette aspiration de la jeune femme, ces « forces de vie » qu'elle sent devoir « donner », à l'existence d'une nécessité en l'acteur – nécessité de *dire* certaines choses – qui le pousse à monter sur scène, face à un public à qui il peut s'adresser. « [Il est des gens qui] sont occupés à quelque chose. On *sent*, en les regardant, qu'ils sont en train de construire quelque chose qui n'est pas forcément défini mais qui leur donne une pondération que d'autres n'ont pas. »⁴ S'il peut paraître ambitieux de demander à des jeunes acteurs d'une vingtaine d'années de penser en termes de « vision » et de « projet artistique »⁵, pour reprendre les termes de Jean-Damien Barbin, il n'en est pas moins indispensable de leur faire prendre conscience de ces « sujets qui [leur] importent fondamentalement et qui sont plus grands [qu'eux] »⁶, ces « nécessités artistiques » que Claude Degliame définit comme ce que « vous voulez *absolument*, quitte à en crever, faire passer (...) au public ! »⁷ Chez certains élèves, celles-ci se manifestent spontanément : elles débordent, presque malgré eux. Ils ont nombre de choses à dire et les disent, agissent sans (se) poser de questions. Chez une majeure partie d'entre eux, néanmoins, ces « nécessités artistiques »¹ réclament d'être *nettoyées, désencombrées* pour émerger – sachant que, peut-être, elles

¹ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

² Cf. DASTÉ, Marie-Hélène, *L'École du Vieux-Colombier – Registres VI*, textes établis, présentés et annotés par Claude SICARD, Collection Pratiques du théâtre, Éditions Gallimard, 1999, p. 291.

³ Cf. CERUTTI, Bénédicte, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 décembre 2012, Annexe D, p. 214.

⁴ Cf. *Idem*.

⁵ Cf. BARBIN, Jean-Damien, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 06 juin 2013, Annexe D, p. 198.

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

⁷ Cf. DEGLIAME, Claude, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 181.

¹ Cf. *Idem*.

n'émergeront jamais. Pour autant, Claude Degliame refuse d'adhérer à la possibilité d'acteurs désespérément vides : il n'y a d'acteurs lisses que par manque de travail et d'exigence, manque de courage aussi car se confronter à ses nécessités impose de traverser la peur du risque d'indignité, d'incapacité. D'aucuns avanceraient que le serpent se mord la queue car seuls les acteurs *visionnaires* dépeints par Jean-Damien Barbin témoigneraient sans doute d'un tel courage mais « on ne peut jamais en être sûr » : « Certains n'osent pas, ne se le permettent pas. Alors, ils peuvent faire des choses médiocres pendant des années et, tout d'un coup, trouver le chemin... »¹ Si le chemin peut être soudain trouvé, il peut également être perdu, ponctuellement ou plus durablement. Ces nécessités sont affaire de désir et, comme en témoignent Julie Moulier et Bénédicte Cerutti, il arrive à l'acteur d'avoir à « aller chercher le désir »², à se demander : « pourquoi est-ce que je prends la parole devant des gens ? pourquoi est-ce que je suis là ? qu'est-ce que j'espère ? »³

La réponse est dans ce propos que l'acteur se doit de porter, selon Delphine Eliet, propos qu'elle définit comme « une pensée qu'il faut transmettre absolument »⁴ mais qui peut concerner tout aussi bien « l'idée du Beau »⁵ que l'interprète se fait, pour citer à nouveau Jean-Damien Barbin, que le propos du spectacle auquel il participe ou le rapport qu'il souhaite entretenir à son métier. « Porter un propos n'est pas quelque chose de fixe ; il est même intéressant pour l'acteur d'adapter sa façon de travailler à chaque projet. »⁶ C'est cela qui lui permet de nourrir le désir qu'il a d'y participer. Alors que Nicolas Bouchaud affirme que l'une des seules choses qui peuvent « entraver » un acteur dans une mise en scène, c'est de ne pas y sentir de « geste d'ensemble », de « geste fort », même s'il s'agit d'une erreur, au final – « Je ne parle pas de savoir ce que l'on veut dire avec une pièce ; je parle de geste sur le plateau, de ce que l'on *donne* (...). On est entravé par la médiocrité (...) parce qu'il n'y a pas de défi donc, finalement, pas d'excitation à faire les choses. »⁷ –, Delphine Eliet affirme que dans le travail de création, un équilibre est à trouver « entre gérer les comédiens et qu'ils se gèrent eux-mêmes. (...) Il faut s'aimer soi-même pour être capable d'aimer l'autre, et d'en être réellement aimé. Dès qu'il y a

¹ Cf. DEGLIAME, Claude, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 181.

² Cf. MOULIER, Julie, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 16 février 2012, Annexe D, p. 148.

³ Cf. CERUTTI, Bénédicte, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 décembre 2012, Annexe D, p. 214.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

⁵ Cf. BARBIN, Jean-Damien, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 06 juin 2013, Annexe D, p. 198.

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

⁷ Cf. BOUCHAUD, Nicolas, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 février 2013, Annexe D, p. 164.

dépendance, il manque la liberté. Le beau, le sacré de la chose n'existent pas. »¹ Il semble naturel en effet que cet amour pour soi-même permettant l'amour d'autrui doive fonctionner dans les deux sens et que l'acteur doive lui-même poser au metteur en scène le défi de son propre propos, de son propre « geste », afin d'éveiller en lui le désir de créer. Parce qu'elle souhaite enseigner cette dimension du travail artistique et aiguïser une nécessité en chacun de ses élèves, il arrive à Delphine Eliet de ménager des temps de travail au cours desquels elle se place elle-même « sur le banc de touche »² et s'abstient de tout commentaire, de toute aide envers les participants. Elle déclare de même opter parfois pour des entrées de stage provocantes, « ni ludiques ni attrayantes » parce que « tout le monde est en attente de contenu » et parce que cette frustration « permet de mettre les stagiaires dans une position plus juste par rapport à l'enseignement et au travail qu'ils recevront ». Cela revient à leur dire : « Ce que vous allez apprendre, découvrir pendant une semaine, ce sont vos efforts et vos tentatives qui vont vous le procurer, pas [le directeur du stage.] »³ Comme l'écrit Jacques Copeau : « Nous fournissons aux élèves des moyens de plus en plus complets pour s'exprimer naturellement. Nous n'inspirons pas encore, nous ne dirigeons pas leur expression. *Nous attendons qu'ils aient quelque chose à dire.* »⁴

b) S'imposer des défis

S'il veut rester créateur, l'acteur doit être libre donc conscient des limites qui sont les siennes mais confiant dans le fait que, par le travail, il pourra les dépasser. Qu'ils regardent leurs camarades évoluer afin de mieux analyser leurs propres performances ou qu'ils rédigent et partagent des notes de travail, les élèves de l'École du Jeu sont sans cesse incités à porter un regard personnel sur leur parcours et sur le pourquoi de leur présence sur un plateau, « [partant] du principe que c'est la cohérence qui amène à la puissance »⁵. Jacques Copeau n'écrivait-il pas que « le maître est l'homme qui est parvenu à se posséder et qui peut se donner aux autres »⁶ ? Dans le cadre de l'initiation à la TCIC, l'élève apprend à porter un propos sur son travail afin d'être responsable, déjà, de son

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien avec Josée Lionelle Schuller réalisé les 20 janvier et 1^{er} février 2000, après la création de *La Banalité de l'ordinaire* de Niato Aldecosea, mis en scène par Delphine Eliet en 1999.

² Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

³ Cf. *Idem*.

⁴ Cf. COPEAU, Jacques, *L'École du Vieux-Colombier – Registres VI*, textes établis, présentés et annotés par Claude SICARD, Collection Pratiques du théâtre, Éditions Gallimard, 1999, p. 177.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

⁶ Cf. COPEAU, Jacques, *Op. cit.*, p. 295.

parcours et de ses choix, dans une dynamique de questionnement et d'approfondissement constants. Chaque séance de cours et, à l'intérieur de celle-ci, chaque exercice, se présente à lui comme l'occasion toujours renouvelée de dépasser des limites personnelles. Les effets d'annonce inauguraux aux exercices évoqués précédemment font partie de ce processus pédagogique : l'élève décide de l'endroit où il *place sa barre* (cf. 2^{ème} chap. – II.A.1.b). « Il faut miser assez pour ne pas être frustré, miser gros pour aller loin ! Cessez de penser que vous êtes petits ; ayez de grands objectifs et tenez-les ! Il faut du courage, ce qui signifie avoir peur mais y aller quand même ! »¹ Cela impose de « muscler son exigence »², répète Delphine Eliet à ses élèves, car « on confond, culturellement, et plus les gens sont sophistiqués plus ils le confondent, *y penser* et *le faire*. (...) Jouer avec la peur demande de dépasser ses limites tout le temps, que ce soit ses limites de compréhension ou ses limites d'ego, tout bêtement. Et cela *permet* aussi de dépasser ses limites. »³ Défi, courage et endurance sont des idées que l'on retrouve chez la plupart des pédagogues et des interprètes dont j'ai pu lire ou recueillir les propos. Elles y apparaissent comme conditions de la qualité de tout travail créatif, ainsi chez Peter Brook qui écrit que la « principale préoccupation » d'un acteur doit « consiste[r] à ne pas cesser de progresser en tant que comédien, ce qui implique de ne pas cesser de progresser en tant qu'homme. C'est toute son existence qui doit tendre à son développement artistique. (...) L'art du théâtre est, d'une certaine façon, le plus astreignant de tous, et sans une éducation constante, l'acteur ne pourra faire que la moitié du chemin. »⁴ De même, Constantin Stanislavski affirme qu'« il faut progresser, toujours. Si l'on s'arrête, c'est la fin » :

« Vous devez vous montrer toujours plus exigeants vis-à-vis de vous-mêmes, vous réjouir que l'on veille sur vous, s'occupe de vous. Faites attention, dans dix ou quinze ans, de ne pas partager le sort de nombreux acteurs de théâtre : ils débutent en jouant correctement, gentiment, et finissent en cabotinant affreusement. Pensez-y sans arrêt, que ça vous hante : oui, c'est bien, mais il y a mieux. Il faut toujours essayer de s'améliorer. »¹

¹ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

² Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

⁴ Cf. BROOK, Peter, *L'Espace vide – Écrits sur le théâtre*, traduit de l'anglais par Christine ESTIENNE et Franck FAYOLLE, Collection Points Essais, Éditions du Seuil, 2003, pp. 48-50.

¹ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Ligne des actions physiques, Répétitions et exercices de Stanislavski*, textes réunis, traduits et présentés par Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2007, p. 217.

C'est dans cette perspective que les élèves de l'École du Jeu s'entraînent à dire oui ou non pour mesurer la justesse de leur adresse ou l'exigence qui a été la leur au cours d'un exercice ; à annoncer : « Je suis prêt ! » pour valider cet état concret de vivance qui inaugure un « Se laisser traverser par... » ; à clore leurs improvisations par un « C'est fini » quand ils estiment être allés au bout de ce qu'ils voulaient faire ou, au contraire, par simple jeu avec la frustration. C'est dans cette perspective aussi que chaque apprenti-acteur est incité, régulièrement, à définir les objectifs personnels qui sont les siens en termes de travail sur une durée donnée, qu'il s'agisse de la journée qui démarre ou des six mois à venir, à les atteindre et à les dépasser. Et, si le sujet d'un stage ou d'un semestre de travail est toujours aussi vaste, c'est parce qu'il sert de porte d'entrée à ce que chacun veut faire progresser chez lui – un principe que Delphine Eliet applique à sa propre activité d'enseignement. À l'image de ce portrait de Jacques Dalcroze en « véritable maître [qui] demande à ses élèves de l'enseigner lui-même »¹ et à celui de Constantin Stanislavski en « éternel étudiant »², confrontée à ma surprise de voir de nouveaux exercices apparaître chaque année, la pédagogue répond : « S'ils n'évoluaient pas, cela signifierait que je ne travaille plus ! Ce n'est pas que les exercices deviennent caducs, c'est simplement que je dois les changer pour ne pas m'ennuyer. J'avance (...) de domaines qui m'intéressent en domaines qui m'intéressent... »³ Et d'ajouter : « Il y a toujours l'idée que c'est un challenge par rapport à soi-même et pas par rapport aux autres : comment on avance par rapport à soi-même. »⁴ Toutefois, « ce n'est pas un challenge dans le sens de compétition, de quelque chose à gagner. C'est en cela que c'est assez complexe... C'est se rapprocher de son potentiel, grandir [pour rendre] service au théâtre. Ce challenge dont je parle, c'est aimer encore plus le théâtre... »⁵ Car c'est bien l'amour du théâtre, la passion de ce métier qui gouverne ce désir constant de dépasser ses limites. La parenté est proche du terme cœur à celui de courage, « synonymes dans tous les emplois figurés [du premier] jusqu'au XVII^e siècle » : courage désigne alors « d'abord une tension psychique, intention ou désir, plus ou moins vive et ardente (...) puis la force d'âme, la vertu morale dans quelque domaine que ce soit »¹ – deux

¹ Cf. COPEAU, Jacques, *L'École du Vieux-Colombier – Registres VI*, textes établis, présentés et annotés par Claude SICARD, Collection Pratiques du théâtre, Éditions Gallimard, 1999, p. 82.

² Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L'Âge d'homme, 1992, p. 277.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

¹ Cf. *Le Robert – Dictionnaire historique de la langue française 2000* : article « CŒUR ».

acceptions anciennes qui pourraient tout à fait être appliquées au courage tel qu'employé par Delphine Eliet. Selon la pédagogue, un acteur créateur, en quête permanente de « Tiens, un de ces jours, si j'allais voir par là ? »¹, est un acteur qui refuse de s'ennuyer dans la pratique de son art – mais « c'est un gros sujet pour le théâtre car, aujourd'hui, les spectateurs eux-mêmes sont d'accord pour s'ennuyer... »²

c) *L'ennui, signal d'alarme*

« Si je m'ennuie, j'ennuie les autres ! Il faut arrêter de croire que, si ce que je fais ne m'intéresse pas, si je n'en suis que moyennement content, je réussirai à convaincre le public ! (...) Un acteur donne ce qu'il traverse. S'il s'ennuie, il donne de l'ennui. Il peut le couvrir autant qu'il veut, c'est indigeste et chiant. »³ Delphine Eliet est catégorique : « les acteurs s'ennuient quatre-vingts pour cent du temps sur le plateau »⁴, et trouve là l'un de ces « non-sens »⁵ qui l'ont poussée à élaborer sa TCIC. « L'Ennui » y occupe une place conséquente, sixième des « Fondamentaux » qui structurent cette Technique. Une fois encore, s'initier à repérer l'ennui revient à comprendre et à accepter qu'il fait partie de nos habitudes sociales : il est affaire de compromis que l'acteur accepte, ou non, de faire avec lui-même. « Je pense qu'un acteur qui est d'accord pour s'ennuyer, que ça ne dérange pas, qui trouve même quelque chose de confortable dans l'ennui (...), ne doit pas monter sur un plateau, affirme la pédagogue. Il n'a pas ce que j'appelle *envie*. »⁶ Selon Ariane Mnouchkine, il s'agit du devoir de l'acteur que d'entretenir toujours cette « envie », que de nourrir son « appétit »⁷. À propos des improvisations qu'elle dirige lors de stages ou à partir desquelles elle crée ses spectacles, elle raconte n'avoir de cesse de lancer aux improvisateurs : « On veut voir une actrice, un acteur qui prennent la responsabilité d'aller "tenter le théâtre". »¹ Qui plus est, poursuit Delphine Eliet, « même le plus orgueilleux des acteurs, s'il tente *vraiment* quelque chose, que sa proposition est ratée [ou écartée], n'aura aucun problème avec ce refus. Aucun problème *réel* »². Si les

¹ Cf. DEGLIAME, Claude, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 181.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

³ Cf. *Idem*.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

⁷ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

¹ Cf. MNOUCHKINE, Ariane, *Ariane Mnouchkine*, introduction, choix et présentation des textes par Béatrice PICON-VALLIN, Collection Mettre en scène, Éditions Actes Sud-Papiers, 2009, p. 94.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

acteurs s'ennuient, c'est souvent « parce qu'ils restent en-deçà de leurs limites et se déçoivent en permanence. (...) Il faut apprendre à repérer l'ennui en acceptant, d'abord, que l'on s'ennuie beaucoup, ensuite, que ce n'est pas ce à quoi on aspire *a priori* sinon on ne monterait pas sur les planches et qu'il faut donc changer quelque chose. »¹ Car l'ennui est paradoxalement un excellent moyen pour l'acteur de contrôler s'il a effectivement pris cette « responsabilité », « s'il s'est fixé un réel niveau d'exigence et met toute sa personne et son plaisir au service de ce dernier »² – s'il travaille *vraiment*, dirait la pédagogue. L'ennui peut servir de signal d'alarme de non-vivance, à condition de savoir le repérer et de s'en faire un partenaire, tel ce « clignotant rouge » que définit Peter Brook :

« Le plus grand guide que je connaisse dans le travail, celui que j'écoute tout le temps, c'est l'ennui. Au théâtre, l'ennui, tel le diable, peut surgir à chaque moment. Il suffit d'un rien et il vous saute dessus, il guette, il est vorace ! Il cherche le moment pour se glisser de manière invisible à l'intérieur d'une action, d'un geste, d'une phrase. Lorsqu'on sait cela, il suffit d'avoir confiance en soi-même pour travailler. Il suffit de se donner comme critère principal de jugement cette faculté que l'on partage avec tous les êtres de la terre : l'ennui ! Quelle merveille ! Je peux regarder une répétition, un exercice et me dire : "Si je m'ennuie, c'est qu'il y a une raison." Alors, par désespoir, je cherche cette raison. Je donne une idée à l'autre personne, ou au contraire je la secoue, je me secoue moi-même... Dès qu'apparaît en moi l'ennui, c'est un clignotant rouge. »³

L'ennui, sur scène, naît de l'à peu près ou de la répétition vide. C'est un ennui du corps et de l'esprit au sens où l'acteur, n'étant plus fondamentalement intéressé par ce qui l'entoure, donc ce qui le traverse, accepte de n'être plus pleinement *vivant*. Il n'est pas anodin que Vsevolod Meyerhold définisse l'ennui en ces termes : « si le spectateur s'ennuie, cela veut dire que les acteurs ont perdu le contenu et jouent une forme morte »¹ ; et qu'à l'inverse Eugenio Barba parle d'un dépassement des automatismes comme d'un moyen d'« être en vie »². Plus concrètement, dès qu'il y a ennui, pour le spectateur comme pour l'acteur, il n'y a pas de plaisir. Chez ce dernier, l'ennui concerne un rapport général à l'exigence dans son travail mais vient même se glisser au cœur de celui-ci, dans la pratique présente du jeu. L'ennui serait ce laisser-aller avec lequel

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

² Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

³ Cf. BROOK, Peter, *Le diable c'est l'ennui – Propos sur le théâtre*, mis en texte par Jean-Gabriel CARASSO, en collaboration avec Jean-Claude LALLIAS, Éditions Actes Sud-Papiers, 1991, p. 47.

¹ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Vsevolod Meyerhold*, introduction, choix de textes et traduction de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Mettre en scène, Éditions Actes Sud-Papiers, 2005, p. 84.

² Cf. BARBA, Eugenio et SAVARESE, Nicolas, *L'Énergie qui danse – Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, ISTA (International School of Theatre Anthropology), traduit de l'italien par Éliane Deschamps-Pria, BOUFFONNERIES N°32-33, 1995, p. 18.

Delphine Eliet refuse que l'on confonde la passivité active propre au « Se laisser traverser par... » (cf. 2^{ème} chap. – I.B.2). Elle explique : « L'ennui existe en scène quand l'acteur fait les choses à peu près, quand son geste est à peu près celui-là, sa pensée est à peu près celle-là... (...) Le corps déteste, la vie déteste, ce qui est à peu près. »¹ Nous l'avons étudié, cet « àpeuprisme »² conduit inévitablement l'acteur au sous-jeu ou au sur-jeu (cf. 2^{ème} chap. – II.A.2.b), raison pour laquelle, au théâtre, l'ennui peut se glisser partout et ne correspond pas à l'idée que l'on se fait traditionnellement de lui comme d'un état « un peu mou, un peu éteint »³. Aussi surprenant que cela puisse paraître, un acteur « peut par exemple s'ennuyer (et m'ennuyer) à être tout le temps en colère ou tout le temps hystérique ou tout le temps triste... »⁴ Quelle que soit l'énergie investie dans l'action, si celle-ci s'automatise, si « l'àpeuprisme »⁵ gagne les niveaux émotionnel et intentionnel, il y a ennui. C'est ce que fait remarquer Delphine Eliet à ses élèves quand elle les laisse volontairement s'ennuyer lors d'un exercice pour recueillir ensuite leurs impressions. Pour les apprentis-acteurs, se former à repérer l'ennui passe, comme tout le reste, par l'expérience de celui-ci. Certains « Se laisser traverser par... » sont même entièrement consacrés à la création de l'ennui : les élèves s'amuse à s'enfermer dans une mécanique ou à ne plus être concernés par ce qui les traverse pour cesser ensuite de le faire et sentir le plaisir qui émane de l'attention, de l'exigence, du courage et de la générosité investis dans le travail. L'objectif est chaque fois de leur faire éprouver qu'il est facile de se laisser aller à l'ennui, mais qu'il est tout aussi facile, et agréable, d'en sortir par un regain de vivance.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

⁴ Cf. *Idem*.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.



Tamara Al Saadi. © Julie Moulrier.

Jouant de la répétitivité de certaines pratiques ou mettant volontairement à l'épreuve l'endurance de ses élèves lors de « Trente minutes », Delphine Eliet entraîne ces derniers à se méfier du *pilote automatique*, selon l'expression consacrée, et à demeurer curieux et audacieux en toute situation : qu'elle soit travail d'une scène ou improvisation corporelle, la recherche qui est menée sur le plateau ne doit devenir ni mécanique, ni paresseuse, au risque que la créativité s'endorme. L'apprenti-acteur doit au contraire muscler l'exigence qui est la sienne d'aller constamment au bout de ce qu'il explore ou propose : « Aller vraiment au bout d'une piste, l'épuiser, c'est fatiguer ce que l'on connaît donc se donner la possibilité de découvrir ce qu'il y a derrière et qu'on ne connaît pas, de découvrir de nouvelles sensations. »¹ Yoshi Oida atteste ainsi qu'il peut être enrichissant de travailler un même exercice jusqu'à saturation. Cela permet, selon lui, de se confronter à l'ennui et de le dépasser pour atteindre, au-delà, un niveau d'expérience nouveau auquel la vie quotidienne ne nous donne pas accès : « Dans la vie quotidienne, nous ne franchissons jamais la barrière de l'ennui. Si quelque chose devient trop difficile ou rébarbatif, nous cessons tout simplement de le faire. En étant forcé de tenir un exercice jusqu'à l'ennui et au-delà, on a des chances d'ouvrir un nouvel espace. Et cela aide à progresser. »² Tous deux expliquent qu'il existe toujours dans la recherche, environ à mi-parcours, un moment où la créativité décline et devient paresseuse. « C'est quelque chose de culturel, dit la pédagogue, une habitude inscrite dans notre corps : il faut le savoir et y faire attention. Quand le sentiment d'avoir tout donné arrive, il faut refuser cette attitude, lutter contre cette habitude... mais lutter au sens de joie de la bagarre et non de

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. OIDA, Yoshi, *L'Acteur invisible*, avec la collaboration de Lorna MARSHALL, traduit de l'anglais par Isabelle FAMCHON, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 2008, p. 71.

déchirure. »¹ Qu'il s'agisse d'aller au bout d'une créativité malmenée par l'endurance ou d'accepter la peur que *cela ne marche pas*, l'acteur doit être capable de prendre la mesure de ses limites pour mieux les repousser. Il doit être capable de susciter sa propre peur dans la quête permanente d'un dépassement de soi car c'est alors qu'il se fait insolent vis-à-vis de lui-même, de ses propres interdits, qu'il se fabrique « insoumis » et gagne cette « plus-value de présence »² que décrit Georges Banu.

2. L'acteur créateur, un acteur en dialogue

a) Oser l'insolence de la proposition

Selon Delphine Eliet, l'acteur doit d'être à l'origine d'un dialogue créatif, au plateau, avec son metteur en scène. « Ce n'est pas particulièrement un dialogue parlé, précise-t-elle. C'est important : je ne prône pas du tout de discuter des heures avec le metteur en scène... Si lui le veut, c'est très bien mais, pour ma part, je parle d'un dialogue en termes d'actions : "Je propose, tu me réponds, je propose autre chose, tu me réponds à nouveau, etc., et je suis complètement apte à changer une proposition sans qu'il n'y ait aucun problème." »³ Le documentariste Stéphane Metge témoigne à ce propos que l'une des phrases qu'il a le plus entendu dire par Patrice Chéreau à ses comédiens est : « Arrête de faire ce que je t'ai demandé ». « C'est tout le paradoxe de la manière dont [Patrice Chéreau] dirige ses comédiens. Il sait exactement ce qu'il veut entendre, ce dont il a envie. Mais il attend aussi que le comédien se l'approprie pour lui permettre à lui, metteur en scène, de continuer à avancer, ou même d'aller ailleurs. C'est dans cet échange d'idées qu'il réussit à chercher. »⁴ Lors d'une conférence à destination de metteurs en scène, en 1938-1939, Vsevolod Meyerhold s'interroge sur la relation qui doit lier ces derniers aux acteurs, hommes vivants et non marionnettes : « Quelle influence avons-nous sur [eux] ? Nous devons en parler. Il m'est justement arrivé de rencontrer des acteurs qui, quand ils ont affaire à un metteur en scène, lèvent les yeux sur lui en espérant qu'il va dire quelque chose d'important, de grand, qui le regardent comme une sorte d'éducateur. »¹ Lui, clame

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. BANU, Georges, *Les voyages du comédien*, Collection Pratique du théâtre - NRF, Éditions Gallimard, 2012, p. 11.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

⁴ Cf. METGE Stéphane, « Une observation intime », BANU, Georges, HERVIEU-LÉGER, Clément (sous la dir.), *Patrice Chéreau - J'y arriverai un jour*, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 2009, p. 130.

¹ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre - Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L'Âge d'homme, 1992, p. 245.

à l'inverse les bénéfices d'un « conflit créateur lors des répétitions » : « Ne craignez (...) ni les débats, ni les prises de bec ! »¹ affirme-t-il, appelant à l'indispensable « liberté intérieure »² de tout artiste en création. « Le plus terrible en art, c'est la timidité guindée, la suffisance comique, l'obséquiosité, la tendance à deviner le goût de certains et à le satisfaire, la crainte d'humilier le grand savoir de quelques-uns, d'offenser certaines personnes arrogantes. »³ Sans doute est-ce la position que Peter Brook souhaite trouver, dans son travail, chez les interprètes qu'il distribue. À la question : « Quel type d'acteurs recherchez-vous ? », Yoshi Oida raconte avoir entendu le metteur en scène répondre : « Un acteur ouvert, qui sache communiquer librement avec les autres. Qui sache, par son art, dépasser l'imagination du metteur en scène »⁴. Son collaborateur ajoute toutefois, et contredit :

« Mais, d'après mes observations, il me paraît parfois enclin à préférer les acteurs qui lui causent des problèmes. Par exemple, des acteurs qui ne se laissent pas facilement convaincre par lui ; ceux qui défendent ardemment leurs propres idées ; ceux qui ne voient pas toujours où Peter veut en venir. Les acteurs comme moi, qui sont obéissants et disent toujours "oui", sont trop dociles pour lui. À un certain niveau, Peter aime que les acteurs lui mènent la vie dure. Et comme ses acteurs sont libres de dire tout ce qu'ils pensent, et que Peter est toujours prêt à écouter, cela donne lieu souvent à de fortes intéressantes discussions. »⁵

Si l'on omet ces « discussions » évoquées par l'acteur japonais et à travers lesquelles il est difficile de ne pas entendre ces mêmes « heures » voire « journées entières » de « discussions fatigantes et inutiles »⁶ décriées par Delphine Eliet, je ne vois pour ma part nulle contradiction entre l'« ouverture » appelée par Peter Brook et les « prises de bec » évoquées par Yoshi Oida. À l'instar de ce que dit Julie Moulrier, « l'alchimie parfaite [serait] un comédien non pas docile mais envieux de se mettre au service de quelque chose d'autre que de lui, à un moment donné. C'est ce qui fait qu'il peut devenir crispant, effectivement, car il a son avis qu'il défend bec et ongles (...) en refusant d'être docile. Néanmoins, sa limite d'indocilité, de provocation, d'insolence,

¹ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L'Âge d'homme, 1992, p. 330.

² Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Vsevolod Meyerhold*, introduction, choix de textes et traduction de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Mettre en scène, Éditions Actes Sud-Papiers, 2005, p. 112.

³ Cf. *Idem*.

⁴ Cf. OIDA, Yoshi, *L'Acteur flottant*, avec la collaboration de Lorna MARSHALL, traduit de l'anglais par Mathilde MILLION, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 1992, p. 56.

⁵ Cf. *Ibidem*, pp. 56-57.

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

d'entêtement se manifeste d'elle-même en ce que, au fond, il se met avant tout au service d'un objet commun qu'il veut voir aller plus loin. »¹ Si les acteurs qu'elle dit « indociles » réfléchissent à ce que les pédagogues ou les metteurs en scène leur proposent et, parfois, le remettent en question, c'est pour mieux se l'approprier. Les « conflit[s] créateur[s] »² qu'ils peuvent occasionner s'avèrent alors la voie d'un approfondissement, d'une personnalisation de ces propositions en vue d'une *maîtrise* de ce qu'ils pourraient se contenter de reproduire. L'ancienne élève de Delphine Eliet ajoute à ce propos que « pour comprendre de façon approfondie [une méthode de travail], il faut y adhérer pleinement » mais rester toujours conscient que « c'est potentiellement votre perte, un carcan, si vous n'en redevenez pas très vite le maître – donc un élève indocile. » Et de conclure : « c'est en étant *toujours* indocile à une méthode qu'on la comprend le mieux. »³ En entretien, Yoshi Oida ne dit pas autre chose, avançant qu'un acteur « poète » témoigne de « sensibilité, de délicatesse, de créativité » et, en cela, d'une « liberté » retrouvée :

« Zeami parle de la "fleur". Quand on est jeune, on est habité d'un charme naturel. Avec le temps, on perd ce charme de la nature donc on doit trouver la vraie fleur. Le "poète" a, disons, une liberté. Parce que, depuis que nous sommes nés, nous sommes comme hypnotisés, sous l'effet d'un mind control. Quand on naît, on est vraiment libre. Ensuite, on nous explique que l'humain doit être "comme ça" donc on nous éduque. Je crois que si on redevient libre, avec une pensée libre et un corps libre, on peut créer quelque chose. (...) En même temps, je ne dis pas que sans éducation c'est mieux (...). Il me semble qu'il est nécessaire d'acquérir une éducation mais qu'ensuite, il ne faut pas rester prisonnier de celle-ci. »⁴

C'est dans cette perspective que, détachée de toute esthétique théâtrale définie et au sein même de l'enseignement même qu'elle délivre de sa TCIC, Delphine Eliet encourage ses élèves à avoir, pour citer Constantin Stanislavski, du « toupet »⁵ : une « joyeuse insolence »⁶, une indocilité créatrice faite d'audace dans les propositions, d'un plaisir pris à la contrainte mêlé à l'honnêteté de dire non – toutes ces qualités que dit aimer Antoine Vitez lorsqu'il participe à un jury de sélection, « l'invention, le sens de la

¹ Cf. MOULIER, Julie, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 16 février 2012, Annexe D, p. 148.

² Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L'Âge d'homme, 1992, p. 330.

³ Cf. MOULIER, Julie, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 16 février 2012, Annexe D, p. 148.

⁴ Cf. OIDA, Yoshi, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 07 mars 2013, Annexe D, p. 175.

⁵ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Ligne des actions physiques, Répétitions et exercices de Stanislavski*, textes réunis, traduits et présentés par Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2007, pp. 115-116.

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

démésure, et une certaine outrecuidance sans laquelle il n'y a pas d'artiste. »¹ Excellent moyen de favoriser en eux l'éclosion de cette « fleur »² et de rappeler les apprentis-acteurs au niveau d'exigence qui doit être le leur, l'année scolaire à l'École du Jeu est ponctuée de « Spectacles du siècle », plus récemment intitulés « Cartes blanches » : de « petites mises en scène » préparées en quelques dizaines de minutes lors d'une séance de cours ou la veille pour le lendemain ou, à l'inverse, plusieurs mois à l'avance, dans lesquelles les élèves sont libres d'utiliser tout le matériel d'exercices, de scènes et de notes de travail qu'ils ont accumulé depuis le début de leur formation. La consigne est la suivante : « Faites en sorte que l'attention de tout le monde soit sur vous, en réalisant ce que vous voulez et comme vous le voulez avec qui vous êtes maintenant. »³ Là encore, que ce soit par les termes employés dans l'énoncé de l'exercice, par le titre volontairement emphatique et par son sous-titre, « petite mise en scène », qui assigne les élèves à être les signataires de leurs propositions, par la brièveté ou l'extrême longueur du temps de travail imparti, tout est fait pour que la peur soit présente, pour entraîner les apprentis-acteurs à aller au-devant de celle-ci et à la traverser, pour qu'ils l'envisagent, toujours, comme un moteur de la création. Il est en outre fréquent que Delphine Eliet impose cinq minutes de rédaction de notes de travail sur cette expérience, celles-ci devant « être lues durant le spectacle et comprendre une chose à changer par l'acteur et un projet de qualité à développer »⁴. La peur imposée par l'exercice se double alors d'une peur suscitée par l'élève lui-même, rendu responsable de l'exigence qui est la sienne. Outre un entraînement à l'implication qui met en pratique les exercices physiques de poussées et de tractions, de contacts divers par lesquels les élèves apprennent à sentir ce qu'est un engagement de l'être entier dans un acte de partage, d'échange, de générosité (cf. 2^{ème} chap. – II.C.1), ces courtes mises en scène sont un moyen de les rappeler à leur responsabilité, de les confronter à leurs « nécessités artistiques »⁵, au fait que leur formation, comme plus tard, leur travail possible aux côtés d'un directeur, ne doit jamais être qu'un moyen de les aider à trouver, manifester ou nourrir un propos qui leur est propre.

¹ Cf. VITEZ, Antoine, *Écrits sur le théâtre, 1 – L'École*, Éditions P.O.L, 1998, pp. 233-234.

² Cf. OIDA, Yoshi, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 07 mars 2013, Annexe D, p. 175.

³ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2002-2010).

⁴ Cf. *Idem*.

⁵ Cf. DEGLIAME, Claude, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 181.

b) *Se fier au « travail invisible »*

Un acteur devrait toujours chercher quelle nécessité est la sienne de monter sur scène et d'y prononcer telles ou telles paroles, se voient enseigner les élèves de l'École du jeu. « Pour moi, c'est essentiel », affirme également Gilles Ostrowsky : « Si un acteur n'est pas en scène pour qu'on le voie *lui*, je trouve cela inintéressant. Après, tout le jeu avec un texte, un classique par exemple, consiste à savoir être à la fois dans le texte et au plus proche de soi. »¹ Nous l'avons vu, Delphine Eliet incite les apprentis-acteurs à doubler le travail d'analyse dramaturgique – Que *dit* ce texte ? – d'un important travail d'appropriation de cette parole – Que *me fait* ce texte ? – pour que celle-ci puisse s'énoncer et se renouveler dans le présent de chaque représentation (cf. 2^{ème} chap. – II.B.2.b). De manière beaucoup plus large, ils doivent aussi s'interroger sur ce qu'ils veulent *exercer* avec ce texte dans leurs parcours d'acteurs, sur ce qu'ils comptent travailler grâce à celui-ci (relativement au style d'écriture par exemple) ou sur la relation au public qu'ils souhaitent avoir à travers lui : que souhaitent-ils que le public ressente et pour raconter quoi ? C'est afin de répondre à tous ces objectifs que la pédagogue les enjoint à choisir des textes qui leur plaisent *vraiment* et à les travailler encore et encore. Ainsi que le raconte Frank Verduyssen, effectivement, on « impose toujours des textes aux jeunes acteurs qu'ils n'ont pas choisis et que, s'ils avaient eu le choix, ils n'auraient sans doute pas choisis » : « Quand j'étais moi-même en école, je n'arrivais pas à faire ce que mes professeurs voulaient de moi et, je l'ai compris quelque années après, c'était parce que je ne *voulais* pas faire ce qu'ils voulaient de moi. »² Il est bien évident, précise Delphine Eliet, que l'étape qui suit cette première émergence des « nécessités artistiques »³ de chaque élève consiste en la prise de conscience que celles-ci peuvent aussi s'épanouir à l'intérieur d'un cadre : « Si le sujet que vous abordez n'est pas quelque chose qui vous importe *a priori*, vous devez vous débrouiller pour que cela le devienne, pour que ce soit une rencontre, quand bien même ce serait un peu artificiel. »⁴ Évoquant son travail sur *Vole mon dragon* d'Hervé Guibert⁵, Delphine Eliet témoigne du fait « qu'au départ, *a priori*, [elle était] une étrangère » au sein d'une distribution masculine et composée pour moitié d'acteurs sourds et que, par conséquent, son propos sur ce

¹ Cf. OSTROWSKY, Gilles, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 19 novembre 2012, Annexe D, p. 305.

² Cf. VERDUYSSSEN, Frank, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 02 juin 2013, Annexe D, p. 280.

³ Cf. DEGLIAME, Claude, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 181.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

⁵ *Vole mon dragon* d'Hervé Guibert, mis en scène par Stanislas Nordey, créé le 09 juillet 1994 au Théâtre de la Bastille.

spectacle « était, en partie, de voir comment des étrangers pouvaient se retrouver, ce qui était un propos beaucoup plus large que [la pièce elle-même]. (...) C'était un propos absolument personnel et silencieux, précise-t-elle, mais, tout d'un coup, s'est tissé quelque chose. »¹ La pédagogue s'insurge en effet contre ces acteurs nourris à la becquée, « passifs », dépourvus de toute « initiative créatrice » dont Constantin Stanislavski décriait déjà les ravages au sein des groupes de travail :

« Il y a beaucoup d'acteurs qui ne prennent pas d'initiative créatrice. Ils ne préparent pas leur rôle, hors du théâtre, en laissant leur imagination et leur subconscient explorer le personnage qu'ils doivent représenter. Ils viennent à la répétition et ils attendent patiemment qu'on les conduise sur un chemin qui mène à l'action. (...) Seuls les metteurs en scène savent ce qu'il faut de travail, d'invention, de patience, de force nerveuse, de temps, pour pousser de tels acteurs, si peu doués d'élan créateur, pour les sortir de leur point mort. (...) La lenteur de leur travail se communique au travail de tous les autres. En vérité, les acteurs qui jouent avec eux doivent se dépenser au maximum pour surmonter leur inertie. Leur jeu devient surchargé, leur personnage se dégrade, surtout s'ils ne sont pas absolument sûrs d'eux-mêmes et de ce qu'ils doivent faire. Quand la réplique n'est pas juste, les acteurs consciencieux sont obligés de faire de violents efforts pour secouer et réveiller l'initiative de leurs paresseux camarades. C'est ainsi qu'ils altèrent leur propre jeu. Ils se mettent dans des états impossibles, ce qui, loin de faciliter la répétition, l'entrave en obligeant le metteur en scène à détourner son attention des problèmes généraux afin de résoudre leurs problèmes particuliers. (...) Un seul acteur peut dans certains cas faire dérailler toute une mise en scène qui roulait sans heurts et la faire basculer dans le fossé. »²

Pour être à même de proposer en répétitions, l'acteur doit toujours savoir quel enjeu est le sien à l'intérieur des textes qu'il aborde afin d'en constituer son fil rouge et de trouver cet « au plus proche de soi »³ auquel appelle Gilles Ostrowsky. Il doit savoir ce que, pour lui, dans sa partition textuelle, « il est hors de question de ne pas faire passer... Même si c'est un texte qu'il n'adore pas entièrement, il faut trouver ! »⁴ Claude Degliame raconte ainsi « travaille[r] à l'avance » sur les pièces qu'elle va jouer : « J'essaie de ne pas empiéter sur ce que me proposera le metteur en scène, bien sûr, j'essaie de ne pas prévoir ce qu'il va faire mais d'avoir mon rêve à moi là-dessus, fait de choses que je ne dirai jamais, que je ne *lui* dirai pas, je n'en ai pas besoin, et que, presque, je ne me dirai

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

² Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, traduit de l'anglais par Charles ANTONETTI, Éditions Pygmalion – Gérard Watelet, 1988, pp. 294-295.

³ Cf. OSTROWSKY, Gilles, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 19 novembre 2012, Annexe D, p. 305.

⁴ Cf. DEGLIAME, Claude, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 181.

pas à moi-même non plus, consciemment du moins.»¹ Declan Donnellan parle à ce propos d'un « travail invisible »² qui vient développer et enrichir « ce que l'acteur joue »³. Le metteur en scène limite toutefois ce dernier aux « forces inconscientes » qui « se manifestent, le moment venu, dans ce que l'acteur voit et fait », nourries de « la répétition, mais aussi [de] la formation de l'acteur, et bien sûr, [de] son expérience de la vie »⁴. Inconscientes ou non, celles-ci se voient doublées, chez Claude Degliame et chez Delphine Eliet, d'un propos « personnel et silencieux »⁵ qui vient aiguïser leur désir d'actrices à travailler sur tels ou tels textes, tels ou tels projets et leur confère de toute évidence une présence liée la densité d'un savoir à la fois manifeste et indécélable – « secret [que l'acteur] ne dévoile pas mais dont il (...) révèle l'existence [au spectateur] »⁶, disait Georges Banu, cité en préambule. Aussi, au sein de la TCIC, l'une des variantes de l'exercice « Se laisser traverser par... » consiste à faire choisir aux élèves une qualité qu'ils souhaitent améliorer en tant qu'acteurs et à la leur faire garder secrète alors même qu'ils la travaillent durant toute la séquence. Par ailleurs, lorsqu'ils travaillent des scènes, Delphine Eliet insiste pour que chacune de leurs propositions soit toujours la plus précise possible, qu'elle ait été détaillée ou non au reste de la classe et quand bien même il s'agirait d'une fausse route sur le plan dramaturgique. C'est que l'acteur doit être d'autant plus clair avec ce propos qui est le sien et avec la partie de soi qu'il y engage qu'il est également, par nature, porteur d'autres propos (celui du personnage, celui de l'auteur, celui du metteur en scène...) qu'il doit dissocier du sien propre et qu'il doit avoir l'humilité d'accepter car il est de son devoir d'interprète de se mettre « avant tout au service d'un objet commun qu'il veut voir aller plus loin. »⁷

c) Avoir l'humilité de la concession

L'apparent paradoxe a déjà été évoqué d'un acteur *au service* d'autre chose ou d'autrui mais restant autonome grâce au propos personnel qui guide son travail. Selon

¹ Cf. DEGLIAME, Claude, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 181.

² Cf. DONNELLAN, Declan, *L'acteur et la cible – Règles et outils pour le jeu*, traduit de l'anglais par Valérie LATOUR-BURNEY, Collection Les voies de l'acteur, Éditions l'Entretemps, 2005, p. 30.

³ Cf. *Ibidem*, p. 76.

⁴ Cf. *Ibidem*, p. 107.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

⁶ Cf. BANU, Georges, *Les voyages du comédien*, Collection Pratique du théâtre – NRF, Éditions Gallimard, 2012, p. 154.

⁷ Cf. MOULIER, Julie, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 16 février 2012, Annexe D, p. 148.

Delphine Eliet, « c'est une question d'indépendance intérieure »¹. C'est ce qui permet à l'acteur de porter – d'incarner, par conséquent – d'autres propos que le sien sans que cela ne l'abîme car suivant un jeu de strates qu'il dissocie les unes des autres (*cf. 3^{ème} chap. – II.B.1.a*). Qu'il s'agisse du propos du personnage qu'il interprète, de celui de l'auteur pour sa pièce ou du metteur en scène pour son spectacle, et quel que soit son avis propre sur ces différents propos, il est de son devoir d'interprète de trouver en lui la nécessité selon laquelle il s'agit là d'une idée à transmettre au public coûte que coûte – « quitte à en crever »², disait Claude Degliame. Prenant l'exemple d'un acteur contraint d'interpréter un personnage raciste, Delphine Eliet explique que, « pour être efficace et servir le projet global, il faut absolument qu'il incarne ce propos raciste. Il est donc obligé de faire appel à ce qui est fondamentalement raciste en lui » : « Il doit accepter de sentir cette haine, cette bêtise qui sont les siennes – qui sont celles de tous les êtres humains. Dans le cas contraire, il instaurera une distance par laquelle il signifiera aux spectateurs : "Je parle de ça mais, moi, je ne suis pas comme ça..." Et cette distance amènera inévitablement une absence de justesse, du sur-jeu ou du sous-jeu. »³ C'est la raison pour laquelle faire des propositions relève d'un apprentissage : pour pouvoir proposer quelque chose de singulier, il faut être capable de sentir ses propres envies au même titre que celles du metteur en scène, par exemple, de les apprécier à leur juste valeur et de leur donner une forme à ce point précise qu'elle peut ensuite être reprise et développée (*cf. 2^{ème} chap. – II.A.2.a*). Cela demande à l'acteur d'enquêter toujours plus finement sur ses spécificités et sur sa nécessité profonde sans que cela ne restreigne jamais ses capacités d'écoute et d'altération. « Immense capteur »⁴, l'acteur doit savoir se laisser traverser par ces différents propos afin de les *comprendre* : les considérer chacun dans leur globalité et en chercher des équivalents « dans [son] corps »⁵. Ainsi que l'écrit Valère Novarina, « l'acteur n'exécute pas mais s'exécute, interprète pas mais se pénètre, raisonne pas mais fait tout son corps résonner »⁶. Une démarche délicate : s'il s'attelle en effet à porter intimement les nécessités d'autrui pour faire des propositions les plus justes possibles, l'acteur sait que la plupart d'entre elles auront pour destinée d'être écartées par le metteur en scène ou suivies différemment.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien avec Josée Lionelle Schuller réalisé les 20 janvier et 1^{er} février 2000, après la création de *La Banalité de l'ordinaire* de Niato Aldecosea, mis en scène par Delphine Eliet en 1999.

² Cf. DEGLIAME, Claude, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 181.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

⁵ Cf. *Idem*.

⁶ Cf. NOVARINA, Valère, *Pour Louis de Funès précédé de Lettre aux acteurs*, Éditions Actes Sud, 1986, p. 23.

Développer chez les apprentis-acteurs une confiance dans le « travail invisible »¹ permet de les aider à cette quête conjugulée d'exigence et d'humilité dans la création : tout ce qui a été travaillé, traversé se retrouve dans la densité d'une interprétation de façon latente, souterraine car l'imaginaire de l'acteur en est nécessairement nourri et marque le jeu de cette empreinte. Il est du métier de l'acteur que de se voir emprunter ou refuser certaines propositions, d'où la nécessité de faire se frotter les élèves à cette réalité car cela non plus ne doit jamais abîmer mais toujours rester du jeu. L'« ENjeU – Exercice pour acteurs joyeux », l'un des outils de la TCIC, est en ce sens particulièrement efficace car l'objectif affiché de construire collectivement un spectacle que chacun doit *servir* fraye avec cette indispensable « indépendance intérieure »², comme semble le signifier, dans l'appellation même de l'exercice, la mise en avant typographique du « je ». Selon Delphine Eliet, l'« ENjeU » est « un espace de joie, de jeu, qui exige une grande qualité de travail et une *attitude superbe*. C'est créer de la beauté avec presque rien mais avec l'essentiel : la qualité du travail et la générosité. »³ Les participants sont répartis autour du plateau, assis sur des chaises à côté desquelles se trouvent quelques accessoires et des éléments de costumes. Le début et la fin de cette improvisation d'une heure ont été préparés en amont ; le reste est laissé à la libre facture des acteurs sur le plateau, dans l'instant présent de la représentation. Ils ont à leur disposition l'ensemble des textes qu'ils ont interprétés, certains exercices de la TCIC, des phrases d'amorce à des improvisations et un ensemble très précis de « règles du jeu définies, mais variables, comme dans un jeu de cartes. Ceci coupe cela qui coupe ceci, etc. Rien n'est prévu à l'avance, insiste la pédagogue ; seule l'écoute et une intelligence commune du plateau permettent de dégager un fil d'Ariane : le spectacle s'écrit en direct. »⁴ Assise dans un angle à l'avant-scène, la pédagogue est partie prenante de l'exercice. Chef d'orchestre, elle peut intervenir sur un tempo ou un niveau d'intensité défailants au moyen de différents codes sonores. Son action est restreinte cependant. Elle aussi obéit *joyeusement* aux règles.

¹ Cf. DONNELLAN, Declan, *L'acteur et la cible – Règles et outils pour le jeu*, traduit de l'anglais par Valérie LATOUR-BURNEY, Collection Les voies de l'acteur, Éditions l'Entretemps, 2005, p. 30.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien avec Josée Lionelle Schuller réalisé les 20 janvier et 1^{er} février 2000, après la création de *La Banalité de l'ordinaire* de Niato Aldecosea, mis en scène par Delphine Eliet en 1999.

³ Cf. ELIET, Delphine Eliet, Site internet de l'École du Jeu : www.ecoledujeu.com.

⁴ Cf. *Idem*.

Règles du Jeu¹

Rien ne maintient la règle que le désir de jouer... (Roger Caillois)

(...)

Quand/Comment lancer une scène ?

Avec un « Moi ! », qui coupe la musique. (Le partenaire a l'obligation de suivre dans le style de jeu et d'où qu'il soit.)

Dans les temps vides (trous). Dans ce cas, le « Moi ! » n'est pas nécessaire. Le code de fin reste.

Depuis un exercice. Dans ce cas, le « Moi ! » n'est pas nécessaire et seuls restent sur plateau ceux qui sont concernés.

NB : Si la musique démarre doucement, elle arrive en soutien ou en contrepoint de la proposition dramatique qui se déroule sur le plateau. Les acteurs doivent l'utiliser, sentir ce que cela produit en eux, continuer leur route. Le texte doit toujours être dit au-dessus de la musique – sauf si le choix très précis est fait de ne plus être audible tout en continuant à jouer.

(...)

Quand/Comment interrompre une scène ?

Un des protagonistes s'arrête net. Soit il reste immobile, soit il s'assoit, soit il se tait.

Le chef d'orchestre coupe avec l'un de ses outils :

- **Musique forte : les acteurs qui le souhaitent font un « Se laisser traverser par... » ou une variante de cet exercice.**
- **Cri des « Lapins crétins » : une blague doit être dite, suivie d'une étreinte entre les acteurs présents sur le plateau. (Elle ne concerne pas ceux qui sont assis autour.) Si leur nombre est impair, celui qui reste les regarde pour finalement dire : « Et moi ? »**
- **Sonnette d'hôtel : 2 minutes de silence à l'issue desquelles « quelque chose doit être dit ».**
- **Clochette : redire/rejouer trois fois la phrase (ou le même vers) en améliorant le rapport à l'acte de dire.**

Un des acteurs assis autour du plateau, ayant discrètement apporté une chaise face public, s'assoit et dit : « Notes de travail. » Cela interrompt immédiatement la scène en cours. (Si la scène qui est en train d'être jouée gagne en intensité, l'acteur qui a installé la chaise face public attend qu'elle prenne fin.)

Ces « règles du jeu », nombreuses, ont toutes été pensées pour développer chez les apprentis-acteurs une qualité d'écoute du groupe et, au-delà, du *théâtre*. Priorité est donnée au spectacle donc à l'intensité et à l'intelligence de ce qui se passe sur le plateau. Dans le cadre de cet exercice, l'élève découvre qu'il a le droit d'interrompre un partenaire dont le travail perdrait de l'intérêt et menacerait la globalité du spectacle ; mais également qu'il est de son devoir de se retirer si sa propre proposition s'affaiblit ou si elle entre en concurrence avec une intervention plus forte. Il apprend à *se restreindre*, qualité que Charlie Chaplin, par exemple, présentait comme l'une des clés du comique de ses

¹ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

films – « L'une des choses dont je me méfie le plus est de ne pas exagérer ou d'appuyer trop un point particulier. Je pourrais plus facilement tuer le rire par l'exagération que par tout autre moyen. »¹ – et que Delphine Eliet rappelle avant chaque « ENjeU » : « Il est essentiel de comprendre que l'option d'être coupé existe pour maintenir un niveau d'invention et de qualité de jeu. Ce n'est pas une guillotine mais un outil ludique garant d'une totalité : une scène – ou autre – qui s'arrête est le début d'autre chose. (On ne coupe pas la scène d'un autre parce qu'on en a assez ; on ne laisse pas une scène stagner parce qu'on aime bien l'acteur qui passe.) »² Mais s'il faut « savoir laisser la place », c'est « pour mieux revenir ensuite avec force et insolence »³. Car la réussite d'un « ENjeU » dépend tout autant de la solidarité du groupe d'acteurs partageant le désir de créer ensemble « un temps de théâtre extraordinaire »⁴ que de l'affirmation, presque contre le groupe, d'individualités. Rien ne garantit à l'élève qu'il passera sur le plateau. Le fait qu'il présente ou non un fragment de scène, qu'il réalise ou non une improvisation, est déterminé par l'envie qui est la sienne ou par la nature de sa proposition, qui doit être plus intense ou plus juste que celle d'un autre sur le plan du rythme ou de la dramaturgie. C'est pour cette raison que cet exercice n'a d'intérêt que face à un public, car le public induit la peur et les individualités s'exacerbent pour le meilleur comme pour le pire. Donné à l'occasion des journées « Portes ouvertes » de l'École du Jeu, l'« ENjeU » marque les temps forts du cursus pédagogique des Années 1 et 2 du Cycle long. Il répond à cette « direction » et à cette « sanction » que Jacques Copeau dit nécessaires à toute formation d'acteur en ce qu'elle le pose en « artiste » et le confronte au « fruit de son travail »⁵ – à la réalité d'un métier où les spectateurs sont effectivement partie prenante, pourrait-on ajouter, tout comme les impératifs de dissociation, clef de l'épanouissement d'un acteur contraint à l'insolence *personnelle et silencieuse*.

*

Dans un entretien qu'elle accorde à Samra Bonvoisin, Isabelle Huppert témoigne d'un trouble persistant chez elle quant à la relation qu'elle entretient avec les directeurs d'acteurs. « Longtemps j'ai érigé en théorie l'absence de communication avec le metteur

¹ Cf. CHAPLIN, Charlie, « De quoi rit le public ? », *American Magazine*, novembre 1918.

² Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

³ Cf. *Idem*.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Site internet de l'École du Jeu : www.ecoledujeu.com.

⁵ Cf. COPEAU, Jacques, *L'École du Vieux-Colombier – Registres VI*, textes établis, présentés et annotés par Claude SICARD, Collection Pratiques du théâtre, Éditions Gallimard, 1999, p. 69.

en scène, la négation de la direction d'acteur. Par orgueil aussi, j'ai refusé d'être guidée. (...) Mais la patte du metteur en scène imprime une marque qui m'échappe. »¹ Évoquant la sensation d'un maintien « en état d'enfance », elle parle d'un « va-et-vient contradictoire entre le rêve de prise en charge et la volonté de prendre des décisions. Or il est bien dur, pour un acteur, de se comporter en adulte, puisqu'il est vécu comme un enfant. »² L'idée que l'acteur entretienne avec son metteur en scène une relation de dépendance presque infantile où il se laisse regarder, guider, toucher parfois, est monnaie courante dans le milieu théâtral, exploitée comme une commodité tant par les metteurs en scène – qui méconnaissent bien souvent le fonctionnement dramatique de ces « hommes vivants »³ que sont les comédiens – que par les interprètes. Mais le tiraillement évoqué par Isabelle Huppert montre à quel point cette position est plus complexe en réalité. Selon Delphine Eliet, l'acteur « ne doit pas être dans une relation de dépendance vis-à-vis du metteur en scène. Il doit être dans une relation de partenariat (...), absolument pas dans quelque chose d'infantile. »⁴ La passivité se doit d'être *active* et l'indépendance *intérieure* en accord avec les « nécessités artistiques »⁵ qui sont les siennes. Alors l'acteur se trouve à « un réel endroit de choix, de décision, de responsabilité »⁶.

**

« L'outil véritablement scientifique de l'acteur est une faculté émotionnelle anormalement développée avec laquelle il apprend à percevoir certaines vérités, à distinguer le vrai du faux »⁷, écrit Peter Brook. Selon Delphine Eliet, c'est là ce qui différencie principalement le metteur en scène de l'acteur au cours d'une création. L'acteur est un praticien : il fait, il pratique, il comprend en expérimentant – il incarne le(s) propos du spectacle. C'est « physiquement » qu'il le(s) porte : « l'acteur doit avoir une compréhension organique, physiologique de la question », « [il doit être] concerné de

¹ Cf. HUPPERT, Isabelle, citée par Samra BONVOISIN, « Le miroir paradoxal », NAMIAND, Arlette (sous la dir.), *Acteurs, des héros fragiles*, Éditions Autrement, Série Mutations n°70, mai 1985, pp. 96-97.

² Cf. *Ibidem*, p. 99.

³ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L'Âge d'homme, 1992, p. 245.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

⁵ Cf. DEGLIAME, Claude, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 181.

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

⁷ Cf. BROOK, Peter, *Points de suspension – 44 ans d'exploration théâtrale, 1946-1990*, traduit de l'anglais par Jean-Claude CARRIÈRE et Sophie REBOUD, Collection Fiction & Cie, Éditions du Seuil, 1992, pp. 146.

la tête aux pieds, jusque dans sa *chair*, par le “de quoi ça cause” »¹. Au même titre que le créateur des lumières ou le scénographe, il offre cette compétence au metteur en scène qui, lui, « conçoit un projet global » dans lequel il « n’a pas la maîtrise de ces différentes disciplines »². La notion d’interprète se joue dans cette « maîtrise », autonome et responsable, d’un métier. L’acteur est *interprète* non seulement parce qu’il « explique, éclaire le sens d’un texte »³ en le travaillant, en ouvrant l’accès à une compréhension *autre* de celui-ci – car « l’esprit rationnel n’est pas un instrument de découverte aussi puissant que les plus secrètes facultés intuitives »⁴, dit encore Peter Brook – mais également parce qu’il sert de « relais », nous l’avons vu, entre le « fantasme du metteur en scène par rapport à son spectacle et la réalité »⁵ : il se laisse traverser par tout ce qui émane de son directeur afin de donner corps aux désirs de ce dernier, qu’ils soient conscients ou inconscients.

S’il est évident que l’acteur incarne et le metteur en scène non, on ne peut manquer de sentir combien les propos de Delphine Eliet sont orientés par sa carrière d’actrice. Sans doute un pédagogue préalablement ou parallèlement metteur en scène ne limiterait-il pas sa position à celle d’être ainsi être *scanné* par les membres de son équipe. Lui aussi « se laisse (...) travailler par »⁶ les acteurs affirme Ariane Mnouchkine (*cf. 2^{ème} chap. – II.C.2.a*) et, à l’extrême opposé du discours de Delphine Eliet, il est amusant de lire Vsevolod Meyerhold affirmer que la « solidité de la position [du metteur en scène] tient au fait qu’à la différence de l’acteur, [il] connaît toujours (ou du moins doit connaître) l’avenir du spectacle. Il est possédé par *le tout*. Il est donc de toutes façons, plus fort que l’acteur. »⁷ Plus mesuré, Peter Brook parle d’une « exploration » commune, guidée par « le sens de l’orientation »⁸ du metteur en scène qui autorise les interprètes à proposer et à expérimenter « un million de choses différentes » tandis que lui est assuré de pouvoir toujours s’en référer à cette « ligne directrice qui [le] guide et [lui permet] de dire oui ou

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

³ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « INTERPRÈTE ».

⁴ Cf. BROOK, Peter, *Points de suspension – 44 ans d’exploration théâtrale, 1946-1990*, traduit de l’anglais par Jean-Claude CARRIÈRE et Sophie REBOUD, Collection Fiction & Cie, Éditions du Seuil, 1992, p. 231.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

⁶ Cf. MNOUCHKINE, Ariane, « Le théâtre ou la vie », entretien avec Ariane MNOUCHKINE (avril 1984), *Fruits n°2/3, En plein soleil*, juin 1984, pp. 200-223.

⁷ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L’Âge d’homme, 1992, p. 330.

⁸ Cf. BROOK, Peter, cité par Margaret CROYDEN, *Conversations avec Peter Brook*, Éditions du Seuil, 2007, p. 287.

non à la dernière minute »¹. Loin d'un rapport de dépendance infantile, la réunion d'artistes idéalement maîtres de leurs compétences et connaisseurs de celles d'autrui, autonomes et responsables, semble l'occasion d'un jeu de rôles où chacun avance et recule ses pions en vue d'un objectif commun – un ballet d'intérêts que Lee Strasberg décrit de façon très éclairante : « Un metteur en scène ne devrait discuter avec un acteur que si la discussion lui permet de réaliser ce qu'il souhaite. Si l'acteur a une idée fautive, mais que cette idée l'aide à faire ce que veut le metteur en scène, que celui-ci ne s'en inquiète pas. (...) Cependant, l'acteur doit se rend[re] compte que le metteur en scène ne sait pas toujours comment l'acteur accomplit [son] travail (...). C'est alors [qu'il] doit apprendre à faire la même chose qu'un metteur en scène, quand il l'amène doucement à faire ce qu'il veut »².

¹ Cf. *Ibidem*, p. 290.

² Cf. STRASBERG, Lee, *Le travail à l'Actors Studio – Cours recueillis et présentés par Robert H. Hethmon*, traduit de l'anglais par Dominique Minot, Collection Pratique du théâtre, Éditions Gallimard, 1969, pp. 313-314.

II. – Liberté et joie

« Dans la plupart des productions en France, la salle de répétition est une salle de torture. Après deux ou trois jours de répétitions, tout le monde est dépressif, triste, je n'ai jamais compris cela. Pourquoi les professionnels qui ont la grande chance d'être acteurs, de travailler comme tels, d'être payés pour exercer leur art souffrent-ils autant sous la pression d'une production ? Cela a beaucoup à voir avec ce qu'est capable d'impulser le metteur en scène. La plupart des metteurs en scène ne sont pas capables de créer une atmosphère créative dans une salle de répétition. »¹ À cette accusation signée Thomas Ostermeier font écho les propos énigmatiques par leur dimension pléonastique avec lesquels Peter Brook termine *L'Espace vide* : « Jouer sur une scène demande un gros effort. Mais quand le travail est vécu comme un jeu, alors ce n'est plus du travail. Jouer est un jeu. »² L'un des principes constitutifs au métier de l'acteur – donc à sa présence scénique – veut en effet que ce dernier soit capable de mettre sa personne au service d'un projet qui n'est pas nécessairement le sien, qui n'est pas forcément ce qu'il veut, et de se réjouir à le porter ainsi intimement. L'« incarnation dramatique »³, pour reprendre cette expression déjà citée d'Antoine Vitez, doit toujours rester un jeu. Il convient donc de la « dédramatiser » en diminuant « l'ego et l'aspect nombriliste qui sont certains des risques du métier »⁴. L'acteur doit prendre plaisir à la contrainte et à la contradiction, entretenir toujours cet humour face aux imperfections humaines qui font de l'art du jeu des tentatives sans cesse renouvelées, faire de ce travail permanent une joie, comme le souhaite Vsevolod Meyerhold et suivant une définition de ce terme que l'on trouve sous la plume du philosophe Robert Misrahi : « La joie (...) est un acte parce qu'elle implique un sujet conscient qui a posé sa propre autonomie, au-delà des idées et des valeurs simplement reçues de l'extérieur. »⁵

**

Dans cette dernière partie, nous traiterons donc de la présence de l'acteur *en intention* comme présence de l'acteur contraint, joyeux dans et par cette contrainte

¹ Cf. OSTERMEIER, Thomas, *Thomas Ostermeier*, introduction et entretien par Sylvie CHALAYE, Collection Mettre en scène, Éditions Actes Sud-Papiers, 2006, p. 26.

² Cf. BROOK, Peter, *L'Espace vide – Écrits sur le théâtre*, traduit de l'anglais par Christine ESTIENNE et Franck FAYOLLE, Collection Points Essais, Éditions du Seuil, 2003, p. 181.

³ Cf. VITEZ, Antoine, *Écrits sur le théâtre, 1 – L'École*, Éditions P.O.L, 1998, p. 179.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 26 avril 2013, Annexe C, p. 117.

⁵ Cf. MISRAHI, Robert, *Le Bonheur – Essai sur la joie*, Éditions Cécile Defaut, 2012, p. 104.

même. Nous verrons d'abord les moyens qui s'offrent à lui de recouvrer sa liberté au cœur des carcans en analysant la foi d'un « Tout est (bon) pour le jeu ». Partant de là, nous étudierons l'acteur *dissociant* de la TCIC comme puisant ses puissances d'exister et d'agir dans la frustration d'une quête sans fin – présent, donc, car porté par le mouvement de sa conscience « vers une plus grande consistance par l'accroissement de son savoir et vers une plus grande liberté par la maîtrise de son avenir »¹.

A. De la liberté chez l'acteur entravé

Lorsqu'il enseigne au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, Philippe Torreton n'a de cesse d'engager ses élèves à faire « feu de tout bois » : « Déclinons toutes les petites choses qui se passent et voyons où cela nous mène. Nous n'aimons pas, comme spectateurs, que l'on nous montre, nous aimons bien aller fouiller. »² Delphine Eliet affirme de façon analogue : « Je crois fondamentalement que, sur un plateau, tout existe pour une raison, pour créer quelque chose. C'est une sorte de foi que, pour l'instant, je maintiens dans l'espace-temps du plateau. »³ Savoir ne pas se heurter aux contraintes mais faire de chacune un ferment pour le jeu, c'est se frotter au principe qui sous-tend toute création théâtrale. Celle-ci est faite de déplacements imposés par un metteur en scène, dirigeant « à la baguette » parfois, « la main un demi-centimètre à gauche »⁴, faite aussi de partenaires qui peuvent être « très loin de [soi] » et avec lesquels il faut chercher un moyen de se mettre « en accord » pour « se renvo[yer] quelque chose », pour « que ce soit complémentaire »⁵ quoi qu'il arrive, etc. Quelles que soient les situations, il y a « forcément des contraintes, de toute façon. Je ne peux pas m'envoler comme je veux. Je ne peux pas changer de taille. Je n'ai malgré tout que l'âge que j'ai. Je crée donc de la magie *avec* mes contraintes, ne serait-ce que physiques »⁶, déclare Delphine Eliet, posant que tout est (bon) pour le jeu. Au-delà des répétitions, inculquer aux apprentis-acteurs l'idée d'un « Donner/Recevoir », c'est également les entraîner à *refaire* de représentation en représentation, à nuancer une même forme en

¹ Cf. MISRAHI, Robert, *Le Bonheur – Essai sur la joie*, Éditions Cécile Defaut, 2012, p. 104, p. 131.

² Cf. TORRETON, Philippe, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena (CNSAD, 2009/2010).

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

⁴ Cf. PODALYDÈS, Denis, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 257.

⁵ Cf. DEGLIAME, Claude, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 181.

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

fonction de son état d'être sur le moment et de celui du public en face de soi pour, chaque soir, comme le souhaite Vsevolod Meyerhold, « travailler [ce dernier] au corps »¹.

1. « Tout est (bon) pour le jeu »

a) *Dire oui*

« Donner/Recevoir », quatrième des notions gigognes qui structurent la TCIC, définit la circularité décrite lors de l'analyse de la notion première « Se laisser traverser par... » : « vous donnez quelque chose, le fait d'avoir donné vous transforme, va transformer en face et vous allez recevoir... C'est un mouvement qui ne s'arrête jamais. Il n'y a pas de trou, pas de rien, pas de vide »². Les perceptions de l'être humain étant continues, elles rendent continus les possibles expressifs car toute perception (une musique, l'amplitude d'un mouvement) sollicite immédiatement la mémoire et, avec elle, une ou des émotions traduites aussitôt par un phénomène physique (nouveau mouvement, chaleur, rougeur, sueur, larmes, tremblements...), phénomène physique appelant lui-même de nouvelles pensées donc de nouvelles nécessités d'expression, etc. Semblable constat aide à conforter les élèves dans la possibilité qui est la leur de traverser la peur propre à un travail dans l'ici et maintenant de chaque performance, quitte même à susciter celle-ci pour faire naître du frisson (*cf. 2^{ème} chap. – I.B.2.b*). En effet, lorsque la peur de l'inconnu envahit la scène, la vivance envahit les corps et, avec elle, le plaisir. C'est sur ce principe que surfe la mode actuelle des performances et des spectacles basés sur l'improvisation : depuis 2006, par exemple, Sylvain Creusevault et le collectif D'ores et Déjà cherchent « pour le jeu, l'endroit du paradoxe » en créant « un espace dans lequel deux acteurs évoluent et qu'ils cherchent à déséquilibrer pour faire entrer le jeu, l'accident, et qu'ils rééquilibrent en fonction du sens à dévoiler »³. Qu'il évolue à l'intérieur de tels spectacles à canevas ou qu'il reproduise une mise en scène dirigée « à la baguette »⁴, qu'il soit en répétition comme en représentation, l'acteur doit toujours être en quête de ce *déséquilibre*. Ainsi Delphine Eliet demande-t-elle à ses élèves d'oser prendre des risques, ce qui ne doit jamais être compris par eux dans le sens où

¹ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 3, 1930-1936*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions La Cité – L'Âge d'Homme, 1980, p. 140.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

³ Cf. Note d'intention au spectacle *Le Père Tralalère*, création collective du Dores et déjà, MÉTAIS-CHASTANIER Barbara, « L'accident, la technique et l'occasion », *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°2 : L'accident, mis à jour le : 09/01/2010, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1087>.

⁴ Cf. PODALYDÈS, Denis, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 257.

leurs intégrités physique et intime pourraient être abîmées : si flirt avec le danger il y a, celui-ci doit résider dans le simple plaisir de sortir du cadre de ses limites. C'est là que le metteur en scène Jacques Lassalle situe le dialogue créatif qu'il établit avec ses acteurs : quittant le confort d'un univers maîtrisé, il est de leur devoir d'« aimer l'inconnu ». Il ajoute :

« Mettre en scène et diriger des acteurs, pour moi, c'est d'abord les inviter à sortir de ce que l'on attend d'eux, quelquefois de ce qu'ils ne savent pas d'eux-mêmes. C'est prendre le risque de l'inconnu. C'est aller là où ils ne savent pas pouvoir aller, et dans certains cas, où ils ont peur d'aller. Pour moi, il est essentiel d'amener l'acteur à aller dans l'inconnu – non seulement dans l'inconnu "familier", changer de personnage, mais dans l'inconnu de soi, de son imaginaire instrumental, de ses monstres dormants ou enfouis. J'invite toujours l'acteur à accepter le risque d'être déstabilisé, de se mettre en danger. Souvent, j'ai l'air de me contredire, de demander quelque chose en contradiction avec ce que j'ai demandé la veille, et qui la veille m'a rendu heureux. Mais hier c'était hier. À chaque jour sa couleur et ses désirs. Souvent, les acteurs avec qui j'ai eu le plus de bonheur à travailler me disent huit jours avant la première : "Mais qu'est-ce que vous attendez de nous ? Nous ne savons plus qui nous sommes, on ne sait plus ce que vous voulez. Et on ne sait plus ce qu'on veut nous-mêmes..." Et je réponds, et ça ne les rassure pas toujours : "Attendez. Ça va venir, vous allez voir..." Qu'est-ce qui va venir ? C'est que vous acceptiez la progressive installation d'un autre qui vous est étranger (...) complexe, ramifié, contrasté, révoltant et fascinant, jamais univoque. Un être qui survient et se déploie là où il serait si confortable pour l'acteur de n'être qu'en représentation, dans la gestion de ce qu'il sait faire, de ce que l'on attend de lui. »¹

Aux élèves d'apprendre à chérir le vide d'un « Qu'est-ce qui va venir ? » – sachant que par le simple fait du « Donner/Recevoir » ce vide n'existe de toute façon pas. « Il y a des moments où il faut le courage du vide. Il ne faut pas chercher à le combler. »² À propos de la nécessaire « disponibilité active » de l'acteur en travail, Ariane Mnouchkine ajoute : « L'âme doit être en creux comme un contenant. C'est cela qui est difficile à acquérir. C'est comme un muscle. Souvent vous êtes soit disponibles, soit totalement vides. Or, c'est entre les deux : il y a un vide matriciel. »³ Tel est ce sur quoi se fondent les improvisations intitulées « Entrée/Sortie » dont Nicolas Bouchaud témoigne avoir été marqué lors de sa formation initiale en art du clown : « Vous ne savez pas ce que vous

¹ Cf. LASSALLE, Jacques, « De l'émerveillement à la maîtrise », *Agôn* [En ligne], N°2 : L'accident, Dossiers, L'accident, au plus près : l'enquête, mis à jour le : 12/11/2010, URL : <http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1197>.

² Cf. MNOUCHKINE, Ariane, *Ariane Mnouchkine*, introduction, choix et présentation des textes par Béatrice PICON-VALLIN, Collection Mettre en scène, Éditions Actes Sud-Papiers, 2009, pp. 96-97.

³ Cf. *Ibidem*, p. 110.

allez faire entre [votre entrée et votre sortie], raconte-t-il. Si : vous allez chercher à durer [donc à] créer un certain type d'écoute, un certain type de regard qui fait qu'on va vous suivre » ; « et quand on vous dit, en face : "Cherchez une sortie !", cela signifie que vous n'êtes plus présent »¹ – plus dans l'instant présent, plus dans ce « vide matriciel » qu'évoque la metteur en scène. Former les apprentis-acteurs à l'improvisation est l'une des voies les plus fréquemment suivies pour leur faire dompter et adopter ce goût de l'inconnu et la capacité à dire oui qui l'accompagne. Comme l'expose Jean-François Dusigne :

« Au cours d'un match, les dés ne sont normalement pas pipés et personne n'est censé connaître le résultat.

Si ce n'est pas le cas au cours d'une représentation, il peut en être de même lorsqu'on improvise.

En tant que joueurs, la différence entre le sportif et l'acteur réside en ceci :

- *Le sportif fait tout pour gagner, et se désespère de perdre.*
- *L'acteur doit alterner les moments où il ne se laisse pas faire parce qu'il veut gagner avec les moments où il accepte de perdre et de se laisser mener. (...)*

Mais il arrive au cours d'une improvisation que l'initiative d'un partenaire ne soit pas jugée des plus heureuses. (...) Pour ne pas bloquer le mouvement, j'ai tout intérêt à user de souplesse : il me faut savoir non seulement céder mais abonder dans le sens d'autrui dans la perspective de trouver les conditions d'un nouvel accord. Une fois trouvé, il me sera alors loisible de modifier la direction prise en suscitant un nouveau conflit, fondé de préférence sur la rencontre d'un obstacle tiers qui concernera chacun. »²

Outre les fréquents passages sur la chaise en « Je m'appelle... » (cf. 2^{ème} chap. – II.A.2.b), la TCIC compte de nombreuses amorces à improvisation : « Je me souviens... » suivie d'un souvenir réel ou inventé, « Je sais faire... » accompagnée d'une action que l'on sait et peut faire sur le plateau, « Je ne comprends pas ! » pour travailler l'indignation ou, à l'inverse, « Chère X, Je suis désolé(e)... » pour s'enfoncer dans la désolation, etc. Utilisé lors de parcours collectifs, l'amorce « Ça y est ! » permet, elle, d'entraîner les élèves à cette « souplesse » décrite par Jean-François Dusigne comme capacité de l'improvisateur à dire oui, à s'interdire d'être dans le refus des propositions de ses partenaires mais à s'en saisir comme d'autant de tremplins pour le jeu. Dans le cadre de l'« ENjeU », « Ça y est ! » fait partie des outils dont disposent les acteurs pour entrer sur le plateau vide ou

¹ Cf. BOUCHAUD, Nicolas, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 février 2013, Annexe D, p. 164.

² Cf. DUSIGNE, Jean-François, *L'acteur naissant – La passion du jeu*, Collection Sur le théâtre, Éditions théâtrales, 2008, p. 106.

interrompre une scène qui perdrait de son intensité. Cette interjection impose à au moins un participant de répondre à l'appel, quand bien même il ne saurait absolument pas ce qui « y est ». Se voir ainsi contraints d'acquiescer à l'improvisation initie les élèves au fait que suivre une proposition, c'est d'abord se voir offrir une piste de jeu, ce qui dégage de l'obligation d'inventer soi-même une amorce, et c'est ensuite éprouver que dire oui fait créer de toute façon, en tant que défi lancé à sa propre personne. « Il faut prendre conscience à la fois de la joie et du piège de l'improvisation, écrit à ce propos Peter Brook dans *Le diable, c'est l'ennui*. En donnant une possibilité de vivre, de s'exprimer, de bouger autrement que dans la vie quotidienne, on est tout de suite dans la joie mais si, très rapidement, on ne propose pas un défi, l'expérience tourne en rond. J'ai fait ce constat pour toutes les formes d'improvisations. »¹ Au-delà d'un simple entraînement à avoir le « courage du vide »², le positivisme qui caractérise la capacité d'un acteur à dire oui doit gouverner tout son travail sur le plateau comme appel constant à dépasser des limites en faisant de toute contrainte un ferment pour le jeu. « Sur un plateau, tout est possible et l'on peut se servir de tout : tout est matière à jouer »³, affirme Delphine Eliet, qui ajoute : « La peur doit être un outil. Que ce soit sur une scène cadrée, établie, sur une improvisation ou sur un exercice, il faut que l'acteur s'entraîne à aller "là où ça fait peur" ». »⁴ Elle conclut : « Je crois que la différence entre un bon acteur et un très bon acteur réside précisément dans le fait que ce dernier utilise sans cesse ce qu'il sait faire pour aller là où il ne sait pas. »⁵

b) *Faire usage des contraintes*

Les désirs d'un metteur en scène quant au spectacle qu'il signe, son imaginaire, s'expriment pour partie dans les contraintes qu'il impose à son équipe artistique. Que l'acteur trouve en elles un carcan impossible à dépasser, il est de son devoir de tenter de les *comprendre* et d'y répondre au mieux jusqu'à ce que, peut-être, ces mêmes contraintes se révèlent agréables par la liberté qu'elles lui permettent de trouver. « Il faut faire avec son non-désir et le désir de celui qui [impose sa consigne]. Aimer ou ne pas aimer, on s'en

¹ Cf. BROOK, Peter, *Le diable c'est l'ennui – Propos sur le théâtre*, mis en texte par Jean-Gabriel CARASSO, en collaboration avec Jean-Claude LALLIAS, Éditions Actes Sud-Papiers, 1991, pp. 76-77.

² Cf. MNOUCHKINE, Ariane, *Ariane Mnouchkine*, introduction, choix et présentation des textes par Béatrice PICON-VALLIN, Collection Mettre en scène, Éditions Actes Sud-Papiers, 2009, pp. 96-97.

³ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

⁵ Cf. *Idem*.

fiche : on est là pour essayer. »¹ Poussé dans ses retranchements, s'il veut rester *vivant*, l'acteur n'a d'autre choix que d'« aller dans l'inconnu »², de sortir de ses réflexes et de « prendre le risque »³ de chercher vraiment. « En tant qu'actrice, c'est *a priori* avec les contraintes qui me paraissaient les pires à première vue que j'ai le plus avancé »⁴, affirme Delphine Eliet en écho aux propos de Yoshi Oida : « [Plus] on est limité par toutes sortes d'interdictions et de restrictions, plus on a de chances d'aboutir à un jeu créatif. En théorie, c'est l'inverse qui devrait être vrai : on devrait se sentir beaucoup plus heureux quand les restrictions sont levées. En réalité la liberté, je m'en suis rendu compte, peut se révéler être un fardeau. En un sens, plus il y a de restrictions, plus le travail est facilité. »⁵ L'exercice « Se laisser traverser par... En statue » est particulièrement révélateur de ce genre d'apprentissage puisqu'un élève y propose une forme physique figée qu'il cherche à rendre la plus dense possible mais qu'il doit accepter ensuite de voir modelée par un camarade en vue d'une amélioration. Il arrive que l'effet rendu soit alors moindre et que l'élève manipulé préfère sa position initiale. Sans râler contre cette nouvelle statue, il doit s'y adapter et tenter de retrouver, par elle, une densité la plus forte possible. Autre épreuve d'un partenariat contraint, une variante de l'exercice « Main sur le front » autorise l'assistant, celui qui suit l'élève en mouvement, à « faire des surprises »⁶ à ce dernier (à le pousser, à le bousculer, etc.) afin d'entraîner le protagoniste, contraint, à ne pas se braquer contre son camarade mais à utiliser ces perturbations physiques pour travailler encore davantage, comme il devra le faire de tout partenariat dans son parcours professionnel ultérieur. À ce propos, Peter Brook va même jusqu'à affirmer :

« On ne peut explorer qui on est qu'en n'étant pas intéressé par soi-même, mais par les autres (...). Un acteur sensible, au sein d'un groupe très violent, brutal, avec un metteur en scène tout aussi violent, des acteurs exhibitionnistes, peut être envahi par le désespoir. (...) Soit il reste avec son jugement, sa déception, soit au contraire il se dit : "Je vais écouter avec une grande attention (...). Cette brutalité peut devenir mon aide. Je vais bien

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien avec Josée Lionelle Schuller réalisé les 20 janvier et 1^{er} février 2000, après la création de *La Banalité de l'ordinaire* de Niato Aldecosea, mis en scène par Delphine Eliet en 1999.

² Cf. LASSALLE, Jacques, « De l'émerveillement à la maîtrise », *Agôn* [En ligne], N°2 : L'accident, Dossiers, L'accident, au plus près : l'enquête, mis à jour le : 12/11/2010, URL : <http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1197>.

³ Cf. *Idem*.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Entretien avec Josée Lionelle Schuller, *Op. cit.*

⁵ Cf. OIDA, Yoshi, *L'Acteur flottant*, avec la collaboration de Lorna MARSHALL, traduit de l'anglais par Mathilde MILLION, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 1992, p. 79.

⁶ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

observer ce que font les autres, et je vais apprendre quelque chose que je ne connaissais pas, dont j'ai sans doute toujours eu peur jusqu'à maintenant." »¹

Cet exemple est extrême mais il illustre combien la peur gouverne l'attitude de l'acteur en répétition, faisant de lui un *désespéré* – ou un *râleur*. D'une statue amoindrie à des partenaires violents, le fossé est immense mais les propos de Peter Brook et ceux de Delphine Eliet se rejoignent dans l'idée que « Traverser la peur » permet de se perfectionner encore et encore en s'observant soi-même et en observant les autres pour aller toujours « là où [l'on] ne sait pas »². Comme en réponse à la première phrase citée du metteur en scène, la pédagogue ajoute : « Si les acteurs s'intéressaient réellement aux être humains, leur métier serait beaucoup moins difficile ! »³ On retrouve alors la définition que donnait Robert Misrahi de la joie, telle que possiblement issue de la « recherche » en ce que celle-ci « exprime toujours le mouvement même de la conscience vers une plus grande consistance par l'accroissement de son savoir et vers une plus grande liberté par la maîtrise de son avenir »⁴. S'il existe « des limites qui sont de l'ordre de la décence et de la civilité »⁵ – peu présentes dans le portrait de répétition délivré par Peter Brook –, cette ouverture à la contrainte qui doit régir l'attitude de l'acteur en travail, selon les deux artistes, s'affiche effectivement comme source de joie car « tout » y devient « (bon) pour le jeu ». Usant de la notion « Donner/Recevoir », Delphine Eliet enseigne à ses élèves à repérer « qu'on reçoit et qu'on donne toujours : même si mon partenaire *ne me donne rien*, s'il est tout raide, tout sec, s'il parle faux, s'il ne s'adresse pas à moi, il me donne *ça* et, de ce *ça*, je peux faire du jeu. »⁶ Ce principe, Delphine Eliet se l'impose à elle-même en affirmant toujours construire son cours deux fois – « la première fois, je le pense ; la seconde fois, je le fais »⁷ – afin de mieux s'adapter au groupe avec lequel elle travaille dans le temps présent de la séance. Tout comme elle fait de la contrainte l'un des pivots d'une pédagogie dont la dimension instinctive est essentielle, elle enseigne à ses élèves à accepter que rien ne sert de se plaindre d'un mauvais partenaire, d'un projecteur mal réglé et qui éblouit ou des consignes trop restrictives d'un metteur en scène car « râler est l'un des sports préférés des acteurs alors

¹ Cf. BROOK, Peter, *Entre deux silences*, traduit de l'anglais par Marie-Hélène ESTIENNE, Collection Apprendre n°25, Éditions Actes Sud-Papiers, 2006, pp. 26-27.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 26 avril 2013, Annexe C, p. 117.

⁴ Cf. MISRAHI, Robert, *Le Bonheur – Essai sur la joie*, Éditions Cécile Defaut, 2012, p. 131.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

⁶ Cf. *Idem*.

⁷ Cf. *Idem*.

qu'accepter les choses, y compris celles qui ne nous plaisent pas de prime abord, est extrêmement enrichissant »¹. Loin de les éviter, il faut à l'interprète cultiver contraintes, obstacles et défis, et faire de la frustration qui en émane l'une des sources et l'un des plaisirs du jeu.

c) Jouer avec la frustration

Jean-François Dusigne évoque la nécessité, pour l'acteur, de savoir « perdre » et « se laisser mener », de savoir « non seulement céder mais abonder dans le sens d'autrui dans la perspective de trouver les conditions d'un nouvel accord »², un propos que l'on pourrait retrouver parmi les règles du jeu décrivant les possibles de l'« ENjeU » (cf. 3^{ème} chap. – I.A.2.c). Là aussi, l'acteur doit savoir « abonder » lorsqu'un « Ça y est ! » l'interpelle et « céder » lorsqu'il est coupé, sans s'en formaliser mais en s'amusant au contraire de se voir ainsi contraint, donc frustré. « On ne se fait pas *mal* mais on joue avec la frustration », explique Delphine Eliet, car il faut « créer du manque pour créer du désir »³ et entretenir ainsi sa nécessité d'interprète. Dans le cas contraire, cet appétit qui seul pousse l'acteur à « mieux revenir ensuite avec force et insolence »⁴ se fait aussi futile qu'une « envie d'enfant gâté »⁵. Il est essentiel que les apprentis-acteurs s'initient à cultiver ce sentiment de frustration et à le partager sans jamais le teinter de gravité, à l'utiliser dans leur jeu et non à simplement « serrer les dents en attendant que ça passe »⁶. La pédagogue précise qu'il ne s'agit toutefois là que d'une étape dans leur formation en tant que « désapprentissage des routines sociales » : « Il est pédagogiquement important [que l'élève] repère ces automatismes et qu'il comprenne qu'il peut jouer avec, comme une source d'énergie. »⁷ Nous avons étudié le travail en musique comme l'un des premiers outils avec lesquels Delphine Eliet entraîne les apprentis-acteurs à sortir de leurs *a priori* (cf. 2^{ème} chap. – I.B.2.a). Lorsqu'elle choisit des chansons à ce point connotées que la plupart d'entre eux n'en apprécient ni la mélodie ni l'interprète, c'est pour les initier à se laisser traverser par ce matériau qui leur est hostile en acceptant de sentir rejet et mécontentement et en ayant de l'humour quant à cette

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

² Cf. DUSIGNE, Jean-François, *L'acteur naissant – La passion du jeu*, Collection Sur le théâtre, Éditions théâtrales, 2008, p. 106.

³ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁶ Cf. *Idem*.

⁷ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

attitude même. « Cela ne doit jamais être grave ! C'est un jeu, comme lorsque les enfants disent : "Je ne marche que sur les carrés noirs !" Cela n'a aucun intérêt si ce n'est que c'est drôle et qu'on se demande : "Vais-je y arriver ?" »¹ Si le jeu de l'acteur est *jeu*, c'est précisément parce qu'il dessine un espace de liberté à l'intérieur de règles rigoureuses, connues et acceptées de tous mais nourrissant chez chacun un vif désir de transgression. Ainsi que l'expose Ariane Mnouchkine, « pour transgresser, il faut des lois à transgresser. Si vous ne partez pas de la contrainte la plus pure, la plus sévère, il n'y a pas de liberté, il y a du désordre. (...) Ici, nous pensons que c'est à partir d'une base extrêmement stricte que l'on peut s'envoler, non pas vers le n'importe quoi, mais partout. Et il y a une grande différence entre le n'importe quoi et le partout. »²



Camille Joviado. © Émilie Bouruet-Aubertot.

À l'École du Jeu, de très nombreux exercices mettent ainsi les élèves à l'épreuve de la frustration. Certaines versions de « Se laisser traverser par... », proches du « Se laisser traverser par... En statue » décrit plus haut, se pratiquent en ne travaillant que le bas du corps ou, à l'inverse, en ne bougeant que les bras. Les élèves y découvrent que l'interdiction de bouger telle ou telle partie de leur anatomie en la maintenant immobile et relâchée amène, comme par contraste, à des sensations d'autant plus nettes et riches dans les zones mobiles. Plus extrême est le « Se laisser traverser par... Avec zéro mouvement », l'objectif y étant d'éprouver au plus haut degré le désir de se mouvoir sans que celui-ci ne puisse s'exprimer. Le corps contraint devient alors de plus en plus *vivant* car « plus je respecte le fait que je n'ai pas le droit de bouger (sans être raide ou figé), plus j'ai envie de bouger et moins j'ai le droit de bouger, plus je suis frustré et plus

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. MNOUCHKINE, Ariane, *Ariane Mnouchkine*, introduction, choix et présentation des textes par Béatrice PICON-VALLIN, Collection Mettre en scène, Éditions Actes Sud-Papiers, 2009, pp. 100-102.

c'est drôle.»¹ D'autres exercices permettent de travailler, eux, la frustration dans le rapport au texte : l'envie de dire doit être menée à son comble sans que jamais un mot ne soit prononcé. D'autres encore concernent le partenariat : une variante de l'exercice « Annoncer (et toucher) une partie du corps de l'autre » (cf. 1^{er} chap. – I.A.2.a) impose ainsi à l'apprenti-acteur, quelle que soit la réponse donnée à sa requête, de retenir son geste, de sentir ce qu'il éprouve à la suite de cette rétention pour exprimer cette expérience par le mouvement. « Ce sont des jeux d'enfants, en réalité. Rien n'est compliqué là-dedans. C'est jouer à Cache-cache en ayant tellement envie d'être vu. C'est 1-2-3-Soleil où le désir d'avancer est contrarié par l'interdiction de bouger. (...) Cela entraîne les élèves à considérer que la possibilité de désobéir existe et à faire le choix de suivre une indication. Ce n'est plus une obéissance, par conséquent : c'est un choix. »² En outre, poursuit Delphine Eliet, « ce type d'exercices sert à introduire un peu d'humour »³ dans le travail de l'acteur. Il faut détendre l'esprit de sérieux qui règne dans les classes d'art dramatique, y mêler une « joyeuse insolence »⁴ encore une fois (cf. 3^{ème} chap. – I.B.2.a). C'est avant tout vis-à-vis de lui-même que l'élève doit apprendre à entretenir cette joie de la frustration, le jeu étant par définition une tentative toujours renouvelée. Lorsque Delphine Eliet demande à l'apprenti-acteur de « repérer ses tendances au sur-jeu, au sous-jeu, à la prudence et [de] les consigner en notes de travail », c'est pour lui faire prendre conscience que « tous les contrôles et les ajustements auquel il procède lorsqu'il se surprend en train de tricher ou d'être extérieur, ne cesseront jamais »⁵ et gagnent par là à devenir un jeu de l'interprète avec lui-même, premier échelon d'un *refaire* envisagé comme principe même de l'acte théâtral.

2. S'initier au refaire

a) Développer une expérience

Tout comme il est essentiel d'enseigner aux apprentis-acteurs qu'une impression de « rien »¹ ne demande qu'à être comblée (cf. 1^{er} chap. – I.B.1.b), il est indispensable de les entraîner à s'appuyer sur l'instant présent de leurs performances pour jouer : c'est

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

³ Cf. *Idem*.

⁴ Cf. *Idem*.

⁵ Cf. ELIET, Delphine Eliet, Notes de travail (2010-2013).

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

l'une des clés du *refaire*. Lorsqu'un acteur est dirigé par un metteur en scène, il est généralement amené à mémoriser une partition textuelle, gestuelle et rythmique qui lui est imposée, qu'il nourrit par le travail de répétitions doublé de son travail personnel – « travail invisible »¹ de Declan Donnellan (*cf. 3^{ème} chap. – I.B.2.b*) – et *cale* afin de pouvoir la reproduire à l'identique, représentation après représentation. Vsevolod Meyerhold s'insurge ainsi contre les interprètes qui, se sentant libres d'improviser à leur guise une fois le spectacle créé, détruisent l'harmonie rythmique de celui-ci en l'allongeant considérablement : « Il faut apprendre aux acteurs à sentir le temps sur scène comme le sentent les musiciens. Un spectacle organisé de façon musicale [est] un spectacle avec une partition rythmique précise, un spectacle dont le *temps* est organisé avec rigueur. »² Mais à l'image du « Se laisser traverser par... En statue » évoqué précédemment, la réponse à l'organisation rigoriste prônée par de tels directeurs est qu'inévitablement, certains soirs, cette structure imposée perd en vivance : pour ne pas se résigner à reproduire des formes creuses, les élèves doivent comprendre qu'elles peuvent toujours se remplir différemment à condition de s'appuyer sur l'état présent de la scène, de leur personne et de celle de leurs partenaires. En acceptant d'être altéré chaque soir différemment, et toujours plus intimement, par les mots et les situations qui construisent le spectacle, l'acteur « creuse [un sillon] de plus en plus profond » et découvre « d'autres sédiments, d'autres couches géologiques », défend Gilles David. Et si le Comédien-Français précise s'efforcer chaque soir, « par honnêteté, de ne jamais faire cela par-dessus la jambe » et s'oblige à « être là », affirmant : « C'est pour moi une question d'éthique »³, c'est que la tendance est malheureusement trop communément partagée, chez les acteurs professionnels, de dire qu'il y a des jours *avec* (sous-entendu : vivance) et des jours *sans*. À l'inverse, et dévoilant une pensée qui n'est pas sans rapport avec le « vide matriciel »¹ que définit Ariane Mnouchkine (*cf. 3^{ème} chap. – II.A.1.a*), il compare le travail de l'acteur avec la préparation du sportif qui « repèr[e] bien son parcours »² avant de s'y lancer : pour fuir le « démon » de « la banalité »³ qui le guette inévitablement au bout de quelques représentations, selon les termes de Bénédicte Cerutti, l'acteur doit

¹ Cf. DONNELLAN, Declan, *L'acteur et la cible – Règles et outils pour le jeu*, traduit de l'anglais par Valérie LATOUR-BURNEY, Collection Les voies de l'acteur, Éditions l'Entretemps, 2005, p. 30.

² Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L'Âge d'homme, 1992, pp. 324-325.

³ Cf. DAVID, Gilles, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 18 janvier 2013, Annexe D, p. 251.

¹ Cf. MNOUCHKINE, Ariane, *Ariane Mnouchkine*, introduction, choix et présentation des textes par Béatrice PICON-VALLIN, Collection Mettre en scène, Éditions Actes Sud-Papiers, 2009, p. 110.

² Cf. DAVID, Gilles, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 18 janvier 2013, Annexe D, p. 251.

³ Cf. CERUTTI, Bénédicte, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 décembre 2012, Annexe D, p. 214.

toujours « [partir] à l'aventure, au présent de ce qui peut se passer »¹. « L'absence d'improvisation chez un acteur dans un rôle est la preuve qu'il a cessé de se développer »², assène Vsevolod Meyerhold, qui ajoute :

« Un bon acteur se distingue d'un mauvais en ce que le jeudi, il ne joue pas comme il avait joué le mardi. Ce n'est pas la répétition de ce qui a réussi qui procure de la joie à l'acteur, mais les variations et l'improvisation dans les limites de la composition d'ensemble. En s'autolimitant dans une composition spatiale et temporelle bien définie ou à l'intérieur de l'ensemble que forment les partenaires, l'acteur se sacrifie à la globalité du spectacle, et le metteur en scène se sacrifie aussi, en admettant l'improvisation. Mais ces sacrifices sont féconds, s'ils sont réciproques. »³

Par « improvisation », Vsevolod Meyerhold entend la capacité de l'interprète à colorer une partition « bien définie » de multiples nuances. Celles-ci attestent de l'« âme » du rôle, explique-t-il, loin de ce « défaut mécaniste » caractéristique d'un parcours « bien étudié » mais dans lequel l'acteur « devient une marionnette » : « Cette interprétation mécaniste provient du fait que le cerveau de l'acteur dort et que ce sont ses réflexes habituels qui travaillent par eux-mêmes, comme chez un homme affamé qui tend la main vers de la nourriture. »⁴ Céder au *pilote automatique* revient à nier la réalité selon laquelle, quels que soient la mise en scène ou le texte repris, l'organisme est en perpétuel mouvement donc toujours nouveau (*cf. 1^{er} chap. – I.B.1.b*) : si l'acteur prête une attention aiguë à son être-soi, sa partition ne peut que résonner chaque soir d'une façon différente dans cet organisme lui-même chaque soir différent. Gilles David évoque un creusement ; dans une expression parlante, Pippo Delbono dit « rendre [toujours] plus subtil »⁵ un parcours qui se « raffine ». « La répétition, c'est pour moi la recherche des possibles. Elle me permet d'acquérir la parfaite maîtrise de chacun de mes mouvements. Il y a vingt ans que je pratique le même échauffement, c'est pour cela que je le trouve toujours intéressant ! La répétition est l'unique manière que j'ai trouvée pour découvrir tout le temps les nouvelles ouvertures que peut offrir le corps et pour raffiner, raffiner, raffiner... »¹ Selon Delphine Eliet, « le corps est fait pour cela : si on met le corps au

¹ Cf. DAVID, Gilles, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 18 janvier 2013, Annexe D, p. 251.

² Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L'Âge d'homme, 1992, p. 363.

³ Cf. *Ibidem*, p. 318.

⁴ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 3, 1930-1936*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions La Cité – L'Âge d'Homme, 1980, p. 145.

⁵ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « RAFFINER ».

¹ Cf. DELBONO, Pippo, *Le Corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage – six entretiens romains par Hervé Pons*, Éditions Les Solitaires intempestifs, 2004, p. 26.

présent, il peut à la fois reproduire une chose qu'il a mémorisée et en faire une expérience nouvelle. »¹ Afin d'entraîner ses élèves à l'art du *refaire*, et à l'instar de ce que raconte Pippo Delbono, la pédagogue prend au mot le concept de répétition en utilisant par exemple un même morceau de musique à de très nombreuses reprises. Et lorsque l'exercice « Se laisser traverser par... » est doublé d'un travail sur l'évocation – les participants choisissent et annoncent par exemple : « Je vais travailler avec la qualité de... » ou « Je veux une intelligence... » –, il arrive qu'elle incite un élève à renouveler un même choix sur plusieurs séances. Les apprentis-acteurs s'entraînent alors à redécouvrir de façon totalement nouvelle un parcours déjà éprouvé ou des paroles, une mélodie qu'ils connaissent par cœur. Par la pratique, ils sont amenés à prendre conscience du fait qu'effectivement leur expérience est toujours différente, chaque fois plus profonde, et, surtout, qu'elle ne fait jamais défaut. C'est en ce sens que Jean-Loup Rivière préfère le terme « reprise » à celui de « répétition » car, dit-il, « la reprise » est « dans le bonheur du présent, de l'effectif » :

« Le théâtre, on le sait, est voué à la répétition, c'est elle qui le fonde, mais le mot évoque le refrain, la redite, la récidive, alors qu'il faut l'entendre dans le sens de variation : ce qui revient n'est jamais identique. Répéter au théâtre, ce n'est pas faire plusieurs fois la même chose pour qu'elle soit fixée, c'est "détendre" ce qui s'est dit une fois afin de mettre en œuvre la chaîne des métamorphoses, c'est proprement ce qu'on appelle le jeu. Le théâtre est le lieu d'une répétition enjouée. »²

Facteur supplémentaire de « métamorphoses », son propre organisme n'est pas la seule matière vivante à laquelle l'acteur est confronté à chaque représentation. « Il y a toujours ce trépied entre soi, l'autre sur le plateau (le partenaire, le texte, la lumière, le décor, le son...) et le public »³, indique Delphine Eliet, qui rejoindrait sans doute Vsevolod Meyerhold dans sa déclaration que « le travail de l'acteur, en fin de compte, commence après la première » : « J'affirme qu'à la première, un spectacle n'est jamais prêt et ce n'est pas parce que nous avons manqué de temps, mais parce qu'il n'arrive à maturité qu'avec le spectateur. »¹ Il faut « apprendre du public »², dit également Yoshi Oida, expliquant modifier chaque fois l'énergie qu'il investit dans son entrée en scène en fonction du type

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

² Cf. RIVIÈRE, Jean-Loup, *Comment est la nuit ? – Essai sur l'amour du théâtre*, L'Arche Éditeur, 2002, p. 15.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

¹ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L'Âge d'homme, 1992, p. 319.

² Cf. OIDA, Yoshi, *L'Acteur rusé*, avec la collaboration de Lorna MARSHALL, traduit de l'anglais par Valérie LATOUR-BURNEY, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 2008, p. 50.

d'écoute de la salle et de ce qui se passe, sur le plateau, entre ses partenaires, données qu'il « flaire »¹ depuis les coulisses. Très certainement serait-il partisan de ce rêve architectural qu'expose Vsevolod Meyerhold de cabines placées directement sur l'espace scénique et disposant d'un hublot par lequel l'acteur pourrait « voir et entendre tout en étant chez soi dans sa loge » afin de mieux s'insérer au moment voulu « dans le rythme du spectacle d'une façon immédiatement juste et [avec] la tonicité qui convient pour une scène donnée »². N'est-ce pas à cette même idée que répondent les chaises entourant l'espace scénique dans le cadre de l'« ENjeU » ? Ou Tortsov-Stanislavski rappelant à ses élèves de ne jamais perdre de vue « le fait que, sur scène, l'acteur est en contact perpétuel avec ses partenaires et doit par conséquent s'ajuster à eux de manière constante »³ ? Partisan de ce *devoir d'ajustements*, soir après soir, tout comme des modifications apportées de façon hebdomadaire par Peter Brook dans le courant des représentations, Yoshi Oida conclut : « C'est ainsi qu'un spectacle peut rester vivant »⁴. Soit ces modifications déstabilisent partiellement la structure établie et contraignent l'acteur au présent d'une indication nouvelle – à la façon de ces *surprises* qui viennent perturber l'exercice de la « Main sur le front » (cf. 1^{er} chap. – I.A.2.a) –, soit elles la consolident et l'acteur peut alors de lui-même « s'inventer des abîmes »⁵. Ainsi que l'expose le metteur en scène Jean-Michel Rabeux, arrive « le cas où l'on possède tellement la partition, comme un grand pianiste – Glenn Gould, par exemple –, que l'on peut de nouveau se permettre le véritable accident – l'abandon à une partition moins maîtrisée »¹

b) « S'inventer des abîmes »

Tout comme il est aisé de faire naître la vivance et bien plus difficile de la maintenir sur une longue durée, il est aisé d'apprendre à « Traverser la peur » quand celle-ci se présente mais beaucoup plus délicat de savoir la susciter pour, justement, ne pas perdre en vivance. Être soi-même l'instigateur de sa propre peur réclame un courage

¹ Cf. OIDA, Yoshi, *L'Acteur invisible*, avec la collaboration de Lorna MARSHALL, traduit de l'anglais par Isabelle FAMCHON, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 2008, p. 116.

² Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 3, 1930-1936*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions La Cité – L'Âge d'Homme, 1980, p. 169.

³ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Élisabeth JANVIER, Petite Bibliothèque Payot / Voyageurs, Éditions Payot et Rivages, 2001, p. 264.

⁴ Cf. OIDA, Yoshi, *L'Acteur rusé*, avec la collaboration de Lorna MARSHALL, traduit de l'anglais par Valérie LATOUR-BURNEY, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 2008, p. 50.

⁵ Cf. CLÉVENOT, Philippe, « Un combat jubilatoire », NAMIAND, Arlette (sous la dir.), *Acteurs, des héros fragiles*, Éditions Autrement, Série Mutations n°70, mai 1985, p. 56.

¹ Cf. RABEUX, Jean-Michel, « Ce qui nous traverse », *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°2 : L'accident, L'accident, au plus près : l'enquête, mis à jour le : 12/11/2010, URL : <http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1186>.

certain et l'exigence d'un travail constant pour lutter contre l'attrait d'une interprétation trop aisément « mécaniste »¹. Telle est pourtant la seule voie possible d'un jeu chaque soir renouvelé car ouvert aux nuances de l'interprétation au sein d'une « composition d'ensemble »². « Même si l'acteur suit un parcours donné parce qu'il a rendez-vous avec telle phrase ou avec tel moment de mise en scène, il est obligé d'utiliser la peur sinon cela ne marchera pas, il va fabriquer. Il doit accepter d'être altéré par le fait que cela ne marchera peut-être pas... S'il prend un risque, que ce soit réussi ou raté, il en apprendra quelque chose car ce sera toujours une expérience nouvelle. »³ Philippe Clévenot raconte ainsi qu'il « faut toujours s'inventer des abîmes jusqu'au dernier soir (...). Quand un spectacle est mauvais, c'est qu'il n'y a pas d'abîmes. Jouer, c'est du jazz. Il ne faut pas être trop tranquille. »⁴ Et d'ajouter : « Quand je joue, je n'ai pas vraiment peur, je me mets en état de peur. Je veux pouvoir me dire : "Qu'est-ce que je vais dire après, pourquoi ça continuerait et si je ne disais plus rien là, en plein milieu de la représentation ?" »⁵ De même, Nicolas Bouchaud témoigne chercher parfois le trou – « Je cherche à ne plus savoir le texte. »⁶ – et, dans un registre similaire, Bénédicte Cerutti dit admirer ces interprètes capables de « [pousser] l'intention jusqu'à ce qu'elle soit fausse pour revenir sur leurs pas »⁷, de provoquer « un raté, en direct, pour se reprendre et, ainsi, être plus juste[s]. »¹ À chaque interprète sa manière d'exploiter le travail d'improvisation au sein d'une partition établie, de s'inquiéter lui-même en créant un accident, que celui-ci soit feint ou réel, afin d'accroître sa vulnérabilité et d'augmenter par conséquent son niveau de vivance. S'empêchant d'être « trop tranquille »², il retrouve alors des réflexes *au présent*.

Si nombre d'acteurs proclament la dimension personnelle, intime, de leur préparation, et se récrient à l'allusion d'un échauffement de type collectif (*cf. 1^{er} chap. – II.B*), la plupart décrivent parallèlement leur besoin de retrouver les autres interprètes du spectacle avant que celui-ci ne commence. Déplorant les productions dont les membres

¹ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 3, 1930-1936*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions La Cité – L'Âge d'Homme, 1980, p. 145.

² Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L'Âge d'homme, 1992, p. 318.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

⁴ Cf. CLÉVENOT, Philippe, « Un combat jubilatoire », NAMIAND, Arlette (sous la dir.), *Acteurs, des héros fragiles*, Éditions Autrement, Série Mutations n°70, mai 1985, p. 56.

⁵ Cf. *Ibidem*, p. 55.

⁶ Cf. BOUCHAUD, Nicolas, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 février 2013, Annexe D, p. 164.

⁷ Cf. CERUTTI, Bénédicte, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 décembre 2012, Annexe D, p. 214.

¹ Cf. *Idem*.

² Cf. CLÉVENOT, Philippe, *Op. cit.*, p. 56.

ont peu de contact entre eux et se rencontrent, chaque jour, directement sur scène, Yoshi Oida évoque la nécessaire « sensation du renouvellement de l'unité de l'équipe à chaque fois »¹. À propos de son travail avec Peter Brook, adepte, lui, d'exercices collectifs avant toute représentation, il insiste sur l'importance de créer cet « esprit d'équipe » : « Brook dit toujours que le spectacle est le fruit non d'une somme de jeux individuels mais d'un travail d'équipe, comme dans un match de football. »² Comme s'ils avaient pris cette injonction au pied de la lettre, les acteurs du collectif D'Ores et déjà ont séduit les élèves de l'École Normale Supérieure de Lyon, lors d'une Classe de Maître, en troquant le Théâtre T. Kantor contre le gymnase de l'établissement pour un échauffement autour du ballon rond³. Et l'on retrouve une proposition similaire chez Thomas Ostermeier qui, avant chaque représentation, demande aux interprètes de son *Hamlet* de réciter leur texte tout en jouant au badminton : un moyen ludique et efficace de vérifier l'assimilation parfaite du texte, l'attention des acteurs étant sollicitée de façon conjuguée par l'émission de celui-ci et par l'obligation – tout aussi bien sportive qu'explicitement théâtrale – de prêter attention à ses partenaires, de renvoyer le volant, de travailler son adresse, etc. Pour ma part, j'aime à voir ces pratiques sportives dans la perspective d'un entraînement de l'équipe au *refaire* par une confrontation au jeu comme « activité incertaine »⁴ – ce nécessaire « sûr-de-rien »¹ qu'invente Jean-Christophe Vermot-Gauchy. « Le doute [demeure] jusqu'à la fin sur le dénouement »², écrit Roger Caillois. Il poursuit :

« Un déroulement connu d'avance, sans possibilité d'erreur ou de surprise, conduisant clairement à un résultat inéluctable, est incompatible avec la nature du jeu. Il faut un renouvellement constant et imprévisible de la situation, comme il s'en produit à chaque attaque ou à chaque riposte en escrime ou au football, à chaque échange de balle au tennis, ou encore aux échecs chaque fois qu'un adversaire déplace une pièce. Le jeu consiste dans la nécessité de trouver, d'inventer immédiatement une réponse qui est libre dans les limites des règles. Cette latitude du joueur, cette marge accordée à son action est essentielle au jeu et explique en partie le plaisir qu'il suscite. »³

¹ Cf. OIDA, Yoshi, *L'Acteur flottant*, avec la collaboration de Lorna MARSHALL, traduit de l'anglais par Mathilde MILLION, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 1992, p. 168.

² Cf. *Ibidem*, p. 68.

³ Classe de maître dirigée par Pierre Déverines, Benoît Carré et Samuel Achache du collectif D'Ores et déjà les 26, 27 et 29 novembre 2009 au Théâtre T. Kantor de l'École Normale Supérieure de Lyon.

⁴ Cf. CAILLOIS, Roger, *Les jeux et les hommes – Le masque et le vertige*, Collection Folio Essais, Éditions Gallimard, 2012, p. 39.

¹ Cf. VERMOT-GAUCHY, Jean-Christophe, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 1er février 2013, Annexe D, p. 291.

² Cf. CAILLOIS, Roger, *Op. cit.*, p. 39.

³ Cf. *Ibidem*, pp. 39-40.

Aussi n'est-il pas anodin que Peter Brook utilise effectivement une image sportive pour décrire le fonctionnement propre aux représentations théâtrales. Dans *Points de suspension*, on peut lire :

« Dans une course ou un match de football, aucune liberté. Il existe des règles, le jeu est appréhendé d'une manière rigoureuse, exactement comme au théâtre, où chacun des acteurs apprend son rôle et le respecte au mot près. Mais ce scénario plein de directives ne l'empêche pas d'improviser si l'occasion se présente. Quand la course commence, le coureur bat le rappel de tous les moyens dont il dispose. Dès que la représentation commence, l'acteur pénètre dans la mise en scène : lui aussi se trouve complètement impliqué, il improvise selon les directives établies et, comme le coureur, il entre dans le domaine de l'imprévisible. Ainsi tout reste ouvert (...). Vus du ciel tous les matches de football se ressemblent. Pourtant aucun match ne pourrait être reproduit exactement, détail par détail. La préparation rigoureuse n'empêche donc pas le déroulement inattendu de la matière vivante qu'est le match lui-même. Sans la préparation, l'événement serait de faible portée, brouillon, sans signification. »¹

D'après Delphine Eliet, en effet, si l'acteur doit accepter de ne pas se rassurer et susciter sa propre peur, il ne s'agit jamais de « se jeter n'importe comment, n'importe où » mais bien de « décider de parcourir un même chemin qui se creuse davantage à chaque fois... »² Gilles David évoquait à ce propos la nécessité qui est la sienne de « [partir] à l'aventure, au présent de ce qui peut se passer »¹, chaque soir de représentation. Or, il en est de cette expression comme des « arrêter de jouer avec sa tête » et « cesser de penser » dont nous pointions la difficulté de compréhension qu'elles peuvent représenter pour l'élève qui chercherait à saisir le processus concret auquel elles font référence (*cf. 1^{er} chap. – I.B.2.a*). Paradoxalement, c'est en appréhendant scrupuleusement les *règles du jeu* relatives au spectacle ou au rôle qu'il interprète que l'acteur peut le mieux travailler *au présent* de la représentation. D'abord, parce que, tout comme « il est beaucoup plus efficace de modifier une séquence à partir d'une structure préétablie que de l'élaborer de toute pièce sur le moment »², il est bien plus facile de « s'inventer des abîmes »³ en s'appuyant sur la maîtrise telle d'une partition que l'on peut

¹ Cf. BROOK, Peter, *Points de suspension – 44 ans d'exploration théâtrale, 1946-1990*, traduit de l'anglais par Jean-Claude CARRIÈRE et Sophie REBOUD, Collection Fiction & Cie, Éditions du Seuil, 1992, pp. 21-22.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

¹ Cf. DAVID, Gilles, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 18 janvier 2013, Annexe D, p. 251.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

³ Cf. CLÉVENOT, Philippe, « Un combat jubilatoire », NAMIAND, Arlette (sous la dir.), *Acteurs, des héros fragiles*, Éditions Autrement, Série Mutations n°70, mai 1985, p. 56.

y revenir plus facilement. La vivance est ennemie de l'« àpeuprisme »¹ : elle réclame la précision (cf. 2^{ème} chap. – II.2.a). Ensuite, parce que même sans chercher l'accident, si l'acteur s'attache par exemple à « sentir le temps sur scène » pour respecter avec la plus grande précision une « partition rythmique »² imposée, comme le souhaite Vsevolod Meyerhold, ou à chercher toujours l'intensité la plus juste parce qu'il sait que, dans le cas contraire, il sera coupé par un partenaire, par une musique ou devra se couper lui-même, dans le cadre de l'« ENjeU », ou encore à tenter de répondre aux directives de metteurs en scène comme Stanislas Nordey ou Jean-Marie Patte qui « [occupent] le cerveau » de leurs acteurs en leur imposant des consignes impossibles à jamais remplir, chaque représentation devient alors « une tentative, un essai »³. L'acteur ne peut qu'y être *en intention* : « C'est comme en sport, dit Vincent Dissez : on *tente de*. (...) Les sportifs sont très présents mais ne sont pas du tout préoccupés par le fait qu'on les regarde. Ils sont simplement concentrés sur un objectif très concret : le footballeur fait un enchaînement très difficile avec son corps mais c'est son esprit qui veut mettre le ballon à tel ou tel endroit. Le fait que le ballon arrive dans les cages relève d'une intention et le corps s'anime de cette chose-là. »⁴

*

Paradoxe de l'improvisation pure, partant d'un simple canevas d'actions et de textes, la peur y est partout présente, par définition – « Comme vous ne savez pas où vous allez, vous cherchez *vraiment*. Vous ne faites pas semblant de chercher un chemin que vous avez tracé » donc « vous êtes dans une acuité... Vous êtes aux aguets »¹, témoigne Bénédicte Cerutti –, mais n'y est pas garantie, contrairement à ce que l'on pense communément. Une improvisation peut s'avérer être « de la construction pure » si les accidents y deviennent un « système »² maîtrisé par l'acteur : « vous pouvez être en improvisation et ne rien donner, ne pas du tout être instable »³. « [Partir] à l'aventure »⁴ ne dépend nullement du parcours plus ou moins strict qui est offert à l'acteur mais relève

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

² Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L'Âge d'homme, 1992, pp. 324-325.

³ Cf. DISSEZ, Vincent, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 21 décembre 2012, Annexe D, p. 158.

⁴ Cf. *Idem*.

¹ Cf. CERUTTI, Bénédicte, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 décembre 2012, Annexe D, p. 214.

² Cf. OSTROWSKY, Gilles, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 19 novembre 2012, Annexe D, p. 305.

³ Cf. CERUTTI, Bénédicte, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 décembre 2012, Annexe D, p. 214.

⁴ Cf. DAVID, Gilles, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 18 janvier 2013, Annexe D, p. 251.

d'une décision de celui-ci de travailler dans l'instant présent de sa performance avec pour simple sûreté celle du « Donner/Recevoir ». C'est la raison pour laquelle nombre de metteurs en scène réclament que « les acteurs soient à cent pour cent sûrs d'eux-mêmes et du texte » car ce « sentiment de sécurité absolue (...) leur permet ensuite une plus grande liberté dans le jeu. Ils peuvent alors se donner pleinement »¹. Auteur de ces propos, Thomas Ostermeier déclare même organiser, avant la première de ses spectacles, un « *Durchsprechen*, une sorte d'italienne, où on dit tout le texte autour d'une table et où je donne des indications sur la vitesse, le rythme » à l'image des musiciens qui « [maîtrisent] parfaitement les gammes, les accords, les enchaînements, les tempos... »² Seul l'acteur contraint peut en effet jouer de la frustration et retrouver cette essence du théâtre qui fait de lui « le lieu d'une répétition enjouée »³ : la présence scénique est alors manifestation de joie.

B. De la joie chez l'acteur en travail

« Après le Conservatoire, j'étais un acteur très emprunté, encore plein de timidité, plein de doutes, de questions. On m'avait dit cérébral donc je m'ennuyais un peu dans ce que l'on me demandait »⁴, raconte Denis Podalydès. C'est la reprise d'un rôle qui le révèle à lui-même, selon ses dires : en 1992, sous la direction de Christian Rist, il remplace Jean-François Sivadier dans *La Veuve* de Corneille en commençant par mémoriser « point par point » la partition de son prédécesseur, « un parcours extrêmement balisé, qui ne laissait absolument rien à [sa] réflexion personnelle dans un premier temps ». « Je savais ce qu'il fallait faire quasiment sur chaque hémistiche, et je le faisais, et je le faisais, et, en le faisant, je prenais un plaisir fou à faire exactement ce parcours. (...) [Celui-ci] a certainement beaucoup changé par la suite mais cela m'a libéré, mon corps s'est libéré. »¹ Les contraintes, au théâtre, sont gages de joie. D'abord, comme en témoigne Denis Podalydès, l'acteur peut se délecter à la reproduction parfaite d'une même forme dans le défi teinté de sécurité que cela représente. On retrouve là l'une des définitions données par Roger Caillois du jeu comme conjugaison de « la présence de limites et [de] la faculté

¹ Cf. OSTERMEIER, Thomas, *Thomas Ostermeier*, introduction et entretien par Sylvie CHALAYE, Collection Mettre en scène, Éditions Actes Sud-Papiers, 2006, p. 48.

² Cf. *Idem*.

³ Cf. RIVIÈRE, Jean-Loup, *Comment est la nuit ? – Essai sur l'amour du théâtre*, L'Arche Éditeur, 2002, p. 15.

⁴ Cf. PODALYDÈS, Denis, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 257.

¹ Cf. *Idem*.

d'inventer à l'intérieur de [celles-ci] »¹. Le Comédien-Français affirme : « J'ai même remarqué que plus on reprend point par point tout ce qui a été fait, plus, à l'arrivée, on fait quelque chose de personnel. »² Cette déclaration dégage la seconde raison justifiant le plaisir que peuvent prendre les interprètes à voir leurs désirs contrariés : lorsque les limites sont source de frustration, elles appellent la capacité de l'acteur à « Dissocier » et à entretenir une indocilité intérieure, souvent silencieuse mais nourrie d'individualité, au cœur du positivisme réclamé par la formule « tout est (bon) pour le jeu ».

1. « Dissocier » pour gagner en vivance

a) Réapprendre à « travailler intensément »

« Il y a toujours beaucoup de frictions entre mon envie et ma lâcheté, les indications du metteur en scène et mes propres envies, le fond et la forme, etc. Ces frictions créent de l'énergie. Il faut que vous appreniez à les sentir toutes avec courage, à les dissocier et à décider. »³ La notion « Dissocier » – verbe entendu dans son sens courant de « séparer (des éléments qui étaient associés) »⁴ – entre, en quelque sorte, dans un second temps de l'initiation à la TCIC. Nous l'avons dit, il peut sembler paradoxal aux élèves de l'École du Jeu de devoir soudain se contraindre pour respecter une mise en scène alors qu'ils ont appris, pendant un an, à écouter en premier lieu leurs ressentis et à suivre leurs envies spontanées. Mais, si Delphine Eliet défend l'idée d'un acteur autonome et responsable, capable de prendre des décisions et de proposer avec précision, elle ne pense pas l'interprète comme faisant valoir son propos contre celui de l'auteur ou celui du metteur en scène. Il doit au contraire être capable de porter ensemble ces différents propos, de les dissocier les uns des autres et de faire des contradictions qui en émanent un ferment pour le jeu. Ce second temps de l'apprentissage a pour objectif d'enseigner aux élèves qu'« on peut sentir une envie, et la respecter, sans nécessairement la suivre »¹ – *décider* de ne pas désobéir : « Le simple fait de *sentir* que j'ai envie de faire ceci ou cela, quand bien même je ne peux pas le faire dans le cadre de la mise en scène qui m'est imposée, permet que cette envie prenne une autre forme. Ce sont des micro-détails. Cela

¹ Cf. CAILLOIS, Roger, *Les jeux et les hommes – Le masque et le vertige*, Collection Folio Essais, Éditions Gallimard, 2012, p. 15.

² Cf. PODALYDÈS, Denis, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 257.

³ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁴ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « DISSOCIER ».

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

« passe, par exemple, par la façon dont je regarde mon partenaire. »¹ La friction crée du jeu. Peter Brook le certifie : « Au théâtre, dit-il, pour produire un résultat explosif, la friction est indispensable. Vous ne pouvez obtenir de combustion ou enflammer quoi que ce soit sans qu'il y ait au préalable un élément de friction. (...) Aussitôt que vous êtes en état de lutte, vous pouvez faire de grandes découvertes : si, par exemple, vous êtes capable de réduire la pièce pour servir votre propos, vous aurez acquis une grande liberté : c'est souvent ainsi qu'on obtient des résultats exceptionnels. »² S'imposer des contraintes permet en effet de rester en travail donc *en intention* : l'acteur doit toujours être « curieux », affirme Delphine Eliet, toujours considérer chacun des éléments de l'acte théâtral auquel il participe comme « une machine inconnue qu'il ouvrirait et dont il s'efforcerait de comprendre le fonctionnement ». « Bataillez vraiment ! Jouez le jeu ! »³, enjoint-elle à ses élèves.

« "Dissocier", c'est apprendre à voir que, sur un même événement, il y a toujours plusieurs éléments qui agissent en même temps. (...) Or, si j'arrive à avoir de la clarté sur ces actions conjuguées, à avoir le courage de les sentir toutes les deux et à sentir la friction qu'elles occasionnent, celle-ci crée quelque chose. Si je dois dissocier ce que fait mon bras droit de ce que fait ma bouche, par exemple, pour être capable de bouger mon bras très vite tout en parlant lentement, je dois m'entraîner à cela techniquement. Cela me demande un effort supplémentaire, du travail et ce travail crée une situation dramatique. Je n'entends pas "dramatique" dans le sens de "grave", bien sûr, mais dans celui d'"intense" : cela crée un événement. Dans ce cas précis, il s'agit de données très concrètes mais c'est la même chose pour mon désir d'être sublime dans Hamlet et pour celui que j'ai, parallèlement, de me retrouver sous ma couette à l'abri des regards... Je peux sentir ces désirs simultanés et, au lieu de les mélanger et d'en faire une mélasse moyenne (qui est donc de l'ennui), faire que la friction des deux crée quelque chose. En dissociant, l'acteur fait preuve de maîtrise et gagne de l'énergie. C'est comme le phénomène météorologique du courant d'air chaud se frottant au courant d'air froid ! Il peut sentir la friction entre les trois pas qu'il doit faire vers son partenaire pour dire telle phrase – désir du metteur en scène – et son envie d'en faire quatre, ou son envie d'en faire deux, ou son envie de rester sur place. (...) L'acteur doit jouer avec tout cela, dissocier et faire des choix en permanence, ce qui lui demande beaucoup d'attention, une grande qualité de perception, de la clarté et de la réflexion... »¹

Ainsi, l'interprète qui s'attache à sentir *vraiment*, en les dissociant, chacune des forces contradictoires qui le traversent dans le courant d'une création ou d'une

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. BROOK, Peter, cité par Margaret CROYDEN, *Conversations avec Peter Brook*, Éditions du Seuil, 2007, p. 28.

³ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

représentation – ses envies et l'impossibilité qu'il a de les assouvir, les différents propos qu'il a à incarner, etc. – se trouve plongé dans une « situation (...) intense » par la multiplicité des éléments qu'il doit savoir gérer simultanément, ce qui lui impose de travailler lui-même intensément. Dans un entretien ultérieur, Delphine Eliet insiste cependant pour préciser qu'il ne s'agit pas d'« une situation *dramatique* dans le sens où l'acteur est en souffrance (...), tiraillé. L'acteur est très tranquille. Il est toujours joyeux. Je me répète, ajoute-t-elle, il s'agit d'une danse avec les contradictions du monde, de la vie.»¹ On retrouve ici le principe meyerholdien de l'« *otkaz* » selon lequel « tout mouvement dans une direction doit toujours être précédé d'un mouvement possédant une orientation opposée »² ; et, de façon similaire, la « danse des oppositions » décrite par Eugenio Barba comme technique extra-quotidienne du corps amenant à un « corps-en-vie » : « L'artificialité des formes du théâtre et de la danse à travers lesquelles on passe d'un comportement quotidien à un comportement "stylisé", écrit-il, est la condition pour dégager un nouveau potentiel d'énergie, résultat de l'excédent d'une force qui se heurte à une résistance. »¹ Citant Étienne Decroux, le metteur en scène italien chapeaute sa pensée par cette phrase bien connue du comédien et mime : « Acteur, mon ami, mon frère, tu ne vis que de contrariétés, de contradictions et de contraintes. Tu ne vis que dans le contre »² – une affirmation que reprend à son compte Moritz Gottwald pour définir le travail du texte. « Je suis convaincu, déclare ce dernier en entretien, qu'il ne faut pas laisser dériver ses pensées lorsqu'on est en scène mais qu'on doit, au contraire, penser *contre*, créer de la résistance en parlant. Par exemple, là, je cherche mes mots. Je suis face à une résistance précise qui est : "Comment puis-je exprimer ce que je voudrais dire le mieux possible ?" Cela rend mon discours bien plus captivant que si je racontais simplement ma journée d'hier. »³ Chercher le contre pour mieux « Dissocier », c'est aussi ce que Delphine Eliet prône comme « outil pour créer et, surtout, pour recréer, pour créer à chaque nouvelle représentation, pour renouveler tous les soirs un parcours pourtant très précis, très déterminé »⁴ car tous les soirs se présentent de nouveaux contextes

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

² Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Vsevolod Meyerhold*, introduction, choix de textes et traduction de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Mettre en scène, Éditions Actes Sud-Papiers, 2005, p. 13.

¹ Cf. BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier – Traité d'Anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2004, p. 24.

² Cf. *Ibidem*, p. 51.

³ Cf. GOTTWALD, Moritz, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 01 février 2013, Annexe D, p. 315.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

(nouveau public, nouveaux être-soi, nouvelles envies) que l'acteur peut faire jouer les uns contre les autres afin de créer de la vivance, un jeu *au présent* de la scène.



Paul Renault. © Julie Moulrier.

Encore une fois, c'est par l'expérience pratique que la pédagogue fait prendre conscience à ses élèves de cette source de vivance qu'offre la dissociation. L'échauffement dit « Élastique », précisément parce qu'il repose sur la mise en jeu de deux forces contradictoires, leur sert généralement d'expérience-témoin : avec la « Montée de bras », il compte parmi les exercices de la TCIC qui leur font acquérir le plus de densité. Lors de cet échauffement, les apprentis-acteurs doivent se contraindre à bouger comme s'ils évoluaient en milieu aquatiques, en associant donc en permanence les actions de lâcher et de résister : « Pour chaque mouvement, il y a une force qui va dans un sens et une force qui va dans un autre ; quelque chose qui dit oui et quelque chose qui dit non. La bonne piste, c'est quand vous sentez que cela vous densifie. »¹ Poursuivant sa démonstration, Delphine Eliet clôt souvent ce temps de travail par un « Se laisser traverser par... » au cours duquel les élèves ont pour consigne d'alterner des moments où leur corps est ainsi tenu et d'autres d'une liberté corporelle totale. Elle y voit un moyen de leur faire éprouver qu'il leur est alors beaucoup plus facile de lâcher (dans) la tête, preuve que plus l'envie, aiguisée par la frustration, est forte, plus la liberté recouvrée est riche d'audace. En outre, cela entraîne les élèves à produire des contrastes importants et précis, par

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

lesquels ils gagnent inévitablement en puissance de jeu. « Ce procédé est extraordinairement efficace dans les situations dramatiques, assure Constantin Stanislavski. Pour accentuer l'impression dans un passage particulièrement tragique, vous pouvez soudainement vous mettre à rire, comme pour vous dire : "La façon dont le destin s'acharne sur moi est parfaitement ridicule !" ou bien : "Je suis tellement désespéré que je n'ai pas la force de pleurer. Je ne peux qu'en rire !" »¹ Si de telles ficelles sont aujourd'hui usées, il n'en demeure pas moins qu'en dissociant de la sorte – ce qui exige de l'interprète une parfaite maîtrise de sa partition et un travail effectivement intense dans la mise en œuvre de telles bascules –, l'acteur s'éloigne de l'ennui propre à un jeu éteint, réduit. En effet, « la monotonie se ressent comme l'inverse de quelque chose de contrasté »², rappelle Delphine Eliet. Si l'ennui s'apparente à une « expérience physique où la vie n'est plus vivante »³, l'acteur dissociant atteint, lui, par l'intensité du travail même, à un état de joie au sein duquel la vie s'éprouve comme vie *au carré* (cf. 1^{er} chap. – II.A.2.b). À l'instar de ce qu'écrit le philosophe Jean-Louis Chrétien : « La joie nous rend plus vifs dans une plus vaste monde. »¹

b) Humour et esprit de sérieux

Philippe Torreton fait un procès aux rires qui sont « souvent un signe de déconcentration ou de fatigue de la part des comédiens »². Il est loin d'en être le cas des membres de la compagnie tg STAN dont les sourires et fous rires en scène ont déjà marqué de nombreux spectateurs tant ils apportent, il est vrai, de jubilation dans la salle. Prévus à l'avance ? Frank Verduyssen s'en défend mais concède que la possibilité du rire relève du contrat que son groupe passe avec un public friand de « cet état brut du théâtre » : « Nous sommes là, donc, quand on se trompe, il nous arrive de rire. »³ Rappelant la devise propre à celui qui fut un temps leur guide, Matthias [de Koning], il soutient que « chaque faute est une chance, une possibilité » et qu'il est du devoir de l'acteur de se dresser contre ce « grand ennemi » du théâtre qu'est le « faux sérieux »⁴, ce

¹ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Élisabeth JANVIER, Petite Bibliothèque Payot / Voyageurs, Éditions Payot et Rivages, 2001, p. 270.

² Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

¹ Cf. CHRÉTIEN, Jean-Louis, *La joie spacieuse – Essai sur la dilatation*, Collection « Paradoxe », Les Éditions de Minuit, 2007, Quatrième de couverture.

² Cf. TORRETON, Philippe, *Petit lexique amoureux du théâtre*, Éditions Stock, 2009, p. 98.

³ Cf. VERDUYSSSEN, Frank, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 02 juin 2013, Annexe D, p. 280.

⁴ Cf. *Idem*.

sérieux hypocrite et superficiel à ne pas confondre avec l'esprit de sérieux. Dans le vocabulaire employé par Delphine Eliet, comme chez plusieurs des acteurs interrogés dans le cadre de cette thèse, l'esprit de sérieux est entendu au sens pascalien du terme, pourrait-on dire, car empreint de la maxime prêtée au philosophe : « Le vrai sérieux se moque du sérieux. »¹ Se détachant de son acception classique, et péjorative, d'« [état d'esprit] par lequel on fait tout avec application et gravité »², l'esprit de sérieux se double d'humour. « Les grands acteurs témoignent d'un immense sérieux allié à un humour sur tout. Amusez-vous à ce que tout soit important. Pas dramatique, mais important ! »³ demande la pédagogue à ses classes. Frank Verduyssen conclut pareillement : « Le sérieux, lui, est nourri par la légèreté. (...) Le fou rire n'est que le signe le plus clair et le plus simple d'un état. Nous avons des fous rires tout le temps, en réalité, sans les montrer. »⁴ On retrouve dans cet « état » évoqué par l'acteur l'état de jeu défini par Delphine Eliet comme état d'être au présent de l'interprète qui, parfois, *frise*. Cette expression argotique nouvelle, me semble-t-il – entendue pour la première dans la bouche d'élèves de l'École du Jeu – désigne précisément ce rire, tout intérieur, qui affleure et se laisse deviner par les spectateurs. Est-ce une référence au sens figuré du verbe : « Être tout près de..., approcher de très près » – le rire ? Est-ce parce que le regard de l'acteur, alors, pétillote et que se « rid[e] finement » le contour des yeux ? Est-ce une allusion à « l'impression de tremblé »¹ de la voix ? Cela relève, dans tous les cas, du « plaisir extrême du jeu » dont parle Jean-Damien Barbin dans son éloge au cabotinage :

« L'art de l'acteur demande le cabotinage. Ce terme n'est pas du tout vulgaire et cabotiner, pour un acteur, n'est pas du tout vulgaire. (...) Le cabotinage, c'est juste le plaisir extrême du jeu. Et c'est une façon de déplacer toutes ses limites, d'être continuellement dans l'invention, de façon peut-être excessive et outrancière, parfois, mais, si c'est au nom du jeu, ça n'a pas d'importance. (...) Le grand acteur doit pouvoir se permettre ça. Non seulement, il le doit mais c'est nécessaire. Il y a une telle sensation physique de rapport au temps, au moment, à la grâce, à l'invention que, s'il est vraiment dans le jeu, avec cette relation au public très simple et très noble, alors, il peut se le permettre. Il peut se dépasser dans ce sens-là, et c'est très bien. (...) Vous parliez de Godard : on a besoin de cette scène admirable [de « Pierrot le fou »] entre Belmondo et Raymond Devos – qui sont deux grands

¹ Cf. PASCAL, Blaise, « 671 : Géométrie/finesse », *Pensées*, Collection Classiques de Poche, Editions Le livre de poche, 2000, pp. 448-449. Le texte original est le suivant : « La vraie éloquence se moque de l'éloquence. La vraie morale se moque de la morale (...). Se moquer de la philosophie, c'est vraiment philosopher. »

² Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « SÉRIEUX ».

³ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

⁴ Cf. VERDUYSSEN, Frank, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 02 juin 2013, Annexe D, p. 280.

¹ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « FRISER ».

cabots. C'est bouleversant, ça ! Et elle reste une scène d'anthologie parce qu'ils y mettent tout leur monde, tout leur imaginaire, toute leur invention, toute leur fantaisie au service de leur art... »¹

Parler du cabotinage en ces termes peut surprendre. La tradition théâtrale en a plutôt fait le comportement « vulgaire » d'un acteur qui « [joue] mal et avec emphase »², qui « [joue] trop théâtre », comme s'en accuse André Antoine dans le *Journal* de Jules Renard : « Je ne comprenais pas le rôle. Je le jouais trop théâtre. Je le jouais en cabot, comme un cabot que je suis. »³ Les correspondances de Jacques Copeau n'affichent-elles pas de même ce sentiment d'« horreur du cabotinisme »⁴ partagé par le Patron et ses collaborateurs ? Caractère de celui « qui paraît affecté et prétentieux »⁵, le « cabotinisme » s'oppose au « naturel » et à la « simplicité » qui devraient être recherchés en scène au dire de Constantin Stanislavski, contre le « sur-jeu » et la « représentation », contre « cette faute [de se] perdre dans le rôle, [qui équivaut] à cesser de créer et de ressentir », cabotinage, donc, « qui peut détruire tout [le] travail préalable et placer le rôle dans les rails du métier et des clichés »¹. Mais qu'il s'agisse de Jules Renard, Jacques Copeau ou du pédagogue russe, leur référentiel – comme malheureusement encore celui du *Grand Robert de la langue française* – demeure le théâtre du début du XX^{ème} siècle. D'après les propos de Jean-Damien Barbin, cabotiner n'aurait « rien à voir », aujourd'hui, avec le fait de sur-jouer mais relèverait plutôt de l'émancipation du comédien, de son autonomie en scène. Rêvant à un art du jeu allant « du côté de ce qui ne va pas de soi », il affirme : « Encadrement et liberté, et tout va bien. Une fois qu'on a compris cela, on peut admettre le cabot : c'est un extravagant dans le centre de soins de Jean Oury. »² Telle est cette « joyeuse insolence »³ à laquelle appelle Delphine Eliet et dont elle use elle-même dans son travail de pédagogue à travers les morceaux de musique qu'elle choisit parfois volontairement provocants (*cf. 2^{ème} chap. – I.B.2.a*), à travers les titres qu'elle donne à certains de ses exercices ou le vocabulaire dont elle use pour en délivrer les consignes,

¹ Cf. BARBIN, Jean-Damien, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 06 juin 2013, Annexe D, p. 198.

² Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « CABOTINER ».

³ Cf. ANTOINE, André, cité par Jules RENARD, *Journal – 1887-1910*, Collection Bouquins, Éditions Robert Laffont, 1990, 1990, p. 647.

⁴ Cf. BOUQUET, Romain à COPEAU, Jacques, *L'École du Vieux-Colombier – Registres VI*, textes établis, présentés et annotés par Claude SICARD, Collection Pratiques du théâtre, Éditions Gallimard, 1999, p. 161.

⁵ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « CABOTIN ».

¹ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Ligne des actions physiques, Répétitions et exercices de Stanislavski*, textes réunis, traduits et présentés par Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2007, p. 81.

² Cf. BARBIN, Jean-Damien, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 06 juin 2013, Annexe D, p. 198.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

ainsi ce « titirement »¹ qui décrit la sensation physique à rechercher à l'occasion d'un « Ange dans la neige » (cf. 1^{er} chap. – I.A.2.c). Delphine Eliet indique la voie à suivre, et y pousse ses élèves au moyen d'exercices qui mettent à l'épreuve leur endurance – « Trente minutes », l'« Ange dans la neige » – ou les confrontent à la frustration, comme vu précédemment. Quels que soient la difficulté de telles pratiques et le sérieux qu'elles réclament, celui-ci ne doit jamais glisser dans la gravité : « Ce n'est pas grave ! C'est un jeu, un défi à relever. »²

Plus spécifiquement, c'est par l'exercice « Cérémonies » que la pédagogue plonge les apprentis-acteurs dans cette nécessité, pour le jeu, d'une *importance sans gravité*. Il peut être « Cérémonie des étreintes » au cours de laquelle les élèves changent de place sur un tempo régulier à la façon des convives du Chapelier fou, découvrant chaque fois un nouveau partenaire en face d'eux avant d'aller le rencontrer dans une étreinte pour enfin revenir à leur place. Il peut être aussi « Cérémonie du don de ses notes de travail » où les élèves, répartis en deux lignes qui se font face, échangent chacun à leur tour les fiches sur lesquelles ils ont rédigé des notes de travail à propos de la qualité choisie par un de leurs camarades, par exemple (cf. 2^{ème} chap. – I.B.2.a). La musique est toujours solennelle et vient souligner le sérieux exigé dans le respect des règles et l'intimité requise, *de facto*, par ces expériences de partenariat. L'exercice frôlerait l'exagération dans l'emphase, n'était cette jubilation suscitée par la contradiction même entre l'esprit de sérieux qu'il réclame et l'humour qu'il sous-entend – à condition de « savoir tenir [le procédé] jusqu'au bout », précise Delphine Eliet : « Le cérémonial permet de souligner à la fois la valeur et le ludisme de l'affaire ! Observez, sentez ce qui se passe pour celui qui reçoit ce don, regardez les gens autour de vous... Ne jouez pas la cérémonie ! Sentez que cela pourrait effectivement être une cérémonie. »¹ Sans doute est-ce une dynamique semblable qui pousse certains acteurs, comme Philippe Girard, à faire du temps de préparation précédant l'entrée en scène celui des mots d'esprit et de diverses plaisanteries alors même qu'ils affirment un indispensable rituel et quel que soit le sérieux du spectacle à venir. C'est que l'« humour (...) n'est pas sans la sympathie », comme l'écrit Vladimir Jankélévitch : il « compatit avec la chose plaisantée ; il est

¹ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

² Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

¹ Cf. *Idem*.

secrètement complice du ridicule, se sent de connivence avec lui»¹. Œuvrant au « renouvellement de l'unité de l'équipe »², le jeu prend peu à peu place, sous diverses formes et de diverses manières, dans *l'avant*, réassurant chaque interprète quant à cette *importance sans gravité* qui devra être celle de la représentation même. Et l'on retrouve dans la « joyeuse insolence »³ qui *frise* sous le sérieux de tels cérémonials l'« impertinence ludique » dont Mireille Losco-Lena acte la présence dans l'œuvre de Biljana Srbljanović : « Si Srbljanović pratique la satire, ce n'est pas seulement parce que celle-ci réfléchit et critique avec intelligence le monde, c'est aussi parce que l'auteure se rappelle que cette forme de comédie est également un *jeu*. Et un jeu dans lequel, très clairement, elle jubile – et nous fait jubiler. »⁴

2. Présence dialectique ?

a) *L'acteur beau*

Delphine Eliet affirme : « Un comédien qui cherche, qui essaye, c'est forcément beau parce qu'il donne à voir un moment d'humanité. »¹ Derrière ces mot, nous retrouvons l'acteur *en intention* : acteur qui est tout à l'action qu'il est en train de faire, qu'elle soit gestuelle ou verbale, acteur « tendu sur »² celle-ci. Gilles David raconte avoir été fasciné par Pascal Duquenne, en scène, car cet acteur atteint du syndrome de Down « était engagé dans chacun des gestes. Et c'était incroyable, ce que cela dégageait. »³ Denis Podalydès parle de même du travail de Bob Wilson avec certains Comédiens-Français comme d'un ouvrage « incroyablement beau » tant chacun semblait s'être « [prêté] totalement » aux directives du metteur en scène et éprouver un « plaisir immense à entrer dans le geste proposé » : « Il y avait une adhésion puis un entretien du geste : [Cécile Brune] travaillait son geste, son geste travaillait en elle sans doute parce qu'elle

¹ Cf. JANKÉLÉVITCH, Vladimir, cité par Mireille LOSCO-LENA, « Rien n'est plus drôle que le malheur » – *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Collection « Le spectaculaire », Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 67.

² Cf. OIDA, Yoshi, *L'Acteur flottant*, avec la collaboration de Lorna MARSHALL, traduit de l'anglais par Mathilde MILLION, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 1992, p. 168.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

⁴ Cf. LOSCO-LENA, Mireille, « Rien n'est plus drôle que le malheur » – *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Collection « Le spectaculaire », Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 141.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

² Cf. DAVID, Gilles, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 18 janvier 2013, Annexe D, p. 251.

³ Cf. *Idem*.

avait senti, à un moment donné des répétitions, qu'elle y adhéraient pleinement »¹. Cette idée d'un acteur *travaillant*, œuvrant à toujours plus de précision et de densité au cœur de chacune de ses performances, correspond en tout point à ce qu'avance Delphine Eliet quand on lui demande de définir l'originalité de sa pédagogie de l'art du jeu. « L'acteur y cherche, à travers une expérience physique pure et très profonde, à créer de la beauté. L'acte de communication y est pensé comme un acte de beauté, un acte pur... », dit-elle. Évoquant la quête d'une « pureté de l'être en scène », la pédagogue ajoute : « [C'est] en lien avec le fait de se débarrasser de beaucoup, beaucoup de choses »², ce qui impose à l'acteur une vigilance constante. On retrouve dans ces témoignages successifs la présence « dialectique »³ par laquelle Denis Podalydès caractérisait la beauté du jeu de Jean Vilar (cf. 3^{ème} chap. – *Introd.*). Citons à nouveau ses propos : « On voyait ce à quoi il renonçait, tous les effets... (...) On sentait qu'il choisissait, contre le détail et l'ornementation, ou le petit moment de brio personnel, le sens profond, la menée de la narration et la sûreté de sa pensée. »⁴ L'adjectif dialectique alors est entendu dans son sens moderne comme relatif au « processus de développement de la pensée et de l'être par dépassement des contradictions (de la thèse et de l'antithèse à la synthèse) »¹, l'acteur dissociant des éléments contradictoires et acquérant par là une densité de jeu, une présence – « synthèse » perçue par le spectateur. Si l'acteur imaginé par Delphine Eliet est créateur de beauté, c'est parce qu'il est *en travail*, et se doit de le rester :

« Aujourd'hui, quand je regarde une répétition normale, et pour faire une généralité un peu stupide, je considère que les acteurs travaillent dix pour cent du temps – ce que j'appelle, moi, travailler, c'est-à-dire être à cent pour cent en train d'essayer en nettoyant tout ce qui parasite, en étant au mieux qu'on peut l'être à ce moment-là, sans mauvaise foi, sans lâcheté, sans compromis avec soi-même, sans essayer de vendre ses difficultés, sans râler sur quelque chose, peu importe quoi, que ce soit sur soi, sur le partenaire, sur le metteur en scène, sur le texte ou sur la vie extérieure qui empêche de se concentrer... C'est revenir à du bon sens, en somme : essayer, c'est essayer. Cela signifie que je fais tout ce que je peux pour accomplir ce que j'ai dans l'idée. »²

Au cours d'un entretien ultérieur, et comme pour répondre à la définition que donne Pippo Delbono de la « beauté » comme de « ce qui est extra-ordinaire » et me

¹ Cf. PODALYDÈS, Denis, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 257.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

³ Cf. PODALYDÈS, Denis, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 257.

⁴ Cf. *Idem*.

¹ Cf. *Le Petit Larousse illustré 2007* : article « DIALECTIQUE ».

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

touche « au-delà de tout, malgré moi »¹, la pédagogue précise avoir constaté que cette quête de pureté sur le plateau – dynamique « dialectique » menée par l'acteur – « se transmet *directement* au public » : « Même lorsqu'il s'agit d'acteurs qui ne sont pas très doués ou peu techniques ou en force par moments, les spectateurs sont directement touchés – comme s'ils retrouvaient une sorte de nécessité très profonde, très archaïque. »² Dans un registre proche, Vsevolod Meyerhold affirme que le « spectacle d'un homme qui travaille bien procure toujours un certain plaisir »³. Élaborant sa « biomécanique », le metteur en scène avance qu'« *il faut chercher des mouvements* tels qu'ils utilisent le temps de travail d'une manière maximale. Or, en étudiant le travail d'un ouvrier expérimenté, nous remarquons dans ses mouvements : 1) L'absence de mouvements inutiles non productifs. 2) Un rythme. 3) La conscience exacte de son centre de gravité. 4) L'absence de flottement. Les mouvements construits sur ces bases n'ont rien de "dansant", ajoute-t-il. Le travail d'un ouvrier expérimenté rappelle toujours la véritable danse, sa situation à la limite de l'art. »¹ Ne peut-on voir dans ce « certain plaisir » procuré par semblable gestuelle, « véritable danse (...) à la limite de l'art », la description même que donne Eugenio Barba de la présence scénique spontanée liée aux « techniques extra-quotidiennes du corps » ? Rappelons cette « qualité de présence » propre aux « bons acteurs du Pôle Nord » dont le metteur en scène explique qu'elle « sollicite l'attention du spectateur quand ils font une démonstration, à froid. Même si dans une telle situation ils ne veulent rien exprimer, il y a cependant en eux un noyau d'énergie, une irradiation suggestive et savante, bien que non préméditée qui captive nos sens. »² Delphine Eliet donne une description toute semblable de l'« expérience d'évidence »³ qui *confirme* la justesse d'une proposition scénique (*cf. 1^{er} chap. – I.A.3.a*) : il y a justesse, en scène, « quand il n'y a aucun effort superflu, quand tous les paramètres que l'on pourrait regarder – le rapport à la distance, le rapport à l'énergie, etc. –

¹ Cf. DELBONO, Pippo, *Le Corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage – six entretiens romains par Hervé Pons*, Éditions Les Solitaires intempestifs, 2004, p. 90.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

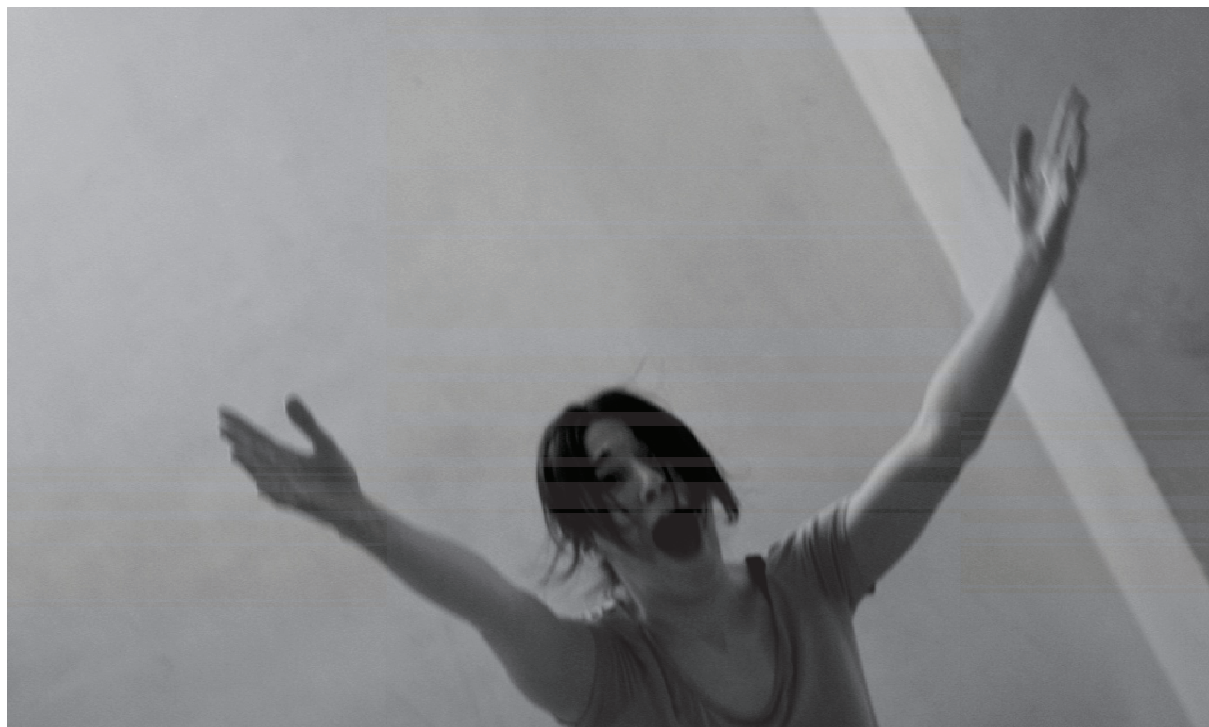
³ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 2, 1917-1929*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions La Cité – L'Âge d'homme, 1975, p. 79.

¹ Cf. *Idem*.

² Cf. BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier – Traité d'Anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2004, pp. 39-40.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

fonctionnent à l'unisson, comme dans la nature »¹ : « tous les paramètres sont d'accord » et « quelque chose se dilate, se relaxe »².



Marie-Lys Beoutis. © Julie Moulier.

De cette « irradiation suggestive et savante »¹, de cette justesse, artistes et théoriciens parlent effectivement comme de *beauté*. Ainsi Jacques Copeau qui, décrivant « l'atticisme » comme « la forme la plus simple du génie hellénique » en tant que « parfait équilibre » et « absence complète de tout caractère extérieur trop dur ou trop exclusif », fait de la « chose belle (...) la chose dont on ne peut rien dire – faite selon un métier parfait. »² Or, « pour renouveler l'art dramatique, poursuit le metteur en scène, il faut d'honnêtes gens qui [*pratiquent*] bien le culte – simplement, car le beau est l'honnêteté absolue. »³ Si l'on s'en réfère à la définition que donne Voltaire de cette « chose belle » – « Pour donner à quelque chose le nom de beauté, il faut qu'elle vous donne de l'admiration et du plaisir. »⁴ –, les « techniques extra-quotidiennes du corps » d'Eugenio

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

¹ Cf. BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier – Traité d'Anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2004, pp. 39-40.

² Cf. COPEAU, Jacques, *L'École du Vieux-Colombier – Registres VI*, textes établis, présentés et annotés par Claude SICARD, Collection Pratiques du théâtre, Éditions Gallimard, 1999, pp. 288-289.

³ Cf. *Idem*.

⁴ Cf. VOLTAIRE, « Beau, Beauté », *Dictionnaire philosophique*, Éditions Garnier-Flammarion, 1992, p. 63.

Barba et le « Travail » de Delphine Eliet « captivent » effectivement « nos sens »¹ non seulement parce que toute maîtrise « séduit »², pour reprendre le terme stanislavskien, mais aussi parce que la mise *en intention* du corps et de l'esprit dans l'humilité de la pratique dévoile une humanité pure, nettoyée, dont la justesse est *confirmée* par une « expérience [agréable] d'évidence »³. Contre la « maladie esthétique » dont se plaint Roland Barthes, contre cette « hypertrophie d'une beauté formelle » du « théâtre esthète », la « beauté » d'un acteur *en intention* nous plonge au cœur d'un « théâtre humain »⁴. Tel est en tout cas le théâtre que Delphine Eliet prétend enseigner à ses élèves, par delà les styles : « Quoi que l'on joue, que l'on fasse un travail de masques, où cela semble si éloigné de soi, comme dans ce type de théâtre où c'est vraiment *l'acteur qui vient*, il faut trouver un endroit d'authenticité et de nécessité »⁵, affirme-t-elle, et cela ne peut se faire que par le *travail* qui est œuvre d'épure de soi et de constante tentative. Yoshi Oida parle, lui, de « bon esprit » pour définir la qualité d'une œuvre d'art face à laquelle le public « *sent* que c'est bien », au-delà de toute analyse intellectuelle, puis « se [sent] bien » parce qu'il en a été purifié lui-même. « Finalement, conclut-il, il n'est pas si important de bien jouer, de bien parler, de bien bouger, à mon avis, c'est autre chose qui compte », c'est dégager un « esprit sain et beau »¹ : cette « attitude superbe »² que prône Delphine Eliet quant aux participants de son « ENjeU » (cf. 3^{ème} chap. – I.B.2.c). Et, si celui-ci a pour sous-titre « Exercice pour acteurs joyeux », c'est que, pour la pédagogue, la beauté ne va pas sans la joie, « avec un grand J »³.

b) *L'acteur joyeux*

À l'issue d'une séance de cours à laquelle elle assiste, à l'École du Jeu, Béatrice Picon-Vallin écrit : « Les élèves-acteurs sont considérés comme des joueurs, et [Delphine Eliet] retrouve par là les principes des quelques grands directeurs d'acteurs pour lesquels au théâtre l'état de joie est l'état créateur par excellence. Elle transmet aux

¹ Cf. BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier – Traité d'Anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2004, pp. 39-40.

² Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Élisabeth JANVIER, Petite Bibliothèque Payot / Voyageurs, Éditions Payot et Rivages, 2001, p. 38.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

⁴ Cf. BARTHES, Roland, *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup RIVIÈRE, Collection Essais, Éditions du Seuil, 2002, pp. 139-140.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

¹ Cf. OIDA, Yoshi, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 07 mars 2013, Annexe D, p. 175.

² Cf. ELIET, Delphine Eliet, Site internet de l'École du Jeu : www.ecoledujeu.com.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

élèves-acteurs le sens du plateau, la responsabilité qu'impliquent le fait d'y entrer et les risques qu'il faut savoir y prendre.»¹ L'acteur n'est plus seulement le « délégué du spectateur »² aux émotions et à la peur (*cf. 1^{er} chap. – I.B*), il devient le représentant d'une liberté conquise sur sa propre personne dans la joie d'une (possible) transgression. Quand un interprète a du plaisir à agir en pleine conscience à l'intérieur de règles admises, qu'il décide de suivre conformément à un propos qu'il porte ou fait le choix de transgresser avec une « joyeuse insolence »³ parce qu'il n'y a « pas de règles qu'il ne faille détruire au nom de quelque chose d'encore plus beau »⁴, il ne peut manquer d'« altérer » ceux qui le regardent car il distille inévitablement en eux cette joie qu'il éprouve à l'« effectuation de l'une de [ses] puissances », selon les mots de Gilles Deleuze. « Spinoza a fait de la joie un concept de résistance et de vie, raconte le philosophe. (...) Se réjouir, c'est se réjouir d'être ce qu'on est, c'est-à-dire d'être arrivé là où on en est. Ce n'est pas le plaisir d'être content de soi, la joie ; c'est le plaisir de la conquête, disait Nietzsche. »¹ Comme l'écrit encore Béatrice Picon-Vallin, et en parfait écho à la présence « dialectique »² telle que définie précédemment par Denis Podalydès : « La présence semble être une dynamique en action, elle est liée à des modifications constantes du comportement de l'acteur, plus ou moins visibles, destinées à s'adapter constamment aux situations scéniques changeantes. (...) Elle entraîne de la part du spectateur une euphorie, une exultation, une jubilation (...), une intensification chaude de sa propre présence. »³ Le public jubile dès l'instant où l'acteur est lui-même dans ce « plaisir de la conquête »⁴, car ayant « [réappris] à travailler intensément »⁵, selon le vœu de Vsevolod Meyerhold. Affirmant que « la crue de la joie n'est pas ce en quoi l'on pourrait comme s'installer d'emblée », Jean-Louis Chrétien ne dit pas autre chose :

¹ Cf. PICON-Vallin, Béatrice, *Témoignage*, Site internet de l'École du Jeu : www.ecoledujeu.com.

² Cf. MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara, « L'accident, la technique et l'occasion », *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°2 : L'accident, mis à jour le : 09/01/2010, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1087>.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

⁴ Cf. ROLLAND, Romain, cité par Vsevolod MEYERHOLD, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L'Âge d'homme, 1992, p. 313.

¹ Cf. DELEUZE, Gilles, « J... pour Joie » in « Abécédaire », documentaire réalisé par Pierre-André BOUTANG, 1988. Propos transcrits par Keti Irubetagoiena.

² Cf. PODALYDÈS, Denis, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 257.

³ Cf. PICON-VALLIN, Béatrice, « Registres de présence de l'acteur en scène », FARCY, Gérard-Denis, PRÉDAL, René (sous la dir.), *Brûler les planches, Crever l'écran – La présence de l'acteur*, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2001, p. 236.

⁴ Cf. DELEUZE, Gilles, *Op. cit.*

⁵ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L'Âge d'homme, 1992, p. 324.

« Il faut que soient rendus sensibles l'arrachement à l'étroit, à l'angoisse et à la pesanteur, la rupture l'une après l'autre de nos entraves, l'éclatement des cadres qui nous faisaient juger du possible et de l'impossible, pour que la dilatation ne soit pas seulement nommée, mais bien montrée. (...) C'est pourquoi des auteurs qui ont un sentiment tragique de la servitude, de la détresse et du péché de l'homme peuvent, comme saint Grégoire le Grand, par exemple, mieux vivre et mieux dire la dilatation que ceux qui seraient d'emblée satisfaits et béats. La dilatation forme toujours le combat de vie ou de mort que mène le souffle contre ce qui l'étouffe. »¹

Sans m'attarder sur la valeur éminemment chrétienne d'un tel propos, je trouve intéressant de le lire en regard du choix récent par Delphine Eliet de remplacer dans son vocabulaire le mot plaisir par les termes associés de passion et de joie – le premier étant employé autant dans son acception poétique de « souffrance » que dans son sens plus courant de « vive inclination vers un objet (...) auquel on s'attache de toutes ses forces »². Si passion et joie se voient ainsi mêlées, c'est en réponse à cette affirmation toute bergsonienne de la pédagogue selon laquelle « c'est l'intensité du travail qui donne sa valeur à ce que l'on [y] produit »³ (cf. 1^{er} chap. – II.A.2.b). L'art dramatique « demande parfois de se pousser, de se forcer et cela peut-être douloureux »¹, un accouchement de soi-même que reconnaît également Ariane Mnouchkine attestant qu'« on a le droit de faire souffrir un comédien adulte », de lui dire : « Non ! Ce n'est pas assez ! Non ! Ce n'est pas par là ! » Ou : « Non, je ne te crois pas ! »² La joie de l'acteur est provoquée, augmentée et rendue manifeste par cet « arrachement à l'étroit » décrit par Jean-Louis Chrétien, par cette « rupture l'une après l'autre de [ses] entraves », par « l'éclatement des cadres »³. Lorsque Delphine Eliet laisse ses élèves élaborer seuls un échauffement qui leur est propre (cf. 1^{er} chap. – II.B), c'est en vue d'évaluer « le niveau de joie autonome » de chacun. « Les paramètres que j'observe sont la promptitude, la vigilance, l'industrie et le sérieux. En d'autres termes, l'énergie réelle que chacun met dans son propre travail. »⁴ Sonder la joie d'un acteur à la pratique de son art s'affiche comme sonder sa capacité à être toujours *en intention* – « continuellement dans l'invention »⁵, disait Jean-Damien

¹ Cf. CHRÉTIEN, Jean-Louis, *La joie spacieuse – Essai sur la dilatation*, Collection « Paradoxe », Les Éditions de Minit, 2007, p. 22.

² Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « PASSION ».

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2012/2013.

² Cf. MNOUCHKINE, Ariane, *Ariane Mnouchkine*, introduction, choix et présentation des textes par Béatrice PICON-VALLIN, Collection Mettre en scène, Éditions Actes Sud-Papiers, 2009, pp. 83-84.

³ Cf. CHRÉTIEN, Jean-Louis, *Op. cit.*, p. 22.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

⁵ Cf. BARBIN, Jean-Damien, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 06 juin 2013, Annexe D, p. 198.

Barbin –, à accepter le jeu comme éternelle tentative et à trouver de la gaieté à cela. Là se trouve notre troisième modalité de présence scénique construite. Ainsi que l'écrit Denis Guénoun, en effet, le spectateur de théâtre ne s'identifie plus aujourd'hui à l'univers fictionnel qui lui est proposé, ce qui le fascine, c'est l'acteur dans son action de théâtralité : « Enfuies les figures : reste le jeu. (...) Ce n'est pas l'identité (supposée) de l'acteur qui attire l'œil, mais *son action* : l'ensemble de ses conduites pratiques sur scène, et leurs effets. (...) On désire imiter l'acteur, faire ce qu'il fait, vivre ce qu'il vit – non pas le rôle, mais le jeu. »¹

« La nécessité du regard théâtral est une nécessité joueuse, qui accompagne le jeu de joueurs en position virtuelle de jouer aussi. Après le jeu, avant le jeu, en attente ou en appel d'un jeu qui peut-être ne viendra jamais, mais qui se pose en horizon de la vue. (...) Seuls les joueurs, en désir de jeu, sont les regardants d'aujourd'hui. Le regard sur le jeu, parce qu'il n'est ni regard cognitif, ni investissement imaginaire sur les bonnes formes de l'objet, s'articule aux jeux possibles que chacun active pour soi. (...) Le regard de spectateur le plus puissant, le plus affirmatif, le plus vif, est celui du joueur qui s'apprête à prendre la place de ce qu'il voit, à le côtoyer dans et par le jeu, et à y jouer son ex-sistence (...) : il n'y a de spectateurs de théâtre, de notre temps, de notre monde, que comme joueurs en puissance. »¹

Denis Guénoun décrit des spectateurs faits « joueurs en puissance » et j'aime à voir dans ce miroir de la scène à la salle la « réciprocité existentielle » posée par Robert Misrahi comme « affirmation intelligente et intuitive de chacun par l'autre, accompagnée de la conscience positive du fait que l'autre nous affirme dans le temps même où nous l'affirmons, dans une donation spontanée libre de tout calcul. Seule une telle relation généreuse, situant au sein de la réciprocité le primat de l'autre affirmé par chacun, est en mesure de procurer une joie substantielle. »² On retrouve ici les notions conjuguées d'amour et de don présentées par Delphine Eliet comme un « désir fondamental d'être en communication avec l'autre »³ qui incite l'acteur à vivre chaque nouvelle expérience sur le plateau « pour soi *et* pour [la] donner »⁴ (cf. 2^{ème} chap. – II.Introd.). Le philosophe parle du reste de « joie d'amour » : « sentiment dynamique et intense » qui atteste d'une « communauté active entre les deux consciences »⁵. « Dans cette forme intense et réfléchie de l'amour, chacun reconnaît d'abord en l'autre *un être semblable à lui-même* :

¹ Cf. GUÉNOUN, Denis, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Collection Penser le théâtre, Éditions Circé, 1997, pp. 158-159.

¹ Cf. *Ibidem*, pp. 165-166.

² Cf. MISRAHI, Robert, *Le Bonheur – Essai sur la joie*, Éditions Cécile Defaut, 2012, p. 113.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 27 mars 2013, Annexe C, p. 102.

⁴ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2012/2013.

⁵ Cf. MISRAHI, Robert, *Op. cit.*, p. 116.

(...) j'aime en [l'autre] le sujet qu'il est par lui-même en se construisant, comme moi, dans l'existence. »¹ Rapportée au théâtre, une telle perspective réclame le déploiement d'une tendresse vis-à-vis de la nature humaine, vis-à-vis de ce « combat de vie ou de mort que mène le souffle contre ce qui l'étouffe »², une idéologie que Delphine Eliet défend auprès de ses élèves tant dans le travail de déconstruction que leur impose la TCIC que dans l'attitude de spectateur qu'ils doivent adopter. Comme l'écrit Frank Verduyssen, « si le public ne vous permet pas de gâcher, de rater, de vous tromper, il ne vous permet pas non plus de briller en vous condamnant à une forme beaucoup plus préparée donc beaucoup plus fermée et beaucoup moins vivante »³. Distinguant le nouveau cirque de l'ancien, l'acrobate Stéphane Ricordel raconte sensiblement que l'erreur dont témoigne la chute ne doit pas être prise pour une punition car elle relève du « côté vivant, humain, sympathique du spectacle » : « Cela fait partie du trapèze. On rattrape, tant mieux. On ne rattrape pas, tant pis. Ce n'est pas grave. C'est amusant de tomber ! [Dans une conception plus ancienne des arts du cirque], quand on tombait au filet, le roulement de tambour s'arrêtait, on avait honte et il fallait recommencer, réussir à tout prix. (...) Notre parti pris n'est pas là. (...) La chute est instructive, ludique, source d'improvisations... »¹ Comme dans ce nouvel art du cirque, le public de théâtre se fait aujourd'hui complice d'un acteur qui *frise* parce qu'empli d'humour vis-à-vis du geste théâtral même. Si « l'ENjeU » est « pour acteurs joyeux », c'est qu'il « [crée] de la beauté avec presque rien mais avec l'essentiel : la qualité du travail et la générosité. »²

*

Il n'y a pas de théâtre sans contraintes, et il ne devrait pas y avoir de jeu sans joie. Delphine Eliet incite constamment ses élèves à avoir de l'humour vis-à-vis d'eux-mêmes dans l'acte théâtral et, à travers l'exigence qui doit être celle de l'acteur *en travail*, à porter un regard *tendre* sur la nature humaine et ses imperfections. Frank Verduyssen parle, lui, d'une indispensable humilité de l'acteur sur le plateau : « C'est la prétention qui pose problème, je crois. Une forme est bonne ou mauvaise, quelle qu'elle soit. Un spectacle bien préparé, bien répété et qui est chaque jour exactement le même, s'il est

¹ Cf. MISRAHI, Robert, *Le Bonheur – Essai sur la joie*, Éditions Cécile Defaut, 2012, pp. 114-115.

² Cf. CHRÉTIEN, Jean-Louis, *La joie spacieuse – Essai sur la dilatation*, Collection « Paradoxe », Les Éditions de Minuit, 2007, p. 22.

³ Cf. VERDUYSSEN, Frank, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 02 juin 2013, Annexe D, p. 280.

¹ Cf. RICORDEL, Stéphane, Entretien en ligne, URL : http://www.dailymotion.com/video/x1eg5i_les-arts-sauts-interview_news.

² Cf. ELIET, Delphine Eliet, Site internet de l'École du Jeu : www.ecoledujeu.com.

humble, sans prétention, c'est un théâtre sain, juste. »¹ Et sans doute n'est-il pas anodin que ce soit dans les lignes d'Alexandre Jollien, philosophe atteint d'athétose, que l'on retrouve ce même appel à la joie trouvée dans la contrainte, par les défis qu'elle impose de relever : « Sacré métier d'homme, je dois être capable de combattre joyeusement sans jamais perdre de vue ma vulnérabilité ni l'extrême précarité de ma condition. (...) Le tragique de l'existence rappelle qu'il faut célébrer les occasions de jubiler et de faire jubiler. Offrir la joie là où s'imposent d'aventure la pitié et la tristesse. (...) Le métier d'homme, sujet grave, austère parfois, réclame donc un engagement constant, une légèreté qui veut jeter un regard neuf sur le monde. »²

**

Tout comme il est indispensable d'enseigner aux apprentis-acteurs à être autonomes dans leur désir, à ne pas dépendre d'une instance supérieure pour cela, il est indispensable de développer leur capacité à la joie autonome. Tout comme ils doivent apprendre à porter un propos qui leur soit propre afin de nourrir leur parcours d'interprètes et de pallier à l'éventuelle médiocrité de geste chez un metteur en scène, ils doivent être à même de jongler avec les contraintes de chaque création pour demeurer joueurs. Ils doivent savoir conserver une « impertinence ludique »¹, quand bien même resterait-elle silencieuse, quelles que soient les situations traversées. Aussi, lorsque Delphine Eliet auditionne de jeunes acteurs pour constituer les classes du Cycle long de l'École du Jeu, ses critères sélectifs concernent moins un niveau d'interprétation plus ou moins élevé qu'une qualité d'écoute et un « appétit »². Ceux-ci seront garants non seulement de leur investissement dans le travail, donc de leurs progrès, mais aussi de leur liberté future d'artistes. Lorsqu'elle les place ensuite dans des situations d'urgence aux enjeux élevés à l'occasion de « Spectacles du siècle » ou de « Cartes blanches », lorsqu'elle les confronte aux impératifs conjugués d'humilité et d'insolence qui caractérisent l'« ENjeU », c'est dans le but de les entraîner à travailler en situation de crise, pour ainsi dire. Les frictions sont au cœur de tout travail créatif (*cf. 3^{ème} chap. – II.B.1.a*). Il dépend de l'acteur de faire jeu de tout, d'entretenir et de valoriser une « joie

¹ Cf. VERCROYSSSEN, Frank, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 02 juin 2013, Annexe D, p. 280.

² Cf. JOLLIEN, Alexandre, *Le métier d'homme*, Éditions du Seuil, 2002, pp. 90-91.

¹ Cf. LOSCO-LENA, Mireille, « Rien n'est plus drôle que le malheur » – *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Collection « Le spectaculaire », Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 141.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

créatrice »¹ au-delà des difficultés. Nuançons cependant un discours pédagogique aux lieux masochistes. Comme l'écrit Thomas Ostermeier :

« Le jeu a à voir avec les enfants, avec un côté infantile. C'est un geste intimement lié à la jouissance, au désir. Or, un enfant joue seulement dans une situation où il se sent en sécurité. Le jeu, c'est le signe d'une situation très protégée, sans tension, sans peur. Dans les moments où il y a de la peur, l'enfant ne joue pas. C'est cela qu'il faut retrouver dans la salle de répétition, cette liberté de l'enfant, cet espace où tous les soucis de la vie normale restent dehors. »²

À l'École du Jeu, de la composition des classes à l'organisation méthodique des vestiaires, et, au sein même de l'initiation à la TCIC, par l'alternance d'exercices collectifs, en duos ou individuels, tout est pensé en termes de respect d'autrui. L'apprentissage du partenariat, au moyen de pratiques sollicitant les contacts, favorise une proximité des corps et une intimité de travail (cf. 2^{ème} chap. – II.C.1). Delphine Eliet fait en sorte que s'instaure rapidement un rapport de confiance au sein du groupe afin que chacun ose s'écarter de ce qu'il sait faire et prenne quotidiennement le risque de s'exposer davantage par des choix de jeu tranchés, personnels, faits en public et dans l'instant présent – quitte à échouer. L'élève sait que, face à lui, les personnes qui le regardent sont elles aussi *en travail* dans une activité où *regarder* n'est ni jugement ni passivité mais réflexion permanente sur le jeu : une recherche passionnée et joyeuse. Idéal permis par le cadre scolaire, il éclaire les longs partenariats entre artistes : la présence (dialectique) d'un acteur artisan s'accroît d'autant qu'il est intégré à un groupe ou participe d'une collaboration dans lesquels il se reconnaît et au sein desquels il se sent en sécurité pour « Travailler ». De ces aventures qui unissent parfois des années durant un acteur à un metteur en scène, Georges Banu écrit : « À l'événement de la rencontre s'ajoute la durée de l'apprentissage parce que ce qui surgit comme reconnaissance initiale doit conduire ensuite à la maturation artistique (...). Cette relation est le fruit d'une révélation, qui dans la durée, seulement, se parachève. Elle doit s'affermir à travers des travaux et des jours partagés, à deux ils s'efforcent d'approcher un horizon de théâtre. »¹

¹ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L'Âge d'homme, 1992, p. 362.

² Cf. OSTERMEIER, Thomas, *Thomas Ostermeier*, introduction et entretien par Sylvie CHALAYE, Collection Mettre en scène, Éditions Actes Sud-Papiers, 2006, p. 26.

¹ Cf. BANU, Georges, *Les voyages du comédien*, Collection Pratique du théâtre – NRF, Éditions Gallimard, 2012, p. 85.

C'est parce que « ce qui doit primer, c'est [effectivement] la dimension ludique », que Thomas Ostermeier se place dans la lignée du théâtre de Vsevolod Meyerhold : « le théâtre ne doit pas être un espace de souffrance, affirme-t-il, mais un espace de vie et de joie, la joie du jeu vivant, du jeu accéléré, rythmique, explosif, avec un montage d'attractions, avec quelque chose qui est plus vivant que la vie »¹. Face à ce « quelque chose qui est plus vivant que la vie », l'on ne peut s'empêcher de penser à la « vivance » de Delphine Eliet et à l'état créateur qui y est lié. La pédagogue définit ce dernier, rappelons-le, comme « état de bien-être, de plénitude, de joie, d'implication totale » : « C'est un état dynamique qui se traduit par un sentiment gratifiant de profonde liberté et un désir de communiquer avec l'extérieur. (...) Organiquement, cet état est la contre-expérience de l'apathie, de l'inquiétude ou de l'ennui. »² Il est état de travail intense d'un acteur qui agit sur sa matière humaine pour mieux se maintenir en *mode majeur* (cf. 1^{er} chap. -II.A.2). De ce fait même, l'état créateur est source de beauté et de joie pour celui qui en fait le constat : l'acteur suscite l'admiration et la jubilation du spectateur et y gagne son galon de présence car « la Présence est dans le mouvement de l'homme en travail, comme l'écrit Yannick Butel. De l'homme qui épuise le quotidien et en fouille les plus. »¹ Dès lors, il est intéressant de constater que, dans l'analyse que donne Peter Brook de la réception spectatrice, le metteur en scène oppose deux méthodes pour ainsi « toucher fortement le spectateur, l'aider à s'ouvrir à un monde qui est lié à notre monde et est en même temps plus riche, plus large, plus mystérieux que celui que nous connaissons tous les jours »², l'une en lien avec la beauté, l'autre en lien avec la joie :

« La première consiste à rechercher la beauté. Une grande part du théâtre oriental est basée sur ce principe : pour que l'imagination soit émerveillée, on cherche dans tous les éléments la plus grande beauté. (...) Tout cela pour des raisons qui dépassent l'esthétique. C'est comme si, par cette recherche, extrêmement pure, on voulait aller plus loin, vers le sacré. Tout dans le décor, la musique, les costumes... tout est fait pour être encadré dans la beauté. Le moindre geste est étudié pour éviter la banalité et la vulgarité.

La seconde méthode, exactement opposée, considère que l'acteur possède une possibilité extraordinaire, quand il y arrive, de créer un lien entre sa propre imagination et l'imagination virtuelle du spectateur en transformant l'objet

¹ Cf. OSTERMEIER, Thomas, *Thomas Ostermeier*, introduction et entretien par Sylvie CHALAYE, Collection Mettre en scène, Éditions Actes Sud-Papiers, 2006, p. 25.

² Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

¹ Cf. BUTEL, Yannick, *Essai sur la présence au théâtre - L'effet de cerne*, Collection Univers théâtral, Éditions L'Harmattan, 2006, p. 21.

² Cf. BROOK, Peter, *Le diable c'est l'ennui - Propos sur le théâtre*, mis en texte par Jean-Gabriel CARASSO, en collaboration avec Jean-Claude LALLIAS, Éditions Actes Sud-Papiers, 1991, pp. 52-53.

banal en objet magique. Un grand acteur peut transformer cette bouteille d'eau en plastique, objet hideux, en un enfant merveilleux (...), cette alchimie où l'on conserve la double vision : une partie du cerveau voit qu'il s'agit d'une bouteille d'eau minérale et l'autre partie du cerveau, sans contradiction, sans tension mais avec joie, voit en même temps un bébé et l'attitude de la mère face à l'enfant. »¹

L'acteur pur recherché par Delphine Eliet semble ouvrir la voie d'une conjonction de l'une et de l'autre de ces méthodes. Il y a de la beauté dans ces corps *traversés*, beauté qui n'est pas celle « [du] décor, [de] la musique, [des] costumes » mais celle d'*être-soi nettoyés*. La pédagogue n'appelle-t-elle pas à ce que « chacun devienne un petit bijou »² ? Et il y a de la joie dans l'insolence naïve d'acteurs qui se posent comme artisans de la scène, affichant la théâtralité dans leur jeu même. Participe de la présence scénique des élèves de l'École du Jeu, sans doute, ce trouble que provoque la conjugaison par un même acteur et en un même théâtre de ces deux méthodes « exactement opposée[s] »¹. Présence scénique construite, elle s'avère monstrueuse car « paradoxale »², pour reprendre un terme cher à Frank Verduyssen : associant « sacré »³ et profane, la présence de l'acteur *en intention* échappe elle aussi, insaisissable. Les propos de Jacques Copeau cités précédemment laissaient paraître, déjà, cette antinomie alors qu'il décrivait l'intégrité nécessaire à des acteurs artisans, « serviteurs »⁴ du théâtre : « Pour renouveler l'art dramatique, il faut d'honnêtes gens qui [*pratiquent*] bien le culte – simplement, car le beau est l'honnêteté absolue. »⁵ Le jeu de l'acteur, cet *hypocrite*, appelle paradoxalement la sincérité sous les masques, une « honnêteté absolue »⁶ dans le travail. Cela, Delphine Eliet l'inculque à ses élèves en posant comme base pour le jeu cette TCIC et en réaffirmant à travers elle, à l'instar de ce qu'avance Marina Abramović, l'impossible mensonge dans cette relation de corps à corps qui se déploie entre la scène et la salle :

« Un corps peut mentir, mais pas très longtemps. Dans une œuvre de longue durée, il serait impossible de tenir ; au bout d'un moment, le mensonge s'effondre et la vérité ressort. Sur une courte durée, le corps peut faire semblant mais, même s'il fait semblant, il peut devenir sincère. En ce sens, il

¹ Cf. BROOK, Peter, *Le diable c'est l'ennui – Propos sur le théâtre*, mis en texte par Jean-Gabriel CARASSO, en collaboration avec Jean-Claude LALLIAS, Éditions Actes Sud-Papiers, 1991, pp. 52-53.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

¹ Cf. BROOK, Peter, *Op. cit.*, pp. 52-53.

² Cf. VERDUYSSSEN, Frank, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 02 juin 2013, Annexe D, p. 280.

³ Cf. BROOK, Peter, *Op. cit.*, pp. 52-53.

⁴ Cf. COPEAU, Jacques, *L'École du Vieux-Colombier – Registres VI*, textes établis, présentés et annotés par Claude SICARD, Collection Pratiques du théâtre, Éditions Gallimard, 1999, p. 176.

⁵ Cf. *Ibidem*, pp. 288-289.

⁶ Cf. *Idem*.

ne ment pas. On voit que c'est simulé et l'on sait que c'est faux. Pendant une performance, je me dis souvent que le public est comme un chien : il sent l'insécurité, il sent que quelque chose n'est pas juste ou que le corps ment ; alors, il s'en va ou détourne son attention. »¹

Semblable conception du travail de l'acteur est très proche d'une éthique de l'interprète au sens où l'entendait Constantin Stanislavski en donnant ce terme pour titre au chapitre XIV de *La Construction du personnage*. C'est que le metteur en scène « essayait d'inculquer à ses élèves moins les bases du métier d'acteur que des principes de vie commune, valables au théâtre mais aussi au quotidien, déclare Marie-Christine Autant-Mathieu. Former des artistes plus que des comédiens était son vœu le plus cher. »² Comme Constantin Stanislavski, Delphine Eliet envisage un acteur en travail permanent, et autonome dans cette activité c'est-à-dire capable de construire et d'alimenter lui-même son propre parcours d'artiste – et d'être humain, pourrait-on dire. L'acteur recherché par la pédagogue apprend à mettre sa vie *en intention* et puise une joie d'exister à cette mise en intention même. Ainsi que l'écrit Robert Misrahi, « le premier acte substantiel qui puisse conférer une joie accordée au Préférable est l'activité réflexive elle-même par laquelle se définissent et se constituent les conditions de cette joie et de ce Préférable. La première activité de la joie, la première activité qui soit un acte substantiel, et qui confère à la conscience plénitude et signification, est donc l'activité de fondation. »¹ « Fondation » derrière laquelle on retrouve le « propos » de Delphine Eliet, ces « vision » et « projet »² de Jean-Damien Barbin, « pondération »³ de Bénédicte Cerutti (*cf. 3^{ème} chap. – I.B.1.a*). Apparaît à nouveau la dimension paradoxale d'une présence scénique qui puise à la fois dans l'enfance et dans l'âge adulte : « [Les acteurs] doivent avoir à la fois l'innocence et l'expérience, dit en ce sens Peter Brook. (...) Il me semble qu'il faut toujours travailler avec des acteurs qui sont, d'un côté, naïfs, dont les sentiments ne sont pas corrompus, mais qui en même temps ont ce savoir-faire venu de l'expérience, qui savent

¹ Cf. ABRAMOVIĆ, Marina, « La présence de l'artiste », ARENT SAFIR, Margery (sous la dir.), *Robert Wilson – from Within*, Éditions The Arts Arena & Flammarion, 2011, p. 295.

² Cf. AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine, *La Ligne des actions physiques, Répétitions et exercices de Stanislavski*, textes réunis, traduits et présentés par Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2007, p. 14.

¹ Cf. MISRAHI, Robert, *Le Bonheur – Essai sur la joie*, Éditions Cécile Defaut, 2012, pp. 108-109.

² Cf. BARBIN, Jean-Damien, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 06 juin 2013, Annexe D, p. 198.

³ Cf. CERUTTI, Bénédicte, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 20 décembre 2012, Annexe D, p. 214.

ce qu'ils sont capables de faire et qui ont acquis un vrai courage. Sinon ils ne sont pas utiles au groupe. »¹

¹ Cf. BROOK, Peter, *Entre deux silences*, traduit de l'anglais par Marie-Hélène ESTIENNE, Collection Apprendre n°25, Éditions Actes Sud-Papiers, 2006, pp. 25-26.

Conclusion

Du court préambule dressant un portrait des acteurs à qui l'on reconnaît la « carnation »¹, pour citer Denis Podalydès le quel se la voyait malheureusement déniée, « monstres sacrés », « acteurs insoumis »² dont la présence en scène sidère, on tire une conclusion essentielle à la suite de cette analyse : la fascination qu'ils exercent est tout autant présence qu'absence, amplification que retrait. Insaisissables, ils échappent à toute intellection en un appel d'air qui excite les projections. Cela peut être par une nature in-humaine ou sur-humaine, attachée à un physique, à une voix, à un rythme qui déroutent ; plus encore par cette *impudeur pudique* d'un interprète qui révèle ses failles sans les nommer, « secret qu'il ne dévoile pas mais dont il me révèle l'existence, écrit Georges Banu. « Ce n'est pas tant son déchiffrement qui compte, mais le sentiment aigu de sa réalité, de sa présence. Le secret de l'acteur. C'est lui qui perturbe l'ombre portée du rôle. Et cet écart le rend poétique, littéraire. »³ Les acteurs que j'aime à dire monstrueux se retirent autant qu'ils se montrent, troublent par cette ambivalence, acteurs au corps dilaté, plus imposants en scène qu'ils ne le sont en réalité mais dont, à la différence des simples « bon[s] », l'on ne sait rien dire d'autre que ce qu'ils sont : « grand[s] »⁴. Je dirai que c'est ce « paradoxe d'une exhibition anonyme »⁵, selon l'expression de Jean-Loup Rivière, que tente de rejoindre la présence scénique construite par des biais détournés. Doit alors être trouvé le juste dosage car, si l'acteur non-nanti ne fait rien, il demeure invisible et « sans grâce »⁶ ; s'il fait trop et cède à l'attrait de « l'excès d'activité musculaire et nerveuse, [de] la fougue et [du] cri »⁷, il agresse au lieu d'attirer. C'est pourtant dans le faire que l'acteur non-nanti puise une possible présence scénique. Non que les acteurs monstrueux *fassent* moins, bien au contraire et l'exemple cité par Jean-Damien Barbin de cet artiste ayant perdu son « projet » alors même qu'il aurait pu « devenir *le* grand acteur de théâtre »¹ de sa génération atteste de l'ouvrage indispensable à tout art dramatique.

¹ Cf. PODALYDÈS, Denis, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 257.

² Cf. BANU, Georges, *Les voyages du comédien*, Collection Pratique du théâtre – NRF, Éditions Gallimard, 2012, p. 7.

³ Cf. *Ibidem*, p. 154.

⁴ Cf. RIVIÈRE, Jean-Loup, « Un grand acteur », NAMIAND, Arlette (sous la dir.), *Acteurs, des héros fragiles*, Éditions Autrement, Série Mutations n°70, mai 1985, p. 211.

⁵ Cf. *Ibidem*, p. 212.

⁶ Cf. PODALYDÈS, Denis, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 257.

⁷ Cf. BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier – Traité d'Anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2004, p. 105.

¹ Cf. BARBIN, Jean-Damien, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 06 juin 2013, Annexe D, p. 198.

Peut-être ce dernier réside-t-il davantage chez les acteurs monstrueux dans l'assurance préservée face à « l'inquiétude d'une extinction, d'une perte de ce qui le[s] rend unique[s] »¹ ou dans l'atténuation du trop, pour ne pas imposer démesurément aux rôles cette présence qui les dépasse. L'acteur non-nanti, lui, doit élaborer sa présence même. Elle émerge peu à peu et se consolide à force de travail et de temps. Prenant pour cadre les deux années du Cycle long de l'École du Jeu et l'initiation qui y est délivrée par Delphine Eliet à sa Technique de Confirmation Intuitive et Corporelle, j'établis l'existence de trois modalités de présence scénique construite : la présence de l'acteur *en vie*, la présence de l'acteur *rhapsode* et la présence de l'acteur *en intention*.

La première de ces modalités, présence de l'acteur *en vie*, est ainsi nommée en vertu de la proximité qu'elle révèle des pédagogies de l'art du jeu défendues par Eugenio Barba et par Delphine Eliet. « Dans une situation de représentation organisée, écrit le premier, la présence physique et mentale de l'acteur se modèle selon des principes différents de ceux de la vie quotidienne. »² Le corps-esprit de l'interprète est mis « en vie »³ au moyen de techniques extra-quotidiennes précises reposant sur l'altération de l'équilibre et l'absorption de l'action ainsi que sur le principe des oppositions que toutes deux sous-entendent (*cf. 1^{er} chap. – I.A.1.a*). Chez Delphine Eliet, il y a technique également mais celle-ci semble plus inductive : la pédagogue avance, pour l'acteur en scène, la nécessaire acquisition d'un niveau de vivance plus élevé que dans le quotidien au moyen d'une déconstruction de cette « éducation » du corps et de l'esprit dont, dès son enfance, chaque être humain « devient [inévitablement] prisonnier » et dont il faut parvenir à être « à la fois nourri et libéré »⁴. Il faut retrouver la « fleur »⁵ propre à l'enfance, poursuit Yoshi Oida – cet état de « surprise perpétuelle »⁶ que décrit aussi Frank Verduyssen – pour se rapprocher de la bestialité que l'on confère à la présence scénique innée des acteurs monstrueux. Bestialité n'est pas inintelligence, néanmoins : l'intelligence purement cérébrale est active mais doublée d'une intelligence *du corps*. Selon Delphine Eliet, il est indispensable de valoriser ces modes d'appréhension du réel que sont l'intuition et l'instinct par lesquels le corps *confirme* l'acteur dans ce qu'il dit et

¹ Cf. BANU, Georges, *Les voyages du comédien*, Collection Pratique du théâtre – NRF, Éditions Gallimard, 2012, p. 161.

² Cf. BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier – Traité d'Anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2004, p. 29.

³ Cf. *Ibidem*, p. 24.

⁴ Cf. OIDA, Yoshi, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 07 mars 2013, Annexe D, p. 175.

⁵ Cf. *Idem*.

⁶ Cf. VERDUYSSEN, Frank, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 02 juin 2013, Annexe D, p. 280.

Conclusion

fait, lui permettant d'acquérir l'autonomie d'un maître en justesse. Expérience agréable d'évidence que partagent tous les témoins d'une proposition *juste* et qu'atteste ce murmure de rires retenus qui parcourt alors l'assemblée, la justesse est gage de présence. Mais, pour parvenir à cette maîtrise, l'acteur se doit effectivement de cultiver sa vivance. À l'instar de ce qu'écrit encore Yoshi Oida, « un corps qui n'est pas vivant ne peut pas formuler ses intentions. Des questions auront beau lui être posées, il n'y aura pas de réponses. Il ne sait pas ce qu'il veut, il est "mort", en tant que corps »¹. Seul un acteur « vivant » est capable de se vouer aux messages émotionnels et sensitifs que lui délivre sa personne, de lâcher (dans) la tête et de traverser la peur qui naît inévitablement de l'abandon du primat de l'intellect au bénéfice d'une action ancrée dans l'instant présent de sa réalisation. Telle attitude revient à accepter le vide du « Je ne sais pas » propre à l'acteur présent car sur la corde raide de l'état créateur, acteur qui accepte le suspens. Là, se rejoignent les deux enseignements précités : cette disponibilité prônée par Delphine Eliet n'est autre que l'« être prêt à... » défini par Eugenio Bara comme « l'impulsion d'une action qu'on ignore encore et qui peut aller dans n'importe quelle direction »², ces *sats* dont usent les membres de l'Odin Teatret. De centrifuge – car émanant d'un acteur animé d'une « vie vivante »³, devenu « un plus vivant »⁴, selon les expressions de Jean-Loup Rivière et de Yannick Butel –, cette première présence scénique construite se fait centripète, l'ouverture aux possibles aiguisant l'intérêt d'un spectateur rendu lui aussi aux aguets.

Muette, la présence scénique de l'acteur *en vie* pourrait être rapprochée de celle des danseurs. L'étude de la Technique de Confirmation Intuitive et Corporelle par un spécialiste du cinquième art révélerait, j'en suis convaincue, de nombreux parallèles. Mais le théâtre « veut le corps, et la voix. Il veut la parole même, dans l'acte de sa profération »¹, rappelle Denis Guénoun et l'on ne peut que s'accorder avec ce constat de Georges Banu : « L'acteur insoumis ne se distingue pas par un corps à l'aise sur le plateau, ou particulièrement entraîné, il entre en scène "malgré lui" et s'efforce de prendre la

¹ Cf. OIDA, Yoshi, *L'Acteur invisible*, avec la collaboration de Lorna MARSHALL, traduit de l'anglais par Isabelle FAMCHON, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 2008, pp. 58-59.

² Cf. BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier – Traité d'Anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2004, p. 23.

³ Cf. RIVIÈRE, Jean-Loup, *Comment est la nuit ? – Essai sur l'amour du théâtre*, L'Arche Éditeur, 2002, p. 79.

⁴ Cf. BUTEL, Yannick, *Essai sur la présence au théâtre – L'effet de cerne*, Collection Univers théâtral, Éditions L'Harmattan, 2006, pp. 60-61.

¹ Cf. GUÉNOUN, Denis, *L'exhibition des mots – Une idée (politique) du théâtre*, Collection Monde en cours, Éditions de l'Aube, 1992, p. 35.

parole avec difficulté. »¹ C'est bien par son dire que l'acteur à la présence scénique innée vient valider, renforcer encore celle-ci – ou l'éteindre. Aussi pourrait-on penser à un échelon supplémentaire de présence lorsque l'on définit celle de l'acteur *disant*. À l'École du Jeu, l'apprentissage du dire intervient dans un second temps du processus pédagogique. Il est indispensable d'avoir assimilé les mécanismes de l'expression purement corporelle à un point tel que la voix s'impose comme nécessaire, pour être à même de retrouver ensuite l'origine physique et intime d'une parole adressée à autrui en vue de le toucher alors même qu'elle n'est pas de soi. Telle est la grande difficulté de l'art dramatique et, pour certains, ce qui fonde sa spécificité et sa beauté : la parole en scène émane d'une écriture, dit poétique auquel il faut rendre sa puissance vocale, charnelle en une « monstration des mots »². L'acteur doit incarner cette parole, la *comprendre* jusque « dans sa chair »³, déclare Delphine Eliet, s'en faire le rhapsode, selon le mot de Louis Jovet qui affirme : « *L'acteur est un interpréteur, un rhapsode*, mais il l'est physiquement, sensiblement par son corps, humainement, et non point par l'esprit, par un jeu d'idées. Son interprétation est un total, une expression physique, il prend le rôle dans son total, son entière expression. »⁴ Telle visée impose de maîtriser non seulement les bases du *dire à l'autre* pour adresser le mieux possible un texte que l'on fait sien mais plus encore les phénomènes émotionnels auxquels l'acteur est obligé de se confronter s'il souhaite être en mesure de rester « derrière » une écriture qu'il porte sans l'écraser de « sentiments personnels »⁵. Alors seulement la présence de l'acteur *en vie* s'accroît d'une fascination nouvelle. Il trouble l'auditoire par cet acte de dire ainsi montré, rendu à sa qualité de « mode d'expression suprême »⁶. Delphine Eliet ajoute : « L'intensité avec laquelle cette rencontre peut nous toucher n'a pas de limites »¹. À nouveau, en effet, l'expérience de réception se fait ambivalente : au moment même où la voix, cette « main invisible »² qui « opère dans l'espace »³ et « rentre dans les corps »⁴, dilate le champ de

¹ Cf. BANU, Georges, *Les voyages du comédien*, Collection Pratique du théâtre – NRF, Éditions Gallimard, 2012, p. 29.

² Cf. GUÉNOUN, Denis, *L'exhibition des mots – Une idée (politique) du théâtre*, Collection Monde en cours, Éditions de l'Aube, 1992, p. 33.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 04 décembre 2010, Annexe C, p. 83.

⁴ Cf. JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 2009, p. 213.

⁵ Cf. *Ibidem*, p. 113.

⁶ Cf. BROOK, Peter, cité par Margaret CROYDEN, *Conversations avec Peter Brook*, Éditions du Seuil, 2007, p. 111.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. BARBA, Eugenio, « Training at Odin Teatret, Theatre laboratory for the art of the actor (Holstebro, Denmark) – Film I : Vocal Training », documentaire réalisé par Torgeir WETHAL, 1972. Propos traduits et transcrits par Keti Irubetagoiena.

Conclusion

perceptions des spectateurs, donc la présence qu'ils confèrent à l'acteur en scène ; à ce même moment, cette parole double la vie de l'acteur, et « l'arrière-pays »³ qu'il laisse entrevoir, de la « voix de l'écriture », « cette vie que le texte révèle au-delà de lui-même »⁴, pour citer Claude Régy. Si l'acteur *rhapsode* fascine, c'est autant par la puissance de l'acte de dire que par ces « vie[s] invisible[s] »⁵ qu'il rend perceptibles sans jamais les révéler.

Dernière modalité de présence scénique construite, enfin, qui me semble englober et soutenir les deux premières : la présence de l'acteur *en intention*, autrement appelée présence de l'acteur artisan pour les idées conjuguées de maîtrise, « de persévérance et de patience »⁶ que renferme ce terme. Cette troisième modalité de la fascination spectatrice s'origine en effet dans la nature du jeu de l'acteur comme tentative toujours renouvelée : si l'élève peut apprendre à devenir maîtrisant – ce qui justifie l'appellation Technique choisie par Delphine Eliet pour titre à sa pédagogie –, cette même maîtrise est sans cesse remise en question par le fait que « l'acteur ne dispose que de lui-même, que de ce matériau mystérieux, perfide et changeant »⁷. Confronté à l'incessant désajustement de ses dire et faire ainsi qu'à des contraintes qui semblent lui dénier toute liberté, l'acteur qui veut jouer doit savoir « remplacer l'impatience par la passion »⁸, affirme Delphine Eliet, s'accordant avec Vsevolod Meyerhold quand il déclare : « Nous sommes devenus paresseux, nous avons désappris à travailler intensément. »⁹ L'art dramatique réclame un travail intense s'il tient à sa qualité d'art vivant. Avant même la justesse de l'acteur *en vie* et la puissance que confère l'acte de dire à l'acteur *rhapsode*, c'est cette intensité qui permet à l'acteur non-nanti de gagner en présence : non seulement son activité s'élève au statut de « chose belle », suscitant l'admiration et le plaisir de qui est confronté à

¹ Cf. BARBA, Eugenio, « Training at Odin Teatret, Theatre laboratory for the art of the actor (Holstebro, Denmark) – Film I : Vocal Training », documentaire réalisé par Torgeir WETHAL, 1972. Propos traduits et transcrits par Keti Irubetagoiena.

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 26 avril 2013, Annexe C, p. 117.

³ Cf. BANU, Georges, *Les voyages du comédien*, Collection Pratique du théâtre – NRF, Éditions Gallimard, 2012, p. 32.

⁴ Cf. RÉGY, Claude, *Au-delà des larmes*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 39.

⁵ Cf. *Ibidem*, p. 40.

⁶ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : article « ARTISAN ».

⁷ Cf. BROOK, Peter, *L'Espace vide – Écrits sur le théâtre*, traduit de l'anglais par Christine ESTIENNE et Franck FAYOLLE, Collection Points Essais, Éditions du Seuil, 2003, p. 154.

⁸ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

⁹ Cf. MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L'Âge d'homme, 1992, p. 324.

« l'honnêteté absolue »¹ d'une telle pratique, pour citer Jacques Copeau ; en outre, elle focalise l'attention de l'interprète sur son action et, avec elle, celle d'un public happé par cet individu qui, loin du « publicotropisme »² décrié par Jerzy Grotowski, ne se préoccupe pas de ce qu'il est regardé. Pour parvenir à rester ainsi en travail, toujours inconfortable, silencieux dans son impertinence et, malgré cela, animé du désir constant de dépasser de nouvelles limites, pour trouver du plaisir à ce qui, de l'extérieur, semble trop proche des châtiments éternels, l'acteur se doit de demeurer *en intention*. Il doit se doter d'un propos sur son métier et son parcours d'artiste, découvrir les « nécessités artistiques »³ qui sont les siennes, qui le poussent à monter sur une scène pour s'adresser au monde, propos qui lui est propre et qui transcende les différents projets auxquels il peut participer. Quelle qu'en soit le fond, son propos confère une densité à la présence scénique de l'acteur qui le porte. Ce dernier y trouve une « conviction »⁴, pour reprendre le mot de Michaël Lonsdale, qui justifie sa présence en scène, à ses yeux comme, par conséquent, à ceux du public : celle-ci s'impose aux spectateurs, elle est dilatation. Elle est aussi retrait car, avec ce discours « personnel et silencieux »⁵, l'acteur forge un « secret » que lui non plus « ne dévoile pas mais dont il (...) révèle l'existence »⁶, ainsi que l'écrivait Georges Banu des « insoumis ». Or, par les épreuves qu'il aide à traverser, par la visée qu'il constitue, ce « secret » fait du travail intense de l'acteur un acte joyeux, et cette jubilation du jeu se communique directement à la salle dans un échange amoureux – niveau d'expression supérieur même au précédent, selon Robert Misrahi : « Cette poésie, exaltation des corps et des personnes, est la forme extrême de l'expression et la parole adopte volontiers cette forme d'expression parce qu'elle se propose de dire et de transmettre la forme extrême de la joie. »¹

Ainsi, seul l'interprète porteur d'un propos personnel sur son métier, dont il fait le moteur d'un parcours souvent solitaire et autonome, semble à même de nourrir

¹ Cf. COPEAU, Jacques, *L'École du Vieux-Colombier – Registres VI*, textes établis, présentés et annotés par Claude SICARD, Collection Pratiques du théâtre, Éditions Gallimard, 1999, pp. 288-289.

² Cf. GROTOWSKI, Jerzy, Milena MOGICA-BOSSARD, « Présence scénique – Un processus entre technique de l'acteur et dispositif théâtral », mémoire de recherche (Master 2 d'Études théâtrales) sous la direction de Claudia PALAZZOLO, Université Lumières Lyon II, 2009, p. 127.

³ Cf. BANU, Georges, *Les voyages du comédien*, Collection Pratique du théâtre – NRF, Éditions Gallimard, 2012, p. 154.

⁴ Cf. LONSDALE, Michaël, « Autour d'*India Song* et de l'idée de présence – Rencontre avec Michaël Lonsdale », FARCY, Gérard-Denis, PRÉDAL, René (sous la dir.), *Brûler les planches, Crever l'écran – La présence de l'acteur*, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2001, p. 386.

⁵ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

⁶ Cf. BANU, Georges, *Op. cit.*, p. 154.

¹ Cf. MISRAHI, Robert, *Le Bonheur – Essai sur la joie*, Éditions Cécile Defaut, 2012, p. 117.

Conclusion

durablement en lui le désir d'un jeu vivant. Parvenue au terme de mon étude, et confrontée à la portée globale de cette troisième modalité de présence scénique, j'avance l'hypothèse que, de même qu'il ne peut y avoir de travail durablement intense de l'acteur sans une intention qui l'anime, de même, il ne peut y avoir de présence scénique construite durablement intense sans un semblable *propos*. Un apprenti-acteur qui ne parviendrait pas à connecter la formation qu'il reçoit à de profondes « nécessités artistiques »¹ ne me semble pouvoir convoquer suffisamment d'endurance et de courage pour *prendre sa revanche* sur le hasard des aptitudes, comme le racontait Nada Strancar, et œuvrer à cette construction parallèle et constante afin de « s'élever, comme le souhaitait Constantin Stanislavski, jusqu'à une classe voisine de celle des génies »². Delphine Eliet en fait le constat lorsqu'elle déclare, à l'issue de notre deuxième entretien, en janvier 2012 : « Ce que j'ai pu constater, c'est que tout ce dont on parle depuis tout à l'heure se perd très vite... (...) Certains élèves arrivent à atteindre un niveau magnifique dans le cadre de l'école mais s'il n'est pas sollicité, ensuite, par l'extérieur, il se perd. C'est un phénomène que j'ai vu chez de nombreuses personnes donc je réfléchis... »³ On retrouve de façon presque ironique le « don » évoqué par Jean-Damien Barbin, citant Louis Jouvet et préférant à ce terme celui, très éclairant, d'« émotion »⁴ : si un acteur non-nanti parvient à s'approcher, à force de travail, de la fascination qu'exercent sur le public les acteurs monstrueux, sans doute est-ce qu'il est mu par une nécessité plus impérieuse que celles de ses camarades et que « don » il y a, là aussi. Mais pourquoi ne pas s'accorder avec le discours de Jacques Copeau appelant à l'excellence de praticiens « honnêtes » ? « Mon but est de favoriser, d'exalter l'œuvre et pour cela de former une confrérie d'artistes qui seront ses serviteurs. (...) *Pour le grand art dramatique pas de grand comédien, [mais une] nouvelle conception de l'interprétation*. Retournons à nos petits comédiens. »¹ C'est bien à cet « acteur-interprète maître de ses outils, efficace et rassuré »², selon les termes de Georges Banu, que Delphine Eliet fait référence lorsqu'elle déclare chercher par sa Technique à éduquer un acteur « virtuose » qui « sache travailler toujours au plus précis et au plus profond », pour lequel « l'exigence soit un vrai plaisir »

¹ Cf. BANU, Georges, *Les voyages du comédien*, Collection Pratique du théâtre – NRF, Éditions Gallimard, 2012, p. 154.

² Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, traduit de l'anglais par Charles ANTONETTI, Éditions Pygmalion – Gérard Watelet, 1988, p. 322.

³ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

⁴ Cf. BARBIN, Jean-Damien, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 06 juin 2013, Annexe D, p. 198.

¹ Cf. COPEAU, Jacques, *L'École du Vieux-Colombier – Registres VI*, textes établis, présentés et annotés par Claude SICARD, Collection Pratiques du théâtre, Éditions Gallimard, 1999, p. 176.

² Cf. BANU, Georges, *Op. cit.*, p. 161.

et sachant « conserver, toujours, cette qualité-là. »¹ Le *grand* acteur est rare mais peut-être plus rare encore est le *bon*, pourtant si nécessaire. Technicien, « virtuose », « serviteur » du théâtre, l'acteur bon est présent sans fasciner car il ne suscite que le mouvement centrifuge de cette qualité : il est là, néanmoins.

En guise d'ultime conclusion, j'ajouterai que cette recherche est venue confirmer pour moi l'hypothèse sous-entendue par Jean-François Dusigne en introduction à son ouvrage, *L'acteur naissant*, d'une tradition des processus de travail dans le théâtre européen : « N'ayant pas, comme en Asie, conservé de formes scéniques, nous avons fini par intégrer l'idée que non seulement notre pratique moderne est dépourvue de tradition mais ne peut en engendrer. Est-ce vraiment sûr ? En ce qui concerne non pas la forme ou les styles mais les processus de travail ? »² En faisant le choix de centrer mes recherches sur les pédagogies majeures de l'art du jeu en Occident depuis le début du XX^{ème} siècle et de faire se croiser cet enseignement que j'observais avec les textes d'artistes et de théoriciens reconnus, j'ai tenté de montrer qu'au-delà des esthétiques théâtrales, effectivement, les discours se rejoignaient, témoignant de similarités parfois troublantes. Avant même l'interprétation des rôles et l'intervention des metteurs en scène, il semble bel et bien qu'existe une base indispensable à acquérir pour qui souhaite jouer : « lois du jeu », selon Delphine Eliet, tirées de ces « principes élémentaires que l'on retrouve chez les êtres humains et dans les relations humaines »³, comme l'écrit Peter Brook, validées par leur constance, leur récurrence d'une pédagogie à l'autre et réclamant, ainsi que le souhaitait Constantin Stanislavski, des « gammes »⁴. Le pédagogue russe déplorait l'absence d'une « théorie véritable » qui aurait permis à l'acteur de « développer sa technique », comme c'est le cas des musiciens, et en l'absence de laquelle le théâtre était voué à rester un « art de dilettante »¹. Sans prétendre à fournir semblable théorie, Delphine Eliet s'est inspirée de son expérience d'actrice pour développer une Technique, justement, faite d'exercices précis et concrets, parfaitement agencés et éclairés de notions, piliers de la structure générale, « gammes » offertes à l'élève pour l'accompagner dans la pratique de son art. L'École du Jeu a moins de dix ans et n'a connu d'expansion

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 30 janvier 2012, Annexe C, p. 93.

² Cf. DUSIGNE, Jean-François, *L'acteur naissant – La passion du jeu*, Collection Sur le théâtre, Éditions théâtrales, 2008, p. 11.

³ Cf. BROOK, Peter, cité par Margaret CROYDEN, *Conversations avec Peter Brook*, Éditions du Seuil, 2007, p. 281.

⁴ Cf. STANISLAVSKI, Constantin, *La Ligne des actions physiques, Répétitions et exercices de Stanislavski*, textes réunis, traduits et présentés par Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretiens, 2007, p. 147.

¹ Cf. *Idem*.

Conclusion

notable que lors des cinq dernières années. Comme pour répondre au désir de Jean-Louis Besson, dans le « Petit plaidoyer pour une école à venir »¹ qu'il signe en 2001, Delphine Eliet entoure depuis deux ans son propre enseignement de la TCIC de formations au jeu masqué, au *butō*, au chant et au travail vocal, à la marionnette, à l'histoire du théâtre et à la dramaturgie, entre autres, invite de grands artistes et pédagogues à diriger des Classes de maître auprès de ses élèves, des théoriciens de l'art à leur donner des conférences. C'est que « l'évolution du théâtre que l'on constate en ce début de XXI^e siècle ne demande pas seulement de l'acteur qu'il soit génial dans sa personne et dans son interprétation (...), elle exige de lui qu'il soit meilleur – intellectuellement et techniquement – pour affirmer sa présence sur la scène »², écrit Jean-Louis Besson. Cette thèse s'est voulue étude de cas et la jeunesse de l'École du Jeu impose d'attendre encore pour que soit validées ou invalidées ses hypothèses. Les années à venir diront l'efficacité de cette « nouvelle – j'aimerais dire pleinement traditionnelle – conception de l'interprétation »³.

¹ Cf. BESSON, Jean-Louis, « Petit plaidoyer pour une école à venir », FÉRAL, Josette (sous la dir.), *L'école du jeu – Former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral*, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretiens, 2003, p. 343.

² Cf. *Ibidem*, p. 347.

³ Cf. COPEAU, Jacques, *L'École du Vieux-Colombier – Registres VI*, Collection Pratiques du théâtre, Éditions Gallimard, 1999, p. 176.

Bibliographie

Pédagogues du XX^{ème} siècle (écrits, témoignages, documentaires) :

BARBA, Eugenio

BARBA, Eugenio et SAVARESE, Nicolas, *L'Énergie qui danse – Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, ISTA (International School of Theatre Anthropology), traduit de l'italien par Éliane Deschamps-Pria, BOUFFONNERIES N°32-33, 1995.

BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier – Traité d'Anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2004.

« Training at Odin Teatret, Theatre laboratory for the art of the actor (Holstebro, Denmark) – Film I : Vocal Training » et « Film II : Physical Training », documentaires réalisés par Torgeir WETHAL, 1972.

COPEAU, Jacques

COPEAU, Jacques, *L'École du Vieux-Colombier – Registres VI*, textes établis, présentés et annotés par Claude SICARD, Collection Pratiques du théâtre, Éditions Gallimard, 1999.

GROTOWSKI, Jerzy

GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, traduit du polonais par Claude B. LEVENSON, Collection THÉÂTRE VIVANT, Éditions L'Âge d'Homme, 1983.

GROTOWSKI, Jerzy, « L'entraînement de l'acteur (1966) », XXX. in BARBA, Eugenio, *La Terre de cendre et de diamants*.

LECOQ, Jacques

LECOQ, Jacques, *Le Corps poétique – Un enseignement de la création théâtrale*, en collaboration avec Jean-Gabriel CARASSO et Jean-Claude LALLIAS, Éditions Actes Sud-Papiers, Cahiers n° 10, décembre 1997.

« Les deux voyages de Jacques Lecoq », documentaire réalisé par Jean-Gabriel CARASSO et Jean-Noël ROY, 1998.

Vsevolod Meyerhold

MEYERHOLD, Vsevolod, *Vsevolod Meyerhold*, introduction, choix de textes et traduction de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Mettre en scène, Éditions Actes Sud-Papiers, 2005.

MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 1, 1891-1917*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre XX^e siècle, Éditions L'Âge d'homme, 2001.

MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 2, 1917-1929*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions La Cité – L'Âge d'homme, 1975.

MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 3, 1930-1936*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions La Cité – L'Âge d'Homme, 1980.

MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome 4, 1936-1940*, traduction, préface et notes de Béatrice PICON-VALLIN, Collection Théâtre Années 20, Éditions L'Âge d'homme, 1992.

STANISLAVSKI, Constantin

STANISLAVSKI, Constantin, *La Formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Élisabeth JANVIER, Petite Bibliothèque Payot/Voyageurs, Éditions Payot et Rivages, 2001.

STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, traduit de l'anglais par Charles ANTONETTI, Éditions Pygmalion – Gérard Watelet, 1988.

STANISLAVSKI, Constantin, *La Ligne des actions physiques, Répétitions et exercices de Stanislavski*, textes réunis, traduits et présentés par Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2007.

STRASBERG, Lee

STRASBERG, Lee, *Le travail à l'Actors Studio – Cours recueillis et présentés par Robert H. Hethmon*, traduit de l'anglais par Dominique Minot, Collection Pratique du théâtre, Éditions Gallimard, 1969.

« L'Atelier des acteurs », « Une solitude publique », « Une communauté de travail », documentaires réalisés par Annie TRESGOT, Collection Hello Actors Studio, 1987.

VITEZ, Antoine

VITEZ, Antoine, *Écrits sur le théâtre, 1 – L'École*, Éditions P.O.L, 1998.

COPFERMANN, Émile, *Conversations avec Antoine Vitez – De Chaillot à Chaillot*, Éditions P.O.L, 1999.

UBERSFELD, Anne, *Antoine Vitez, metteur en scène et poète*, Collection Mémoire du Théâtre, Éditions des Quatre-Vents, 1994.

Bibliographie

« Leçons de théâtre d'Antoine Vitez avec ses élèves du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris – Vues par Maria Koleva », documentaire réalisé par Maria KOLEVA, Collection Poésie et vérité (théâtre et vie), 1977.

« Antoine Vitez – Trois fois Electre », recueil de documents écrits, iconographiques sonores et vidéo réalisé en partenariat par l'IMEC, l'Ina et La Maison d'à côté, 2011.

Metteurs en scène et acteurs du XX^{ème} siècle (écrits, témoignages, documentaires) :

BOAL, Augusto

BOAL, Augusto, *Théâtre de l'opprimé*, traduit de l'espagnol par Dominique LÉMANN, Collection Poche, Éditions La Découverte, 2012.

BOUQUET, Michel

BOUQUET, Michel, *La leçon de comédie – Entretiens avec Jean-Jacques Vincensini*, Éditions Maisonneuve et Larose – Archimbaud, 1997.

BRECHT, Bertolt

BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, édition établie sous la direction de Jean-Marie VALENTIN avec la collaboration de Bernard BANOUN, Jean-Louis BESSON, André COMBES, Jeanne LORANG, Francine MAIER-SCHAEFFER et Marielle SILHOUETTE, Collection Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 2000.

BROOK, Peter

BROOK, Peter, *Le diable c'est l'ennui – Propos sur le théâtre*, mis en texte par Jean-Gabriel CARASSO, en collaboration avec Jean-Claude LALLIAS, Éditions Actes Sud-Papiers, 1991.

BROOK, Peter, *Points de suspension – 44 ans d'exploration théâtrale, 1946-1990*, traduit de l'anglais par Jean-Claude CARRIÈRE et Sophie REBOUD, Collection Fiction & Cie, Éditions du Seuil, 1992.

BROOK, Peter, *L'Espace vide – Écrits sur le théâtre*, traduit de l'anglais par Christine ESTIENNE et Franck FAYOLLE, Collection Points Essais, Éditions du Seuil, 2003.

BROOK, Peter, *Entre deux silences*, traduit de l'anglais par Marie-Hélène ESTIENNE, Collection Apprendre n°25, Éditions Actes Sud-Papiers, 2006.

CROYDEN, Margaret, *Conversations avec Peter Brook*, Éditions du Seuil, 2007.

« Brook by Brook, portrait intime », documentaire réalisé par Simon BROOK, 2001.

CASTELLUCCI, Romeo

CASTELLUCCI, Claudia, CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière – Théorie et praxis du théâtre*, Écrits de la Societas Raffaello Sanzio, traduit de l'italien par Karin ESPINOSA, Collection Essais, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2001.

PAPIN, Aline, « L'acteur survivra-t-il ? Ou comment travailler pour Roméo Castellucci ? », mémoire de fin d'études de la Haute École de Théâtre de Suisse Romande – La Manufacture, 2009.

CHÉREAU, Patrice

BANU, Georges, HERVIEU-LÉGER, Clément (sous la dir.), *Patrice Chéreau – J'y arriverai un jour*, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 2009.

DELBONO, Pippo

DELBONO, Pippo, *Le Corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage – six entretiens romains par Hervé Pons*, Éditions Les Solitaires intempestifs, 2004.

DONNELLAN, Declan

DONNELLAN, Declan, *L'acteur et la cible – Règles et outils pour le jeu*, traduit de l'anglais par Valérie LATOUR-BURNEY, Collection Les voies de l'acteur, Éditions l'Entretiens, 2005.

FO, Dario

FO, Dario, *Le gai savoir de l'acteur*, traduit de l'italien par Valeria TASCA, L'Arche, Paris, 1990.

« Dario Fo (Le jongleur & Conversations avec Dario Fo) », documentaire réalisé par Pierre-André BOUTANG et Annie CHEVALLAY, 1997.

JOUVET, Louis

JOUVET, Louis, *Témoignages sur le théâtre*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 1952.

JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Collection Champs Arts, Éditions Flammarion, 2009.

Bibliographie

« Elvire-Jouvet 40 », film réalisé par Benoît JACQUOT d'après le spectacle mis en scène par Brigitte JAKUES-WAJEMAN d'après *Molière et la comédie classique* de Louis JOUVET, 1986.

MNOUCHKINE, Ariane

MNOUCHKINE, Ariane, *Ariane Mnouchkine*, introduction, choix et présentation des textes par Béatrice PICON-VALLIN, Collection Mettre en scène, Éditions Actes Sud-Papiers, 2009.

PICON-VALLIN, Béatrice, « Une œuvre d'art commune », rencontre avec le Théâtre du Soleil (mars 1993), *Théâtre/Public n°124-125*, juillet-octobre 1995, pp. 74-83.

PICON-VALLIN, Béatrice, « L'Orient au Théâtre du Soleil : le pays imaginaire, les sources concrètes, le travail original », entretien avec Ariane MNOUCHKINE et Hélène CIXOUS (janvier 2004), site internet du Théâtre du Soleil : www.theatre-du-soleil.fr.

ANONYME, « Le théâtre ou la vie », entretien avec Ariane MNOUCHKINE (avril 1984), *Fruits n°2/3, En plein soleil*, juin 1984, pp. 200-223.

« Au soleil même la nuit », documentaire réalisé par Éric DARMON, Collection Images de la culture, 1997.

OIDA, Yoshi

OIDA, Yoshi, *L'Acteur flottant*, avec la collaboration de Lorna MARSHALL, traduit de l'anglais par Mathilde MILLION, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 1992.

OIDA, Yoshi, *L'Acteur invisible*, avec la collaboration de Lorna MARSHALL, traduit de l'anglais par Isabelle FAMCHON, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 2008 (première édition : 1998).

OIDA, Yoshi, *L'Acteur rusé*, avec la collaboration de Lorna MARSHALL, traduit de l'anglais par Valérie LATOUR-BURNEY, Collection Le Temps du théâtre, Éditions Actes Sud, 2008.

OIDA, Yoshi, Conférence donnée à l'École du Jeu le 28 mars 2013 dans le cadre de la Classe de maître « Atelier de recherche sur le Mouvement et la Voix » qu'il dirige dans cette école du 25 au 29 mars 2013.

« Yoshi Oida : Have you seen the moon ? », documentaire réalisé par Claudia MILLKE, 1998.

NOVARINA, Valère

NOVARINA, Valère, *Pour Louis de Funès précédé de Lettre aux acteurs*, Éditions Actes Sud, 1986.

OSTERMEIER, Thomas

OSTERMEIER, Thomas, *Thomas Ostermeier*, introduction et entretien par Sylvie CHALAYE, Collection Mettre en scène, Éditions Actes Sud-Papiers, 2006.

PY, Olivier

PY, Olivier, *Épître aux jeunes acteurs pour que soit rendue la Parole à la Parole*, Collection Apprendre, Éditions Actes Sud-Papiers, 2000.

RÉGY, Claude

RÉGY, Claude, *Espaces perdus*, Éditions Les Solitaires intempestifs, 1998.

RÉGY, Claude, *L'ordre des morts*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 1999.

RÉGY, Claude, *L'état d'incertitude*, Éditions les Solitaires Intempestifs, 2002.

RÉGY, Claude, *Au-delà des larmes*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2007.

« Claude Régy : le passeur », documentaire réalisé par Élisabeth CORONEL et Arnaud de MEZAMAT, Collection Bibliothèque Centre Pompidou, 1997.

« Claude Régy – Par les abîmes », documentaire réalisé par Alexandre BARRY, 2003.

Sur la pédagogie du jeu et la direction d'acteur (documentation complémentaire) :

ALEMBICK, Julien, « L'acteur traversé, une réflexion autour du travail pédagogique de Delphine Eliet à l'École du Jeu », mémoire de fin d'études de la Haute École de Théâtre de Suisse Romande – La Manufacture, 2011.

DUSIGNE, Jean-François, *L'acteur naissant – La passion du jeu*, Collection Sur le théâtre, Éditions théâtrales, 2008.

FÉRAL, Josette (sous la dir.), *L'école du jeu – Former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral*, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2003.

MAQUET, Thierry, ZIANE, Rachid, *Sport, santé et préparation physique – Contributions techniques et éclairages scientifiques pour des pratiques optimisées*, Éditions Amphora, 2010.

MÜLLER, Carol (sous la dir.), *Le Training de l'acteur*, Collection Apprendre n°14, Actes Sud-Papiers, 2000.

NAMIAND, Arlette (sous la dir.), *Acteurs, des héros fragiles*, Éditions Autrement, Série Mutations n°70, mai 1985.

Bibliographie

REY, Jean-Pierre (sous la dir.), *Le groupe*, Collection Pour l'action, 2004.

« La direction d'acteur par Jean Renoir », documentaire réalisé par Gisèle BRAUNBERGER, 1968.

« Rue du Conservatoire », documentaire réalisé par Sylvie FAGUER et Jean-Luc LÉON, 1998.

Le cerveau mélomane, Revue L'essentiel – Cerveau & Psycho, novembre 2010 – janvier 2011.

Sur la présence (documentation complémentaire) :

ABRAMOVIĆ, Marina, « La présence de l'artiste », ARENT SAFIR, Margery (sous la dir.), *Robert Wilson – from Within*, Éditions The Arts Arena & Flammarion, 2011.

BANU, Georges, *Les voyages du comédien*, Collection Pratique du théâtre – NRF, Éditions Gallimard, 2012.

BAUCHARD, Franck, « Les sondes de la Chartreuse : décroisonner, expérimenter, partager », séminaire « Représenter/Expérimenter » dirigé par Mireille LOSCOLENA à l'ENSATT, séance du 13 décembre 2012.

BUTEL, Yannick, *Essai sur la présence au théâtre – L'effet de cerne*, Collection Univers théâtral, Éditions L'Harmattan, 2006.

FARCY, Gérard-Denis, PRÉDAL, René (sous la dir.), *Brûler les planches, Crever l'écran – La présence de l'acteur*, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2001.

FOURCADE, Arthur, « La Présence de l'acteur au théâtre – Artefact de discours ou réalité scénique ? », mémoire de recherche (Master 2 de Philosophie) sous la direction d'Anne BOISSIÈRE, Université de Lille 3, 2009.

MOGICA-BOSSARD, Milena, « Présence scénique – Un processus entre technique de l'acteur et dispositif théâtral », mémoire de recherche (Master 2 d'Études théâtrales) sous la direction de Claudia PALAZZOLO, Université Lumières Lyon II, 2009.

PIETTE, Albert, « La présence du corps », séminaire transdisciplinaire « Le corps » organisé par l'École doctorale Connaissance, Langage, Modélisation de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, séance du 02 avril 2013.

Sur l'énergie (documentation complémentaire) :

L'énergie de l'acteur, ISTA (International School of Theatre Anthropology), BOUFFONNERIES N°15-16, 1986.

CHIA, Mantak, *Énergie mentale et autoguérison*, Collection « Horizons spirituels », Éditions Dangles, 1985.

FONTAINE, Janine, *La Médecine du corps énergétique – Une révolution thérapeutique*, Éditions Robert Laffont, 1983.

Sur les émotions (documentation complémentaire) :

DAMASIO, Antonio R., *L'Erreur de Descartes – La raison des émotions*, traduit de l'anglais par Marcel BLANC, Collection Sciences, Éditions Poches Odile Jacob, 2010.

DEONNA, Julien, TERONI, Fabrice, *Qu'est-ce qu'une émotion ?*, Collection Chemins Philosophiques, Éditions VRIN, 2008.

MAURY, Liliane, *Les émotions de Darwin à Freud*, Éditions PUF, Collection Philosophies, 1993.

STEINER, Claude, *L'A.B.C. des émotions*, traduit de l'anglais par Maylis GILLIER, InterÉditions, 2011.

« Oxytocin Modulates Neural Circuitry for Social Cognition and Fear in Humans », *The Journal of Neuroscience*, 7 December 2005, 25(49): 11489-11493; doi: 10.1523/JNEUROSCI.3984-05.2005.

Sur la joie (documentation complémentaire) :

BERGSON, Henri, *L'Énergie spirituelle – Essais et conférences*, Librairie Félix Alcan, 1929.

CHRÉTIEN, Jean-Louis, *La joie spacieuse – Essai sur la dilatation*, Collection « Paradoxe », Les Éditions de Minuit, 2007.

JOLLIEN, Alexandre, *Le métier d'homme*, Éditions du Seuil, 2002.

LOSCO-LENA, Mireille, « Rien n'est plus drôle que le malheur » – *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Collection « Le spectaculaire », Presses Universitaires de Rennes, 2011.

MISRAHI, Robert, *Le Bonheur – Essai sur la joie*, Éditions Cécile Defaut, 2012.

THIMONIER, Victor, « Comment voudrais-tu vivre? - Comme les oiseaux. », *essai sur la joie dans le théâtre de Pina Bausch*, mémoire de recherche (Master 2 d'Études théâtrales) sous la direction de Jean-Loup RIVIÈRE, École Normale Supérieure de Lyon, 2013.

« L'Art du rire », film réalisé par Patrick CZAPLINSKI d'après le spectacle de et avec Jos HOUBEN, 2011.

Sur le théâtre (documentation complémentaire) :

BARTHES, Roland, *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup RIVIÈRE, Collection Essais, Éditions du Seuil, 2002.

DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Présentation, notes et annexes par Jean GOLDZINK, Éditions Flammarion, 2005.

GUÉNOUN, Denis, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Collection Penser le théâtre, Éditions Circé, 1997.

GUÉNOUN, Denis, *L'exhibition des mots – Une idée (politique) du théâtre*, Collection Monde en cours, Éditions de l'Aube, 1992.

LE PORS, Sandrine, *Le théâtre des voix*, Presses Universitaires de Rennes 2011, www.pur-editions.fr.

RIVIÈRE, Jean-Loup, *Comment est la nuit ? – Essai sur l'amour du théâtre*, L'Arche Éditeur, 2002.

RIVIÈRE, Jean-Loup, « Le savoir du théâtre », séminaire dirigé par Jean-Loup RIVIÈRE à l'École Normale Supérieure de Lyon, séance du 06 octobre 2009.

SIMÉON, Jean-Pierre, *Quel théâtre pour aujourd'hui ? – Petite contribution au débat sur les travers du théâtre contemporain*, Collection Essais, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2007.

Agôn [En ligne], Dossiers, N°2 : L'accident, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=771>.

Divers :

BLONDIAUX, Loïc, « Kantorowicz (Ernst), Les deux corps du Roi », Paris, Gallimard, 1898. In : Politix. Vol 2, N°6. Printemps 1989.

CAILLOIS, Roger, *Les jeux et les hommes – Le masque et le vertige*, Collection Folio Essais, Éditions Gallimard, 2012.

CHAPLIN, Charlie, « De quoi rit le public ? », American Magazine, novembre 1918.

DELEUZE, Gilles, Cours sur Spinoza délivré à l'Université de Vincennes le 02 décembre 1980, transcrits par Christina ROSKY et disponibles sur le site internet « La voix de Gilles Deleuze en ligne », URL : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/rubrique.php3?id_rubrique=6.

« Gilles Deleuze – Abécédaire », documentaire réalisé par Pierre-André BOUTANG, 1988.

MANNONI, Octave, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Collection Points, Éditions du Seuil, 1969

MORIN, Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire – Essai d'anthropologue*, Bibliothèque Médiations, Éditions Gonthier, 1965.

RICORDEL, Stéphane, Entretien en ligne, URL :
http://www.dailymotion.com/video/x1eg5i_les-arts-sauts-interview_news.

SIMÉON, Jean-Pierre, *Usages du poème – Conversation avec Yann Nicol*, Éditions La passe du vent, 2008.

Littérature :

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Collection Points Essais, Éditions du Seuil, 1970.

BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Collection “Tel Quel”, Éditions du Seuil, 1977.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Collection “Tel Quel”, Éditions du Seuil, 1973, p. 105.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas, « Chant I », « Art Poétique », *Œuvres complètes de Boileau*, Société Les Belles Lettres, 1939.

COCTEAU, Jean, *Théâtre complet*, sous la direction de Michel DÉCAUDIN, Collection Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 2003.

MAUPASSANT (de), Guy, « Le Horla », *Contes et nouvelles – Tome 2*, Collection Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 1988.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, Collection Classiques de Poche, Editions Le livre de poche, 2000.

RENARD, Jules, *Journal – 1887-1910*, Collection Bouquins, Éditions Robert Laffont, 1990.

SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, préface et traduction d'Yves Bonnefoy, Collection Folio Classique, Éditions Gallimard, 2012.

VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, Éditions Garnier-Flammarion, 1992.

Dictionnaires, encyclopédies, lexiques :

MORVAN, Danièle, REY, Alain (sous la dir.), *Le Grand Robert de la langue française 2001*. Dernière édition parue en 2001 et mise à jour en 2011.

REY, Alain (sous la dir.), *Le Robert – Dictionnaire historique de la langue française 2000*.

Le Petit Larousse illustré 2007.

Bibliographie

Dictionnaire de la langue française par Émile Littré, 1886.

Dictionnaire bilingue *Collins Français-Anglais / English-French 2005*, HarperCollins Publishers.

BAILLY, Anatole, *A. Bailly – Dictionnaire grec-français 1961.*

Encyclopædia Universalis, version électronique de l'Encyclopédie Universalis.

LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la direction de Daniel LAGACHE, Collection Quadrige – Dicos Poche, PUF, 2009.

FEDIDA, Pierre, *Dictionnaire abrégé, comparatif et critique des notions principales de la psychanalyse*, Collection Les Dictionnaires de l'homme du XX^e siècle, Editions Larousse, 1974.

CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Éditions Bordas, 1995.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre – Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Éditions Dunod, 1996.

TORRETON, Philippe, *Petit lexique amoureux du théâtre*, Éditions Stock, 2009.

Sites internet :

www.ecoledujeu.com

www.efeitsdepresence.uqam.ca

www.josette-feral.org

Table des matières

Remerciements	5
Sommaire	9
Introduction	13
Prolégomènes : La présence scénique des acteurs-nés	21
L'« épais présent » des acteurs monstrueux	23
Une humanité trouble.....	24
Le « grain » de l'impudeur	28
Une indéfinissable évidence	32
L'apparaître comme signature	33
« Un défunt qui s'avance »	36
La présence scénique construite des non-nantis : Étude comparative des pédagogies occidentales de l'art dramatique <i>via</i> l'enseignement de Delphine Eliet à l'École du Jeu	45
Premier chapitre : L'acteur en jeu, un acteur en vie	51
I. – L'acteur, un esprit dans un corps	54
A. Réhabiliter un savoir du corps	55

Peut-on enseigner la présence scénique ?

1.	Apprendre « par le corps »	56
	a) <i>Au cœur de l'enseignement de Delphine Eliet : le plateau</i>	56
	b) <i>La Technique de Confirmation Intuitive et Corporelle</i>	60
2.	Défaire ses préjugés	64
	a) <i>Valoriser la simplicité</i>	64
	b) <i>Dépasser la fatigue</i>	68
	c) <i>Apprivoiser la douleur</i>	71
3.	La justesse, un savoir objectif et croissant	74
	a) <i>Le paradoxe d'une subjectivité objective</i>	74
	b) <i>Accroître sa justesse : se « tisser » puis se « défaire »</i>	78
B.	Nier le primat de l'intellect	83
1.	Comprendre la peur de l'acteur	84
	a) <i>L'inévitable trac ?</i>	84
	b) <i>Doutes et réflexe d'anticipation</i>	87
2.	« Lâcher (dans) la tête »	91
	a) <i>L'impossible décapitation de l'acteur duel</i>	91
	b) <i>Mépriser la « Concierge »</i>	95
II.	– L'acteur, un corps dans un esprit	101
A.	Être en état de jeu	102
1.	Retrouver une « vie vivante »	103
	a) <i>L'énergie ou ce qui ne peut être dit</i>	103
	b) <i>La « vivance » de Delphine Eliet</i>	107
2.	Passer en mode majeur	111
	a) <i>Pour une nouvelle définition de la concentration</i>	111
	b) <i>État créateur, état de grâce</i>	115
B.	L'indispensable échauffement ?	119
1.	S'échauffer, selon Delphine Eliet : un nettoyage	120
	a) <i>« Bouger »</i>	120
	b) <i>« Respirer grand »</i>	124
	c) <i>« Lâcher les efforts »</i>	126
2.	S'échauffer, tendre vers un être-soi	129

Bibliographie

a) <i>L'acteur entier, l'acteur dense</i>	129
b) <i>L'acteur entier, l'acteur centré</i>	132
c) <i>S'inventer des rituels de « petite vérité » ?</i>	136

Deuxième chapitre : L'acteur disant, acteur rhapsode 147

I. – Exprimer 150

A. Jouer avec ses émotions 151

1. Apprendre les émotions : « Accepter d'être altéré ».....	152
a) <i>Ne pas se couper de soi</i>	152
b) <i>Accepter d'être ému</i>	156
c) <i>Accepter d'être transformé</i>	159
2. Se détacher des émotions.....	162
a) <i>Sortir des mythes sadomasochistes</i>	162
b) <i>Convoquer des émotions pures</i>	165

B. « Se laisser traverser par... » 170

1. « Se laisser traverser par... », l'exercice.....	170
a) <i>La position zéro, un état de disponibilité</i>	170
b) <i>S'exprimer par le mouvement libre</i>	173
2. « Se laisser traverser par... », une passivité active.....	176
a) <i>« Partir d'ailleurs que de soi »</i>	176
b) <i>Ouvrir et agrandir : s'entraîner au lâcher-prise</i>	180

II. – Donner ou nourrir une forme artistique : créer 187

A. Faire de l'expression libre un acte créateur 188

1. Créer est maîtriser.....	189
a) <i>Choisir : suivre son sens intime</i>	189
b) <i>Décider : quitter la pensée pour l'action</i>	192
2. Générosité et exigence.....	195
a) <i>Être précis</i>	195
b) <i>Du sur-jeu au jeu nourri</i>	198

B. Se réappropriier l'acte de dire	202
1. Le dire comme acte physique.....	203
a) Retrouver l'origine corporelle de la voix.....	203
b) Comprendre l'émergence organique des mots.....	206
2. Le dire comme acte intime.....	209
a) Le texte, un partenaire de jeu.....	209
b) Tisser le « sous-texte ».....	213
C. Atteindre l'autre	218
1. Toucher l'autre, l'expérience du partenariat	219
a) Être avec.....	219
b) Du contact à l'échange	222
c) De l'échange à la voix.....	223
2. Toucher l'autre, du partenaire au spectateur	226
a) Donne, maldonne	226
b) Comprendre les mécanismes de l'adresse.....	230
Troisième chapitre : L'acteur en intention, un acteur artisan.....	239
I. – Autonomie et responsabilité.....	242
A. Progresser par le groupe	243
1. (Se) regarder.....	244
a) Kinesthésie et empathie.....	244
b) Développer un être au monde spongieux.....	247
c) L'acteur, analyste de son travail.....	248
2. Partager sa pensée : une nécessaire mise en mots.....	251
a) Ce que l'on énonce clairement.....	251
b) Assumer une pensée : l'épreuve du « Je ».....	254
B. « Porter un propos » : découvrir sa singularité.....	258
1. L'acteur créateur, un acteur responsable	259
a) Dégager des nécessités artistiques.....	259
b) S'imposer des défis.....	262

Bibliographie

c) <i>L'ennui, signal d'alarme</i>	265
2. L'acteur créateur, un acteur en dialogue	269
a) <i>Oser l'insolence de la proposition</i>	269
b) <i>Se fier au « travail invisible »</i>	273
c) <i>Avoir l'humilité de la concession</i>	275
II. – Liberté et joie	283
A. De la liberté chez l'acteur entravé	284
1. « Tout est (bon) pour le jeu »	285
a) <i>Dire oui</i>	285
b) <i>Faire usage des contraintes</i>	288
c) <i>Jouer avec la frustration</i>	291
2. S'initier au refaire	294
a) <i>Développer une expérience</i>	294
b) <i>« S'inventer des abîmes »</i>	298
B. De la joie chez l'acteur en travail	302
1. « Dissocier » pour gagner en vivance	303
a) <i>Réapprendre à « travailler intensément »</i>	303
b) <i>Humour et esprit de sérieux</i>	308
2. Présence dialectique ?	312
a) <i>L'acteur beau</i>	312
b) <i>L'acteur joyeux</i>	316
Conclusion	327
Bibliographie	337
Table des matières	349

École Normale Supérieure de Lyon
Centre d'Études et de Recherches Comparées sur la Création
École Doctorale Lettres, Langues, Linguistique et Arts (ED484 3LA)

Keti Irubetagoyena

PEUT-ON ENSEIGNER LA PRÉSENCE SCÉNIQUE ?

**Delphine Eliet, une pédagogue à la croisée des théories de l'art du jeu qui
ont marqué le XX^{ème} siècle théâtral.**



Sommaire

Annexe A : Exercices de la TCIC.....	9
Notice méthodologique.....	10
Définitions	11
Index des exercices cités dans la thèse	13
Échauffement	15
Informations générales	16
Description des exercices	17
Training	35
Informations générales	36
Description des exercices	37
Jeu.....	55
Informations générales	56
Description des exercices	57
Annexe B : Biographie de Delphine Eliet.....	75
Delphine Eliet – Biographie	77
Annexe C : Entretiens avec Delphine Eliet (2010-2013)	81
Notice méthodologique.....	82
Entretien avec Delphine Eliet – 04 décembre 2010	83
Entretien avec Delphine Eliet – 30 janvier 2012.....	93
Entretien avec Delphine Eliet – 27 mars 2013	102
Entretien avec Delphine Eliet – 26 avril 2013.....	117
Entretien avec Delphine Eliet – 17 mai 2013.....	127

Annexe D : Paroles d'acteurs.....	135
Notice méthodologique	136
Échauffement : mythe ou réalité ? Claire Sermonne, Julie Moulier	139
Entretien avec Claire Sermonne – 22 mars 2012	141
Entretien avec Julie Moulier – 16 février 2012	148
Le creuset Gabily Vincent Dissez, Nicolas Bouchaud	157
Entretien avec Vincent Dissez – 21 décembre 2013	158
Entretien avec Nicolas Bouchaud – 20 février 2013	164
Pédagogues Yoshi Oida, Claude Degliame, Nada Strancar, Jean-Damien Barbin ..	173
Entretien avec Yoshi Oida – 07 mars 2013.....	175
Entretien avec Claude Degliame – 12 février 2013.....	181
Entretien avec Nada Strancar – 13 février 2013	192
Entretien avec Jean-Damien Barbin – 06 juin 2013	198
Présence du verbe Laetitia Lalle Bi Benie, Bénédicte Cerutti, Olivier Balazuc, Philippe Girard	205
Entretien avec Laetitia Lalle Bi Benie – 05 décembre 2012	207
Entretien avec Bénédicte Cerutti – 20 décembre 2012	214
Entretien avec Olivier Balazuc – 16 février 2013	224
Entretien avec Philippe Girard – 19 janvier 2013	239
Comédiens-Français Gilles David, Denis Podalydès	249
Entretien avec Gilles David – 18 janvier 2013	251
Entretien avec Denis Podalydès – 12 février 2013.....	257
Aventures théâtrales Collectif Les Possédés, compagnie tg STAN, Théâtres du Shaman	267
Entretien avec David Clavel et Nadir Legrand – 14 février 2013	269
Entretien avec Frank Vercruyssen – 02 juin 2013	280
Entretien avec Jean-Christophe Vermot-Gauchy – 01 février 2013	291

Un clown | Gilles Ostrowsky303

Entretien avec Gilles Ostrowsky – 19 novembre 2012..... 305

Le mythe Ostermeier | Moritz Gottwald et Christoph Gawenda313

Entretien avec Christoph Gawenda et Moritz Gottwald – 1^{er} février 2013..... 315

Annexe A : Exercices

**Technique de Confirmation Intuitive et Corporelle
(Sélection non exhaustive)**

Notice méthodologique :

Les exercices décrits dans cette annexe permettent d'ouvrir un accès plus direct et plus concret à la pédagogie de Delphine Eliet. Il est important de préciser que tous n'ont pas été consignés ici mais qu'ont été choisis les plus parlants et les plus usités. En outre, si certaines pratiques majeures, comme « Se laisser traverser par... », « la Danse », « Notes de travail », « Main sur le front » ou « Montée de bras », se retrouvent inmanquablement d'année en année, Delphine Eliet invente régulièrement de nouveaux exercices qui répondent à ses propres sujets de réflexion et qu'elle substitue à de plus anciens.

La plupart des énoncés présents ci-après ont été transcrits par Keti Irubetagoiena à l'occasion des séances de cours et des stages auxquels elle a participé ou assisté. D'autres sont directement tirés des notes de travail rédigées par Delphine Eliet dès les premiers stages d'interprétation qu'elle a dirigés. Le style d'écriture conserve volontairement l'oralité des consignes délivrées par la pédagogue à ses élèves afin d'offrir au lecteur un aperçu de la réalité de l'initiation à la Technique de Confirmation Intuitive et Corporelle. Pour cela, certains énoncés sont également ponctués de propos de Delphine Eliet, rapportés en citation, qui permettent de saisir la façon imagée dont la pédagogue éclaire certaines étapes de travail ou objectifs à atteindre. Keti Irubetagoiena a fait le choix de titrer elle-même certains exercices n'ayant pas d'intitulé afin d'aider à la circulation au sein de ce corpus.

Celui-ci comprend trois chapitres : Échauffement, Training et Jeu. Ils correspondent aux temps successifs qui structurent chaque séance de cours dirigée par Delphine Eliet. Rappelons que la pédagogue adapte le contenu de celle-ci au groupe d'élèves avec lequel elle évolue et à ce qu'elle souhaite lui faire travailler, en agençant différentes pratiques. Pour cette raison, certains exercices, traités dans un chapitre qui leur est propre, peuvent être évoqués en amont ou en aval de celui-ci. Un index, situé à la page 13 de ce corpus, permet de retrouver plus rapidement les exercices cités dans le corps de la thèse.

Définitions :

Protagoniste et assistant : Lors d'exercices travaillés en duo, les élèves se voient successivement attribuer les rôles de « protagoniste » et d'« assistant ». Le protagoniste est « celui qui a le *focus* » tandis que l'assistant « travaille davantage tout ce qui est de l'ordre de la réceptivité, de l'écoute »¹, se mettant au service du travail de son partenaire.

Position zéro : La position zéro est un temps d'immobilité précédant ou suivant un exercice. *Avant un exercice :* L'élève se place debout sur le plateau, yeux fermés, bras le long du corps, pieds parallèles, dans la plus parfaite immobilité. Aiguillant sa sensibilité profonde (intéroceptive et proprioceptive), sans se couper pour autant des *stimuli* extérieurs – sons, notamment, des plus proches (partenaires) aux plus lointains (au dehors) –, il doit sentir l'état présent de son corps, y répertorier les efforts (tensions d'origine émotionnelle ou physique) et lâcher ceux-ci afin de retrouver un corps le plus réveillé et le plus disponible possible. Lorsqu'il estime avoir atteint un niveau de vivance suffisamment élevé, il ouvre les yeux et l'exercice commence. *Après un exercice :* Lorsque l'exercice prend fin, l'élève cesse instantanément tout mouvement pour revenir le plus directement possible (sans gestes parasites) debout, bras le long du corps et pieds parallèles, yeux fermés. Sans bloquer sa respiration, il doit alors profiter de l'immobilité et du silence pour sentir ce qui a changé dans son corps, sans juger l'expérience traversée ni réduire le niveau d'intensité atteint : « Il faut veiller à ne pas se tasser – en serrant le ventre notamment – mais à laisser circuler émotions, sensations, pensées, etc. »² Après quelques instants, et quand il le décide, l'élève ouvre les yeux pour regarder ses partenaires sur le plateau (il peut se déplacer pour le faire) en s'attachant à prêter une réelle attention à autrui et à continuer de respirer pour ne pas se couper de soi, réduire ses propres ressentis.

Face au public : À l'issue de nombreux exercices, les élèves sont invités à s'aligner face au public afin d'offrir aux spectateurs l'expérience qu'ils ont traversée et dont ils sont encore emplis. Ils entraînent par là leur capacité à être regardés sans masque et à se laisser altérer par cette rencontre, défaisant toutes les tensions parasites afin de rester présents et intenses malgré l'immobilité.

L'« ENjeU – Exercice pour acteurs joyeux » : Concept de performance créé par Delphine Eliet au milieu des années 2000 et programmé de façon mensuelle au CENTQUATRE-Etablissement artistique de la ville de Paris depuis 2011. Pendant une heure, un groupe d'acteurs investit le plateau pour y improviser un spectacle qui se veut « temps de Jeu absolu »³. Seuls le début et la fin ont été préparés en amont. Les participants sont assis sur des chaises réparties autour de la scène et ont à leur

¹ Cf. ELIET, Delphine, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 17 mai 2013, Annexe C, p. 127.

² Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

³ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

Peut-on enseigner la présence scénique ?

disposition quelques accessoires et éléments de costumes, l'ensemble des textes qu'ils ont interprétés, certains exercices de la TCIC, des phrases d'amorce à improvisation et un ensemble très précis de règles du jeu. « C'est créer de la beauté avec presque rien mais avec l'essentiel : la qualité du travail et la générosité. »¹

¹ Cf. ELIET, Delphine, Site internet de l'École du Jeu : www.ecoledujeu.com.

Index des exercices cités dans la thèse :

Ange dans la neige	32
Anges gardiens.....	65
Annoncer (et toucher) une partie du corps de l'autre	51
Auto-tamponneuses.....	53
Avancée vers la chaise	57
Bassin-Balancier.....	28
Ça y est !.....	59
Cérémonies.....	72
Cinq minutes	33
La Danse.....	46
Échauffement « Élastique ».....	29
Je m'appelle.....	57
Je me souviens.....	58
Je sais faire.....	59
Je vais travailler avec la qualité de... (+ qualité choisie)	21
Je veux une intelligence... (+ qualité choisie)	21
Main sur le front.....	49
Montée de bras.....	27
Notes de travail.....	67
Poussées	52
Se laisser traverser par	37
Texte syllabé	64
Trente minutes.....	41
Trois adresses	65
Un mouvement – Une respiration	27

Échauffement

Informations générales

Durée :

1 heure environ (sur une séance de cours de 4 heures).

Objectif :

Gagner en vivance pour se mettre en état de jeu : être plus réveillé, plus disponible intellectuellement et physiquement, moins compliqué de soi à soi. « L'échauffement doit permettre à chacun d'acquérir ce dont il a besoin pour travailler. »¹

Moyen :

Bouger, respirer et lâcher les efforts pour affiner sa sensibilité profonde (intéroceptive et proprioceptive) donc son attention à soi, à autrui, à l'environnement.

Note(s) :

L'échauffement se pratique pieds nus ou en chaussures de sport car le rapport au sol doit être direct et tonique. Cela permet aussi d'éviter aux élèves de glisser.

Plusieurs exercices se travaillent en musique. À la différence du Training, dans l'Échauffement, la musique est présente uniquement comme chronomètre et pour aider au mouvement.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

Description des exercices

ÉCHAUFFEMENT DISSOCIÉ

« Une minute » :

Les élèves sont répartis en cercle, debout, et se font face. Une minute durant, ils travaillent, depuis l'intérieur, une zone du corps annoncée par Delphine Eliet. Les cinq premières étapes ainsi que la septième sont travaillées sur place. La sixième est plus mobile, les élèves se déplaçant dans toute la salle. Cet enchaînement est répété deux fois. La seconde fois, les élèves doivent sentir encore plus finement et plus profondément.

« Il ne s'agit pas d'un cours d'anatomie mais d'aller sentir la matière et de faire connaissance avec la façon dont sont composés les éléments de notre corps, il n'y a donc aucun problème à ce que vous imaginiez la forme des organes, des os, etc. »¹

1. 1^{ère} minute : Nuque, cou.
2. 2^{ème} minute : Épaules, omoplates et bras jusqu'au bout des doigts. Les élèves doivent sentir que leurs bras sont reliés en un centre qui correspond à la zone du cœur.
3. 3^{ème} minute : Estomac. Les élèves maintiennent leur bassin immobile et s'aident de la respiration pour avoir des sensations jusqu'à l'intérieur de l'estomac.

« L'estomac est une zone assez difficile à trouver mais c'est un endroit où l'on accumule beaucoup de tensions donc, dès l'instant où on l'atteint, on l'éprouve émotionnellement parlant. »²

4. 4^{ème} minute : Bas-ventre, bassin.
5. 5^{ème} minute : Fesses et cuisses. Les élèves travaillent, par le mouvement, à réveiller les muscles de leurs jambes.
6. 6^{ème} minute : Pieds dans un « Rapport au sol et à l'espace ». Les élèves se déplacent à vive allure en donnant toute liberté à leurs jambes afin de sentir comment se répartit leur poids sur le sol ainsi que le rapport qu'ils entretiennent à l'espace et aux partenaires qu'ils croisent.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. *Idem*.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

7. 7^{ème} minute : Les élèves s'immobilisent en position zéro. Ils doivent sentir les mouvements à l'intérieur de leur corps.

Développement(s) :

- En musique, les élèves pratiquent l'exercice « Se laisser traverser par... » (*cf. Training*) avec pour chef d'orchestre une zone de leur corps qui demeure figée et qu'ils travaillent à défiger par le mouvement.
- En musique, les élèves pratiquent l'exercice « Se laisser traverser par... » avec pour chef d'orchestre une zone de leur corps qui s'est particulièrement modifiée et dont ils affinent la connaissance sensible par le mouvement.

Variante(s) :

- L'enchaînement est identique mais les élèves s'intéressent aux sensations dans leurs muscles essentiellement.

« En musique » :

Les élèves se répartissent librement dans l'espace. Sur six morceaux de musique successifs, ils travaillent, par le mouvement, à avoir un corps différent, toujours plus réveillé donc toujours plus vivant. Chaque étape se clôt sur une position zéro qui intervient dès la fin du morceau de musique.

1. 1^{er} morceau : Les élèves bougent librement. Ils doivent sentir que leur corps est un tout, que tout y est lié – une sensation qu'ils doivent veiller à ne pas perdre durant la suite de l'exercice.
2. 2^{ème} morceau : Les élèves bougent pour réveiller les muscles autour des trois dernières vertèbres. Ils doivent sentir qu'elles constituent l'extrémité basse d'une colonne reliant la bouche, la gorge à la zone du bas-ventre et du bas du dos.
3. 3^{ème} morceau : Les élèves bougent pour réveiller la zone du ventre et du diaphragme. Ils doivent toujours prêter attention à cette colonne reliant la bouche, la gorge à la zone du bas-ventre et du bas du dos.
4. 4^{ème} morceau : Les élèves bougent pour réveiller la zone située entre les deux omoplates en cherchant à avoir des sensations jusqu'au bout des doigts. Ils doivent toujours prêter attention à cette colonne reliant la bouche, la gorge à la zone du bas-ventre et du bas du dos.
5. 5^{ème} morceau : Les élèves bougent pour réveiller la zone de la gorge. Ils doivent sentir la colonne qui la relie à la zone du bas-ventre et du bas du dos.

6. 6^{ème} morceau (bissé) : Les élèves se répartissent en duos et pratiquent l'exercice « Main sur le front ». Le protagoniste a pour consigne de prêter attention aux sensations qu'il a dans la zone de la bouche afin de lâcher (dans) la tête. Il doit sentir que la bouche constitue l'extrémité supérieure d'une colonne la reliant à la zone du bas-ventre et du bas du dos.

Enchaînement possible (échauffement vocal) :

1. En musique, les élèves s'attachent à sentir l'ouverture de cette colonne reliant la bouche, la gorge à la zone du bas-ventre et du bas du dos pour faire naître des sons dans leur bas-ventre et les faire résonner dans leur gorge.
2. La consigne est identique mais les élèves doivent accroître l'intensité de l'expérience.
3. Les élèves s'immobilisent en position zéro. Ils doivent sentir la résonance de cette expérience dans leur corps.
4. Les élèves s'attachent à sentir l'ouverture de cette colonne reliant la bouche, la gorge à la zone du bas-ventre et du bas du dos pour laisser sortir les phrases d'un texte appris.

Variante(s) :

- En demi-groupe, les élèves suivent ce même parcours avec pour fil rouge la question suivante : « Comment suis-je fait ? » Ils doivent envisager les six morceaux de musique comme l'occasion toujours réitérée d'en apprendre davantage sur eux-mêmes. À la fin de chaque position zéro, ils doivent se regarder les uns les autres emplis de cette connaissance nouvelle.

« Les articulations » :

Les élèves sont répartis en cercle, debout, et se font face. Sur quatre morceaux de musique successifs, ils effectuent de légères rotations de leurs membres, zone corporelle après zone corporelle, afin de délier leurs articulations.

1. 1^{er} morceau : Chevilles, genoux et hanches.
2. 2^{ème} morceau : Bas de la colonne vertébrale (sacrum, coccyx). Les élèves doivent sentir les muscles situés à l'extrémité basse de leur colonne vertébrale.
3. 3^{ème} morceau : Milieu de la colonne vertébrale et estomac. Les élèves doivent sentir les muscles qui entourent leur colonne vertébrale.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

4. 4^{ème} morceau (bissé) : Les élèves se répartissent en duos et pratiquent l'exercice « Main sur le front ». Le protagoniste travaille la zone : Bras, épaules et nuque.

Enchaînement possible (échauffement vocal en demi-groupe) :

1. En musique, les élèves bougent pour sentir toutes les articulations de leur corps.
2. Les élèves s'immobilisent en position zéro. Ils doivent sentir comment leur corps est articulé et ce qui le limite dans le fait d'être articulé. Ils doivent sentir la similitude qui existe entre cette façon d'être articulé et leur façon d'articuler eux-mêmes. Ils doivent sentir comment ils articuleraient des mots depuis ces limitations articulaires et défaire les efforts qui les accompagnent.
3. En musique, les élèves bougent pour continuer à faire connaissance avec leurs articulations.
4. Les élèves s'alignent face au public et disent comment ils sentent leurs articulations.
5. De retour sur le plateau, les élèves énoncent la qualité d'articulation qu'ils souhaiteraient avoir : « Je veux des articulations... (+ qualité choisie) ». Exemple : « Je veux des articulations souples ».
6. En musique, les élèves pratiquent l'exercice « Se laisser traverser par... » à la recherche de cette qualité d'articulation donnée.
7. Les élèves s'immobilisent en position zéro. Ils doivent sentir un endroit de leur corps qui résiste encore à cette qualité.
8. Les élèves se répartissent en duos. En musique (bissée), ils pratiquent l'exercice « Main sur le front ». Le protagoniste cherche la qualité d'articulation souhaitée dans l'endroit récalcitrant.
9. Les élèves s'alignent face au public. Emplis de la qualité d'articulation qu'ils ont cherchée, ils disent un mot de leur texte.

Variante(s) :

- L'enchaînement est identique mais comprend seulement trois zones de travail : Moitié basse du dos (bassin, bas-ventre, dernières vertèbres) ; Moitié supérieure du dos (torse, épaules, bras, doigts) ; Tête, cou, nuque.
- 8^{ème} étape : Les élèves se répartissent en duos. En musique (bissée), le protagoniste bouge simultanément les sept articulations du haut de son corps (épaules, coudes, poignets et nuque) ; lorsqu'il en oublie une, l'assistant le lui signifie en le touchant à cet endroit précis.

ÉCHAUFFEMENT GLOBAL

« À la recherche d'une qualité manquante » :

En demi-groupe, les élèves se répartissent librement dans l'espace. Ils travaillent, en musique, par le mouvement, à convoquer une qualité corporelle qu'ils estiment leur manquer.

« C'est un travail sur l'évocation : le fait de dire agit. Le simple fait d'énoncer une qualité l'appelle dans le corps et je peux la laisser circuler jusqu'à ce qu'elle gagne mon corps entier. Il ne s'agit pas d'une image mais bien d'une sensation. »¹

1. Les élèves doivent sentir individuellement quelle qualité leur manque et la citer : « Je vais travailler avec la qualité de... (+ qualité choisie) », ou : « Je veux une intelligence... (+ qualité choisie) », ou : « Je veux des jambes... (+ qualité choisie) ».
2. En musique, par le mouvement, les élèves font en sorte d'emplir leur corps entier de cette qualité-là.
3. Les élèves s'alignent face au public et offrent cette expérience aux spectateurs.
4. À la question : « Est-ce que chacun a réussi à avoir plus de la qualité choisie ? », les élèves acquiescent ou réfutent en levant ou non la main.

Enchaînement possible (échauffement vocal) :

1. Dans le silence qui suit la musique, les élèves continuent à explorer, par le mouvement, la qualité qu'ils ont choisie afin de développer tout ce qui a enrichi la connaissance qu'ils en avaient.
2. Les élèves laissent sortir des sons en lien avec cette qualité durant trois minutes environ.
3. Les élèves s'immobilisent en position zéro et laissent sortir une ou deux phrases d'un texte connu.

Variante(s) :

- L'exercice est le même mais concerne une émotion que l'élève souhaiterait découvrir et travailler.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2012/2013.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

- Les élèves nomment ou indiquent de la main une zone de leur corps qu'ils sentent moins vivante – plus dure, plus tenue ou, à l'inverse, plus molle, plus affaissée – qu'ils travaillent ensuite à relâcher ou à réveiller par le mouvement.
- Les élèves ont cinq minutes pour choisir un « endroit inaccessible » de leur corps, une manière d'y accéder et pour y accéder.
- Un élève vient sur le plateau et annonce la qualité avec laquelle il souhaite travailler. Les élèves qui souhaitent également travailler cette qualité le rejoignent (quatre élèves au maximum). L'élève qui avait annoncé sa qualité peut choisir, quand il le veut, de sortir du plateau pour regarder les autres travailler.
- Les élèves se répartissent en lignes sur les bords du plateau. Ils regardent le plateau vide et se regardent les uns les autres. Un élève énonce une qualité qu'il a envie d'explorer. Les élèves restent alors immobiles et silencieux durant cinq minutes pour chercher la nécessité intime qu'ils auraient de l'explorer eux-mêmes. Quand l'expression de celle-ci se fait nécessaire, ceux qui le souhaitent entrent sur le plateau pour explorer cette qualité par le mouvement. Il n'y a pas de restriction quant au nombre de participants.
- Lors d'une séance suivante, les élèves rappellent à la classe la qualité qu'ils avaient choisie. Ils doivent sentir qu'ils la connaissent effectivement mieux que la première fois. Deux minutes durant, en silence, ils l'explorent à nouveau, par le mouvement, à partir de ce niveau de connaissance-là. En musique, ils pratiquent ensuite l'exercice « Se laisser traverser par... » pour développer encore cette exploration. À la fin du morceau de musique, ils doivent sentir la connaissance supplémentaire qu'ils ont de la qualité qu'ils avaient choisie. Ils recommencent cet enchaînement pour affiner d'autant cette connaissance.

« À partir d'une humeur » :

Les élèves sont répartis en cercle, debout, et se font face. Ils travaillent à agrandir puis à défaire un état de leur corps en acceptant d'être transformés par cette expérience.

1. Yeux fermés, les élèves pensent à une chose désagréable et laissent leur corps se transformer à partir de ce souvenir, sans rien fabriquer. Ils prêtent attention à l'humeur dans laquelle cet état de leur corps les plonge puis ouvrent les yeux et regardent leurs partenaires en maintenant cette humeur-là.
2. Après avoir repéré les efforts que cette humeur occasionne dans leur corps, ils ferment les yeux et lâchent ces efforts.
3. Yeux fermés, les élèves pensent à une chose agréable et laissent leur corps se transformer à partir de ce souvenir, sans rien fabriquer. Ils ouvrent les yeux en

étant emplis de cette expérience. Ils doivent sentir la vivance qui circule à l'intérieur de leur corps.

4. En musique, les élèves s'aident du mouvement pour accroître encore la circulation de la vivance à l'intérieur de leur corps. Ils doivent travailler à prendre de la place.
5. Les élèves s'immobilisent et respirent grand, yeux ouverts. Sans rien figer, ils regardent leurs partenaires en maintenant ce niveau de vivance accru.

Variante(s) :

- Les élèves bougent seulement les muscles de leur visage. Ils doivent sentir quelle est leur expression faciale du moment, liée à leur état général du moment, et observer comment elle est construite. Ils augmentent alors cette construction musculaire, sentent l'humeur dans laquelle cela les plonge et regardent leurs partenaires en maintenant cette humeur-là. Ils doivent sentir l'ambiance qui circule dans la salle.
- Les élèves mettent leur poids sur la tranche droite de leurs pieds et sentent ce que cela produit à l'intérieur de leur corps, l'humeur dans laquelle cela les plonge, la façon de penser que cela induit chez eux, etc. Ils font de même en mettant successivement leur poids sur l'avant, sur l'arrière et sur la tranche gauche de leurs pieds. Revenus à leur station d'origine, ils sentent la résonance de cette expérience dans leur corps.
- Les élèves repèrent quelle est leur diction propre, travaillent à l'accentuer puis à défaire cette construction.

« En utilisant la fatigue » :

Les élèves sont répartis en cercle, debout, et se font face. Pour ne pas lutter contre la fatigue mais utiliser celle-ci dans leur travail, ils apprennent à nettoyer leur corps des efforts accumulés tout en se nourrissant de l'expérience de la journée ou de la semaine écoulée.

« Pour cela, il faut veiller, dans un premier temps, à simplement sentir, c'est-à-dire avoir la patience de sentir dans quel état est son corps sans vouloir immédiatement transformer ce qui ne nous convient pas. »¹

1. Yeux fermés, les élèves sentent l'arrière de leur tête, à savoir, successivement : l'arrière de leur crâne, la base de leur crâne et la frontière entre leur crâne et le

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2012/2013.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

haut de leur nuque, leur cou et, notamment, l'arrière de celui-ci, l'espace derrière eux.

2. Yeux fermés toujours, les élèves sentent tout le haut de leur dos (épaules, trapèzes, omoplates) et la journée qui est derrière eux donc la fatigue réelle mais aussi les efforts qu'ils surajoutent à cette fatigue.
3. Yeux fermés toujours, les élèves agrandissent d'un millimètre ce qui est figé, de façon fine et précise. Ils doivent sentir l'humeur dans laquelle cela les plonge automatiquement. Ils ouvrent les yeux et regardent leurs partenaires en maintenant cette humeur-là, sans la caricaturer.
4. Les élèves se déplacent en conservant avec précision l'état d'être qu'ils ont construit puis s'arrêtent et sentent à nouveau leur corps dans cette humeur-là, notamment l'arrière de leur crâne, leur cou, leurs épaules et jusqu'au milieu des omoplates.
5. En musique, par le mouvement, les élèves défont cette construction et lâchent les efforts qui y sont liés pour faire circuler de la vivance dans l'ensemble de leur corps. Ils prennent pour chef d'orchestre les muscles de l'arrière du crâne et du haut du dos. L'objectif est d'accroître la mobilité de ces zones corporelles.
6. La consigne est identique mais les élèves prennent pour chef d'orchestre les muscles du dos entier (du bas de la nuque au bassin).
7. La consigne est identique mais les élèves prennent pour chef d'orchestre les muscles du bas du dos et des fesses.
8. La consigne est identique mais les élèves prennent pour chef d'orchestre les muscles des jambes.

Variante(s) :

1. Les élèves se placent en position zéro. Ils sentent leur corps du moment, y répertorient les efforts liés à la fatigue et les lâchent un à un sans s'effondrer.
2. En musique, yeux fermés, les élèves travaillent, par le mouvement, à défaire les tensions récalcitrantes.

ÉCHAUFFEMENT CIBLÉ

« Pour réveiller les envies dans les jambes » :

Les élèves sont répartis en cercle, debout, et se font face. Par le mouvement, ils travaillent à réveiller et à se réapproprier leurs jambes, moteurs de l'acteur.

« L'objectif est de chercher à ce que les sensations dans les jambes soient une expérience complète. »¹

1. Les élèves doivent sentir le sol et la plante de leurs pieds, sentir leur poids sur le sol et défaire les efforts dans leurs pieds pour trouver la position dans laquelle ils éprouvent la sensation la plus agréable. Ils se laissent gagner par cette sensation.
2. Les élèves plient les genoux et descendent accroupi au maximum, sans lever les talons et sans se pencher en avant, puis poussent le sol pour remonter en inspirant. Ils renouvellent ce mouvement plusieurs fois, l'objectif étant de sentir leurs cuisses de façon simple, en évacuant tout commentaire. Ils doivent veiller à faire le moins d'efforts possible donc à ne pas serrer l'anus, le périnée, le bas-ventre, etc.
3. En musique, les élèves bougent pour explorer les sensations qu'ils ont dans les jambes.
4. Les élèves marchent avec ces jambes-là, à leur rythme. Ils s'arrêtent régulièrement pour sentir les envies qu'ils ont dans les jambes. À chaque arrêt, ils doivent sentir plus finement.
5. En musique, les élèves pratiquent l'exercice « Se laisser traverser par... » avec les jambes pour chef d'orchestre. Ils doivent suivre les envies qu'ils ont dans les jambes.
6. En musique, les élèves pratiquent l'exercice « Se laisser traverser par... » en traduisant ces envies propres aux jambes au moyen de leur corps entier.

Variante(s) :

- Les élèves sentent leurs jambes. Ils doivent y repérer un endroit moins sensible. En musique, ils bougent pour se réapproprier cet endroit-là. À la fin du morceau, ils s'immobilisent en position zéro et sentent à nouveau leurs jambes. Ils s'alignent enfin face au public et décrivent comment sont leurs jambes (un ou deux qualificatifs).

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

- En musique, les élèves pratiquent l'exercice « Se laisser traverser par... » avec pour fil rouge « Chercher souplesse et endurance dans les jambes ».

« Un mouvement-Une respiration » :

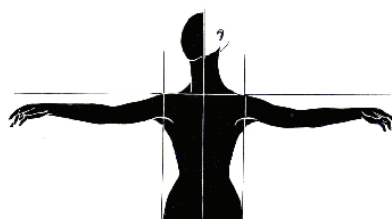
Les élèves se répartissent librement dans l'espace. En musique, ils travaillent à ce que leur respiration soit coordonnée à leur action de façon organique. Ils bougent en s'attachant à ce qu'une inspiration ou une expiration accompagne chaque mouvement et que la respiration se transforme en fonction de ce que leur corps fait ou traverse. Ils doivent veiller à ne pas passer en apnée.

« Il s'agit de mettre son souffle dans le mouvement : c'est parce que je respire que je bouge. »¹

« Étirement des yeux » :

Les élèves se répartissent librement dans l'espace. Ils travaillent à étirer leurs yeux, à leur donner plus d'amplitude et de souplesse.

1. Les élèves tendent devant eux leurs pouces levés. Ils regardent leurs pouces en essayant d'avoir l'ouverture de regard la plus large possible.
2. Ils écartent lentement les bras en seconde position sans jamais perdre leurs deux pouces des yeux et sans bouger la tête. Certains endroits sont plus difficiles que d'autres, ils doivent veiller à ne pas les éviter. Ils doivent également veiller à ne pas passer en apnée. Ils doivent veiller enfin à ce que le reste de leur corps ne s'endorme ni ne se fige, à laisser circuler les vagues de vivance.



Seconde position

Variante(s) :

- Les élèves sollicitent leurs yeux par des rotations et des clignements en veillant à éliminer tout effort superflu.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

ÉCHAUFFEMENT POUR GAGNER EN DENSITÉ

« Montée de bras » :

Les élèves se répartissent en ligne, face au public. L'objectif de la « Montée de bras » est de gagner en densité en défaisant des efforts de plus en plus petits et profonds. En outre, les élèves y éprouvent leur capacité à la dissociation : tout en respectant avec la plus grande précision un parcours rappelé préalablement par Delphine Eliet et tout en prêtant une réelle attention à un objet extérieur à eux (leur main qu'ils regardent monter, cf. énoncé ci-dessous), ils s'attachent à accroître leur sensibilité profonde.

1. Les élèves se placent les pieds légèrement écartés et les genoux légèrement pliés pour ne pas les verrouiller. Ils doivent chercher avec précision à avoir le moins de tensions possible dans les pieds en ajustant la position de ceux-ci de façon à ce que le poids de leur corps se dépose en leur centre. Ils ont la tête baissée et le regard au sol. Ils doivent trouver une position de regard confortable où les yeux se reposent, voient sans regarder.
2. À l'annonce « Regard ! », les élèves lèvent directement les yeux du sol à l'horizon. Ils doivent avoir un regard le plus large possible tout en continuant à ne rien regarder de précis.
3. Les élèves choisissent une main le plus simplement et le plus directement possible puis montent cette main de façon continue, sans à-coups, à leur rythme, en s'attachant à défaire tous les efforts qui se manifestent dans leur corps.
4. Quand cette main arrive au niveau de leurs yeux, les élèves passent le plus directement possible de la position « Je ne regarde rien » à « Je regarde ma main ». Ils regardent cette main comme un objet qu'ils découvriraient pour la première fois tandis que celle-ci continue à s'élever.
5. Les élèves tendent la main vers le plafond, au maximum, jusqu'à monter sur la pointe des pieds. Leurs yeux passent directement de la main au plafond. Ils continuent à défaire tous les efforts inutiles.

« Ce n'est pas un exercice d'équilibre : il faut avoir le projet de grandir encore et encore et jouer de la frustration engendrée pour faire croître sa nécessité. »¹

6. Les élèves reposent leurs talons au sol, leurs yeux passent du plafond à la main et celle-ci redescend comme elle était montée. Ils doivent s'assurer qu'ils ne sont pas en apnée et qu'ils ne serrent ni les genoux, ni le ventre, etc. Ils continuent à lâcher les efforts et à laisser circuler les vagues de vivance.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

7. Lorsque la main arrive au niveau de leurs yeux, leur regard passe directement de cette main à l'horizon.
8. Lorsque leur main est redescendue tout à fait, les élèves arrêtent l'exercice en baissant le regard vers le sol ou en fermant les yeux.

« Au cours de cet exercice, je vais nécessairement serrer et desserrer... Je défais une tension, cela serre ailleurs, j'ouvre, je lâche les efforts et je récupère de l'énergie... Laissez quelque chose couler dans vos jambes, aller vers le sol. Trouvez une circulation dans la verticalité. C'est un exercice qui n'a l'air de rien mais qui est très puissant. Il ne faut pas avoir peur que ce soit puissant. Il ne faut pas avoir peur que son intimité soit mise en jeu. »¹

Enchaînement possible :

1. Les élèves pratiquent l'exercice « Montée de bras » et le terminent en fermant les yeux.
2. Démarre une musique. Les élèves doivent demeurer immobiles jusqu'à être intimement touchés. Ils se laissent alors traverser par cette musique.
3. Les élèves se placent à nouveau face au public. Ils pratiquent une nouvelle « Montée de bras » en s'attachant à conserver le niveau de vivance atteint au moyen de l'exercice « Se laisser traverser par... » précédemment effectué.
4. Les élèves se répartissent en duos. En musique, ils pratiquent l'exercice « Se laisser traverser par... À deux » (cf. *Training*).

Variante(s) :

- Les élèves pratiquent l'exercice « Montée de bras » en duo, l'un en face de l'autre.
- Les élèves laissent sortir des fragments de textes ou de notes de travail au cours de l'exercice.

« Bassin-Balancier » :

Les élèves sont répartis en cercle, debout, et se font face. Par le mouvement, ils travaillent à réveiller les sensations dans leur bassin et à engager celui-ci dans l'action. L'objectif est qu'ils éprouvent la densité que leur confère automatiquement le fait de prêter durablement de l'attention à cette zone basse de leur corps. La durée de la première étape est déterminée par Delphine Eliet en fonction du travail effectué.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

1. En regard les uns avec les autres, les bras le long du corps, les pieds un tout petit peu plus écartés que la largeur du bassin, les genoux légèrement pliés pour ne pas les verrouiller, les élèves effectuent un mouvement pendulaire du bassin, sans à-coups et à un rythme régulier. Ils doivent avoir l'intention que ce mouvement ne s'arrête pas, quoi qu'il arrive. Ils sentent toutes les tensions qui se manifestent dans le bas de leur corps et les desserrent chacune au fur et à mesure tout en veillant à ce que le haut du corps ne s'endorme ni ne se fige. Ils doivent au contraire laisser circuler les vagues de vivance.
2. Lorsque les mouvements du bassin prennent fin, les élèves sentent leur corps et l'espace autour d'eux.
3. En musique, après avoir désigné de la main un endroit de leur bassin qu'ils sentent encore figé, ils s'aident du mouvement pour relâcher et réveiller cet endroit-là.

« Élastique » :

Les élèves sont répartis en cercle, debout, et se font face. Ils travaillent à ce que leurs mouvements soient comme empêchés, comme s'ils évoluaient en milieu aquatique.

« La bonne piste, c'est quand vous sentez que cela vous densifie. Il faut trouver une dynamique qui est un mélange entre lâcher et résister pour pouvoir rentrer dans la matière, creuser à l'intérieur de soi. »¹

1. Les élèves travaillent cet empêchement du corps, zone après zone, une minute chaque, en cherchant à avoir des sensations toujours plus précises et plus profondes. Ils doivent veiller à ce que le haut de leur corps ne s'endorme ni ne se fige.
 1. 1^{ère} minute : Cou, gorge et nuque.
 2. 2^{ème} minute : Épaules, coudes et bras jusqu'au bout des doigts.
 3. 3^{ème} minute : Yeux.
 4. 4^{ème} minute : Diaphragme.
 5. 5^{ème} minute : Bassin.
 6. 6^{ème} minute : Cuisses et fesses.

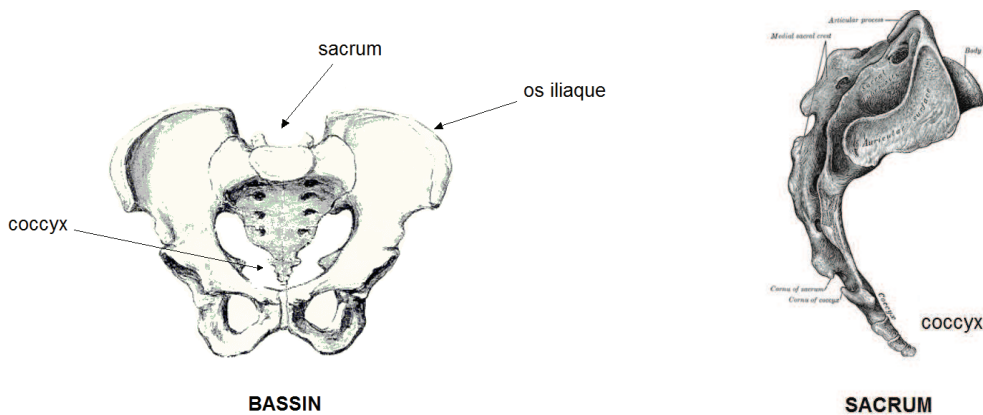
¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

7. 7^{ème} minute : Pieds dans un « Rapport au sol et à l'espace » (cf. « Une minute »).
 8. 8^{ème} minute : Les élèves s'immobilisent en position zéro et sentent les mouvements à l'intérieur de leur corps.
2. En musique, les élèves pratiquent l'exercice « Se laisser traverser par... » avec pour fil rouge cet empêchement du corps. Ils doivent sentir ce que cela provoque en eux.

« C'est comme si on enlevait toute liberté à nos élans. La moindre envie est retenue, ramenée mais reste tout aussi intense voire gagne en intensité. »¹

3. En musique, les élèves pratiquent l'exercice « Se laisser traverser par... » avec pour fil rouge de sentir le sacrum et le bas ventre afin d'épaissir encore la densité obtenue précédemment. Ils sont libres de ne garder que ce qu'ils veulent du fil rouge précédent : certains mouvements peuvent encore résister par moments, puis lâcher, puis résister à nouveau, etc.
4. En musique et en demi-groupe, durant vingt minutes, les élèves augmentent de façon radicale le principe d'alternance entre des mouvements très rapides, très libres et des mouvements très lents et retenus. Dans les moments de retenue, ils doivent jouer au maximum de cette résistance : ils peuvent même appuyer un bras sur l'autre à condition qu'ils ne le crispent pas.



Variante(s) :

1. Les élèves évoluent individuellement sur le plateau en travaillant à une résistance de leurs mouvements, éventuellement en musique.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

2. Quand ils le souhaitent, ils récitent leur texte en suivant ce même principe de résistance, comme si quelqu'un les empêchait de parler et qu'ils s'efforçaient à parler tout de même. Il leur est possible de se tenir la bouche pour s'empêcher concrètement de parler.

« Ne cherchez aucune cohérence dramaturgique. Ne travaillez que sur le fait que dire du texte n'est pas chose facile et cherchez la densité tout le temps. »¹

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

ÉCHAUFFEMENT À TRAVERS LA DOULEUR

« Ange dans la neige » :

Les élèves sont répartis librement dans l'espace. Ils travaillent un étirement profond, créant une sensation douloureuse de titirement, douleur qu'il leur est demandé de ramener à sa juste intensité et d'envisager pareillement à toute information corporelle. Cet exercice entraîne les élèves à développer une attitude joyeuse, endurante et déterminée vis-à-vis de l'effort. La durée de l'exercice est déterminée par Delphine Eliet en fonction du travail effectué, ou limitée à un morceau de musique.

1. Les élèves se placent debout, les bras en seconde position, la paume des mains tournée vers le sol. Ils cherchent la plus grande envergure possible en étirant les bras jusqu'au bout des doigts et en relâchant les épaules. Ils doivent veiller à ne pas couper leur respiration et à ne pas se contracter. Leur regard doit rester libre.

« On pourrait avoir une discussion tout en faisant cet exercice. »¹

2. Les élèves tournent la paume de leurs mains vers le ciel et montent lentement les bras vers le plafond jusqu'à ce que ceux-ci soient dans le prolongement du corps, parallèles. Ils relâchent les tensions au fur et à mesure du mouvement.
3. Les élèves tournent la paume des mains vers l'extérieur (les mains sont dos à dos) et descendent lentement les bras en seconde position. Ils relâchent les tensions au fur et à mesure du mouvement.
4. Les élèves renouvellent cet enchaînement plusieurs fois.

Enchaînement possible (en musique) :

1. 1^{er} morceau : Les élèves bougent pour réveiller leur corps. Ils le mobilisent en profondeur par l'étirement.
2. 2^{ème} morceau : Les élèves pratiquent l'exercice « Ange dans la neige ».
3. 3^{ème} morceau : Les élèves bougent pour découvrir les sensations nouvellement présentes dans leurs bras à la suite de l'exercice « Ange dans la neige » précédemment effectué.
4. 4^{ème} morceau : Les élèves bougent en cherchant le titirement dans les articulations des hanches.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

5. 5^{ème} morceau : Les élèves bougent en cherchant le titirement des fesses jusqu'au bas des jambes.

« Cinq minutes » :

Les élèves sont répartis librement dans l'espace. Le principe et les objectifs de cet exercice sont les mêmes que ceux de l'exercice « Ange dans la neige ». Les élèves se placent debout, tête en bas, les jambes légèrement en dedans mais grandes ouvertes, les genoux pliés, le poids légèrement sur l'avant des pieds. Ils doivent détendre la zone allant du bas du dos jusqu'à la tête et maintenir cette position durant cinq minutes en relâchant constamment dans l'effort.

Training

Informations générales

Durée :

1 à 2 heures (sur une séance de cours de 4 heures).

Objectif :

Le training est un entraînement à l'expression. Le but de chaque exercice est de faire éprouver aux élèves combien la vivance propre à l'état de jeu appelle chez l'acteur la nécessité de s'exprimer.

Moyen :

L'exercice principal du training est « Se laisser traverser par... ». Il entraîne les élèves à créer à partir de leurs sensations et émotions à la réception d'éléments extérieurs (musique, texte, relation au partenaire, contraintes diverses, etc.). Au-delà, l'apprentissage du partenariat les plonge dans la nécessité de créer pour autrui, de *donner* ce qui les traverse.

Note :

Comme l'échauffement, le training se pratique pieds nus ou en chaussures de sport car le rapport au sol doit être direct et tonique. Cela permet aussi d'éviter aux élèves de glisser.

La musique est partie intégrante du training. Si elle continue parfois à simplement accompagner les mouvements, elle est souvent le premier partenaire avec lequel l'élève apprend à travailler, qu'il doit accepter et par lequel il doit se laisser altérer pour créer avec lui.

Description des exercices

« SE LAISSER TRAVERSER PAR... »

« Se laisser traverser par... », version de base :

Les élèves se répartissent librement dans l'espace. Travaillé la plupart du temps en musique, cet exercice les entraîne à se laisser traverser par tout ce qu'ils peuvent recevoir de l'extérieur (musique, donc, mais aussi texte, propositions de partenaires, indications du metteur en scène, etc.) : à sentir la rencontre entre cet *autre* et leur état d'être du moment pour en exprimer l'expérience par le mouvement.

1. Les élèves se placent en position zéro. Ils sentent leur corps du moment, y répertorient les efforts et les lâchent un à un pour se rendre le plus disponibles possible. Quand ils estiment avoir atteint un niveau de vivance suffisamment élevé, ils annoncent : « Je suis prêt ! »

« Votre projet doit être de laisser faire mais cela ne signifie pas : "Je ne fais rien et j'attends" ; cela signifie : "Je suis extrêmement déterminé à éliminer toutes les barrières et à convoquer tout mon courage pour laisser mon corps faire ce qu'il veut". »¹

2. Lorsque la musique démarre, les élèves doivent prendre le temps d'être touchés, altérés avant de commencer à bouger. Ils donnent alors une forme corporelle à cette altération faite d'émotions, de sensations et d'envies. Ils doivent veiller à ne pas analyser ni juger ce que qu'ils ressentent et ce qu'ils produisent. Le mouvement leur sert à sentir encore davantage, à faire grandir cette altération. Il leur est tout à fait possible de bouger lentement, ou peu. Le seul écueil qu'ils ont à éviter est celui de bouger pour bouger et d'utiliser leur dynamisme pour se débarrasser de leurs ressentis.

« Il faut laisser s'exprimer son corps en étant toujours curieux de ce qu'il va faire, que l'on ne connaît pas à l'avance. Ne pas s'enfermer dans des mouvements mais aller au bout de ses envies en épuisant chaque piste. La nature de l'émotion, de la sensation peut se transformer mais l'intensité doit augmenter. Plus vous serez précis, plus vous ferez exactement ce que vous avez envie de faire, plus cela fonctionnera. »²

3. À la fin du morceau de musique, deux possibilités :

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. *Idem*.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

- Les élèves s'immobilisent en position zéro et sentent la résonance de cette expérience dans leur corps.
- Les élèves s'arrêtent simplement, sans s'affaisser corporellement, réduire leur niveau d'intensité ou se couper d'eux-mêmes. Ils regarder leurs partenaires.

« Regardez-vous et laissez-vous regarder "comme vous êtes", en étant d'accord pour avoir fait quelque chose et pour être touché par ce que vous voyez des autres. »¹

4. Les élèves s'alignent face au public, emplis de cette expérience, pour l'offrir aux spectateurs. Ils doivent veiller à ne pas se placer de biais, ni se raidir ou se réduire.

« Continuez à respirer, c'est cela qui vous permet de rester concrets. Observez que vous nous avez donné quelque chose et que vous continuez à nous le donner. Soyez fiers de ce que vous montrez, présentez-le sans être inquiets, sans compliquer ce que vous ressentez, sans avoir recours à ces masques que l'on ajoute parfois parce que l'on est regardé. N'ayez aucun problème avec les vagues d'émotion qui peuvent arriver. Ouvrez, au contraire, et regardez-nous emplis de cette nouvelle expérience. Partagez-la. »²

Variante(s) :

- Les élèves pratiquent l'exercice « Se laisser traverser par... » en deux demi-groupes dont l'un travaille sur le plateau et l'autre est spectateur. Chaque protagoniste a un assistant déterminé auquel il offre son expérience et dont il est la relation privilégiée. L'assistant peut regarder les autres protagonistes en travail mais se doit d'accorder un peu plus d'attention à son partenaire.
- « Se laisser traverser par... À deux » : Les élèves se répartissent en deux groupes (A et B), chacun avec un partenaire déterminé. Ils se placent debout, face à face, le regard au sol. Au commencement de la musique, A et B lèvent la tête et se regardent. Les A bougent en offrant cette expérience à leur partenaire. Il n'est pas nécessaire qu'ils soient toujours en regards. Les B regardent les A et, tout en restant immobiles, se laissent traverser par la musique *et* ce qu'ils reçoivent de leur partenaire. À l'annonce : « Les B ! », les rôles s'inversent aussitôt et ainsi de suite.
- « Se laisser traverser par... » avec pour chef d'orchestre une zone du corps imposée par Delphine Eliet (à chacun individuellement ou à tout le groupe) ou choisie par l'élève pour lui-même. L'ensemble du corps peut bouger mais les

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. *Idem*.

élèves doivent prêter une attention accrue à cette zone désignée faite moteur de l'expression.

- « Se laisser traverser par... » avec un fil rouge imposé par Delphine Eliet à chacun individuellement ou à tout le groupe. Exemples : « Prendre l'espace », « Donner de soi », « Avoir des jambes », « Travailler du bout des doigts », « Donner le meilleur de soi-même », « Comme si c'était la dernière fois », « Avec telle zone du corps pour chef d'orchestre », etc.
- « Se laisser traverser par... » avec l'option du « Moi ! » : Les élèves se laissent traverser par la musique. Quand l'un d'entre eux lance : « Moi » !, la musique s'arrête. Deux possibilités s'offrent alors à lui : tester comment un texte se sort de son corps sans souci de logique dramaturgique ; improviser à partir d'une amorce imposée. Exemple : « Je me souviens... (cf. *Jeu*). À la fin de la prise de parole, qu'il coupe parce qu'il est au bout de ce qu'il voulait faire et qu'il sent que sa proposition s'épuise ou qu'il interrompt pour mieux jouer avec la frustration, l'élève dit : « C'est fini. » Une variante de cet exercice fait appeler par Delphine Eliet le nom de l'élève qui dit alors son texte.
- « Se laisser traverser par... En traducteur » : Les élèves se laissent traverser par une chanson dans une langue étrangère dont ils traduisent les paroles en direct afin d'affiner leur capacité à raconter.
- « Se laisser traverser par... Langage des signes » : Seul ou à plusieurs, les élèves se laissent traverser par une chanson dont ils traduisent les paroles avec leurs mains et leur visage afin d'entraîner leur capacité à raconter avec leur corps entier.
- « Se laisser traverser par... Avec un secret » : Les élèves choisissent chacun une qualité qu'ils veulent améliorer en tant qu'acteurs puis la travaillent tout en la gardant secrète.
- « Se laisser traverser par... L'ennui » : Les élèves se laissent traverser par la musique en alternant les moments où ils s'attachent à être touchés, concernés et ceux où ils font en sorte de ne pas être touchés et de s'ennuyer, par exemple en automatisant leur gestuelle.
- En fin de journée ou après une session de « Notes de travail » (cf. *Jeu*), les élèves pratiquent l'exercice « Se laisser traverser par... » avec pour fil rouge de faire le plus de place possible à ce qu'ils ont reçu ou découvert préalablement afin de l'inscrire dans leur corps.

« Se laisser traverser par... » en jouant avec la frustration :

Les variantes suivantes de l'exercice « Se laisser traverser par... » jouent d'un empêchement des possibles expressifs pour entraîner les élèves à prendre du plaisir à la frustration, à créer du manque pour créer du désir et à gagner ainsi en liberté.

« *Ce ne doit jamais être grave ! C'est un jeu, un défi à relever.* »¹

- Les élèves pratiquent l'exercice « Se laisser traverser par... » avec pour fil rouge « Avoir un corps freiné comme par de l'eau » (cf. *Échauffement « Élastique »*). Ils se voient contraints à une gestuelle lente et maîtrisée alors même que beaucoup d'énergie s'accumule dans leur corps. Ils doivent ensuite alterner des temps de retenue et des temps de liberté corporelle en s'amusant à retarder ces derniers jusqu'à ce que l'envie d'exprimer soit trop forte et l'emporte.
- Placés en ligne, face au public, les élèves pratiquent l'exercice « Se laisser traverser par... En ne bougeant que les mains et le visage ». Il leur est possible de frotter leurs mains l'une contre l'autre et de les frotter à leur corps entier pour augmenter encore la circulation de vivance à l'intérieur de celui-ci.
- Individuellement, les élèves se placent de dos, au fond du plateau, en position zéro. Démarre une musique. Ils se retournent et avancent vers le public en faisant grandir leur envie de parler tout en sachant que ce n'est pas possible. Une fois arrivés à l'avant-scène, ils se laissent traverser par la musique mais seul leur visage a le droit de bouger. À la fin du morceau, ils continuent à bouger dans le silence avec, cette fois, toute liberté de mouvement et laissent sortir des sons, des mots. Lorsqu'ils le décident, ils reviennent à l'avant-scène et disent : « Ce serait l'histoire de... » comme amorce à une improvisation de quelques phrases.
- Les élèves pratiquent l'exercice « Se laisser traverser par... » avec pour chef d'orchestre ce qui se passe dans le bas de leur corps sans jamais utiliser leurs bras qui doivent rester les plus détendus possible. Ils doivent sentir ce qu'induit dans leur corps le fait que leurs bras pendent inertes.
- Les élèves pratiquent l'exercice « Se laisser traverser par... » avec les bras pour chef d'orchestre et un corps le plus immobile possible. En veillant à ne pas se raidir, ils s'attachent à bouger, donc à sentir, leurs bras entiers jusqu'au bout des doigts.
- Les élèves pratiquent l'exercice « Se laisser traverser par... Avec zéro mouvement ». Seule leur tête peut bouger pour leur permettre de regarder leurs partenaires. Ils doivent veiller à ne pas se raidir.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

« Ce n'est pas éteindre son corps, au contraire ! Celui-ci est de plus en plus réveillé ! Vous devez nourrir l'envie d'exprimer avec tout votre corps, sans en avoir le droit. »¹

- Les élèves pratiquent l'exercice « Se laisser traverser par... » en cherchant à avoir un niveau d'énergie à hauteur de celui que demanderaient des mouvements mobilisant le corps entier pour ne finalement faire que de petits mouvements des poignets et de la nuque.

« Se laisser traverser par... Au-delà de l'épuisement », l'exercice « Trente minutes » :

Les élèves se répartissent librement dans l'espace. Cet exercice se pratique souvent en demi-groupe. Pendant trente minutes, ils travaillent à se laisser traverser par la musique en s'appuyant sur la fatigue et l'inévitable répétitivité pour dépasser des limites personnelles d'endurance et de créativité. Quand un morceau de musique prend fin et dans le silence qui précède le début du morceau suivant, deux possibilités s'offrent à eux, déterminées par Delphine Eliet préalablement :

- Les élèves continuent à bouger dans le silence en se laissant traverser par ce qu'ils ressentent.
- Les élèves s'immobilisent en position zéro et sentent les mouvements à l'intérieur de leur corps.

Quand la musique reprend, à l'issue de ce temps de silence, les élèves entament un nouveau « Se laisser traverser par... » avec leur corps du moment, qui est différent de celui qui était traversé par le morceau précédent.

Variante(s) :

- Les élèves pratiquent l'exercice « Trente minutes » avec un fil rouge en lien avec une scène qu'ils travaillent. Exemples : « La colère », « L'enfermement », « L'amour », etc.

« Se laisser traverser par... En statue » :

Les élèves se répartissent en duos. Ils deviennent protagoniste et assistant. Cet exercice les entraîne à rester vivants au cœur d'une immobilité.

« L'objectif de cet exercice est de prendre conscience, par une "immobilité vivante", du fait que l'on bouge souvent beaucoup pour arrêter de sentir au lieu de bouger pour sentir. »¹

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

1. Les protagonistes se placent en quinconce, face au public. En musique, ils pratiquent l'exercice « Se laisser traverser par... Avec zéro mouvement ». Malgré l'immobilité, ils doivent laisser circuler sensations et émotions, faire en sorte qu'une expérience se creuse à l'intérieur de leur corps et décider d'une forme impliquant la totalité de celui-ci, visage inclus, qui exprimerait ce ressenti.

« Il faut sentir cette forme, qu'elle vous manque. »²

2. Les élèves prennent cette forme le plus directement possible puis l'affinent, millimètre après millimètre, afin d'exprimer au mieux l'expérience précédente et de trouver la position où celle-ci peut croître en intensité. Il leur est néanmoins conseillé de ne pas choisir de positions trop difficiles à maintenir dans la durée. Pendant ce temps, les assistants essaient de sentir, donc de percevoir avec tout leur corps, ce que leur partenaire cherche à exprimer.

« L'immobilité s'avère fatigante, dans tous les cas, au bout d'un certain temps. Vous devez faire en sorte de lâcher les efforts qui ne servent à rien et, surtout, de toujours exprimer quelque chose car si cette expression est nécessaire pour vous, elle vous nourrit ! »³

3. Quand les protagonistes sont tout à fait immobilisés, les assistants viennent les aider à affiner leur position pour qu'elle gagne encore en intensité. Par le toucher, les assistants doivent donner aux protagonistes des informations fines et précises ; les protagonistes doivent accepter de modifier leur position et faire en sorte que l'effet rendu soit effectivement plus puissant.
4. Les assistants reviennent sur le bord du plateau. Les protagonistes maintiennent cette nouvelle position et s'attachent à sentir à la fois que des mouvements ont cours à l'intérieur de leur corps et qu'ils dégagent quelque chose, que quelque chose s'exprime à travers leur statue.
5. Les protagonistes défont leur position. Debout, immobiles, ils doivent sentir leur corps libéré et la vivance qui circule d'autant à l'intérieur de celui-ci.
6. Les protagonistes s'alignent face au public, emplis de cette expérience et l'offrent à l'ensemble des assistants.

Variante(s) :

- À l'issue d'un « Se laisser traverser par... », les élèves se remémorent une position qui leur a plu parmi les mouvements effectués. Ils en précisent le souvenir puis la

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. *Idem*.

³ Cf. *Idem*.

retrouvent le plus directement possible, l'affinent, millimètre après millimètre, jusqu'à trouver un confort dans cette position.

- À l'inverse de la variante précédente, les élèves adoptent arbitrairement une position puis sentent ce qu'elle induit à l'intérieur de leur corps.
- Les élèves pratiquent l'exercice « Se laisser traverser par... Avec des arrêts ». Ils s'imposent des arrêts au cœur du mouvement et donnent le plus possible de force expressive à ces statues momentanées en restant vivants malgré l'immobilité. Ils ne doivent redémarrer que quand l'envie de bouger est trop forte et l'emporte, en utilisant ce redémarrage comme un tremplin pour passer chaque fois un nouvel échelon d'intensité.

« Il faut apprendre à se rapprocher de ce que l'on veut : un corps qui s'arrête à un moment donné veut nécessairement exprimer quelque chose, il faut donc chercher ce quelque chose, dans l'immobilité, au moyen d'imperceptibles changements internes. »¹

« Se laisser traverser par... » en travaillant les contrastes :

Les élèves se répartissent librement sur le plateau. En travaillant les contrastes, ils musclent leur exigence et éprouvent combien leur confère de vivance le fait de pratiquer des choix tranchés et pleinement assumés.

1. Les élèves choisissent un contraste et l'énoncent en deux mots. Exemples : « Petit/Grand », « Profond/Superficiel », « Rapide/Lent », etc.
2. En musique, les élèves explorent ce contraste en s'interdisant l'entre-deux, en passant radicalement d'une proposition à l'autre et en épuisant chaque piste.

« L'entre-deux est l'un des moyens les plus coutumiers pour éviter l'intensité. »²

3. Les élèves s'immobilisent sans s'affaïsser ni réduire le niveau de vivance acquis. Ils se regardent les uns les autres.
4. Les élèves renouvèlent cet enchaînement plusieurs fois d'affilée, sur une durée déterminée par Delphine Eliet. Ils peuvent énoncer un nouveau contraste ou conserver le même s'ils désirent l'explorer à nouveau.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. *Idem*.

Variante(s) :

- Les élèves pratiquent l'exercice « Se laisser traverser par... » en travaillant le contraste « Petit/Grand ». Ils sont d'abord libres de choisir à quel moment ils passent de l'un à l'autre puis cela leur est imposé par Delphine Eliet qui annonce : « Grand ! », « Petit ! », etc.
- Les élèves pratiquent l'exercice « Se laisser traverser par... Avec poteaux ». Ils utilisent la présence de poteaux dans la salle pour passer spontanément d'une qualité à l'autre chaque fois qu'ils disparaissent et réapparaissent de derrière ces poteaux. Le choix des moments de passage leur appartient.

« Se laisser traverser par... Son partenaire » :

Les variantes suivantes de l'exercice « Se laisser traverser par... », souvent travaillées sans musique, apprennent aux élèves à écouter leur partenaire, c'est-à-dire non seulement à accepter d'être touché, altéré par lui mais également à toucher ce dernier, à l'altérer de même tout en respectant la contrainte de ne pas pouvoir s'approcher physiquement de lui.

« Les corps se répondent. Le partenariat, c'est à la fois être altéré par autrui et l'altérer soi-même. »¹

- L'exercice des « Trois chaises » place trois assistants, assis sur des chaises, dans un angle avant du plateau. Un protagoniste, debout au milieu de l'espace, choisit l'un des assistants et se laisse traverser par ce choix et cette rencontre. Il s'arrête quand il le souhaite, prend le temps de sentir comment cette expérience résonne dans son corps puis choisit un autre assistant et ainsi de suite, en se servant chaque fois de la vivance accumulée au cours du « Se laisser traverser par... » précédemment effectué. Les assistants cherchent la densité au cœur de l'immobilité. Eux aussi donnent tout en acceptant d'être altérés. Une variante de cet exercice permet à l'assistant choisi de travailler son texte : le protagoniste doit alors tenir compte de ce qu'il entend pour être également traversé par ces mots.
- L'exercice « Au centre du cercle » place tous les élèves en cercle. Quand ils le souhaitent, individuellement, ils captent le regard de l'un de leurs partenaires, traversent le cercle puis, immobiles, face à lui, s'ouvrent à cette rencontre. Ils doivent saisir la première vague de vivance qui les envahit et se laisser traverser par ce corps à corps au centre du cercle. La décision de s'arrêter leur appartient. Ils s'arrêtent le plus clairement possible, retournent à leur place et échangent un regard avec l'ensemble du groupe. Un autre élève entre alors dans le cercle, etc.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

- Les élèves pratiquent l'exercice « Se laisser traverser par... En clonant ». Un élève choisit d'être auteur ; un ou plusieurs autres d'être ses clones. Tandis que l'auteur se laisse traverser par la musique, ses clones se laissent traverser par la musique *et* par tout ce que l'auteur dégage de sensations, d'émotions, de pensées, etc. À l'issue de l'exercice, il peut être demandé aux clones de dire ce qu'ils en ont appris.

« Il s'agit d'observer dans quel monde est l'auteur et de le cloner. »¹

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

« LA DANSE »

« La Danse » :

Souvent individuel, l'exercice « la Danse » est une improvisation corporelle pratiquée sans musique. Il a pour objectif d'entraîner les élèves à ne pas donner d'importance aux doutes, à faire confiance à des forces corporelles d'invention et de communication, à retrouver cette liberté créatrice qu'ont les enfants, capables de s'investir complètement dans une activité pour la quitter aussitôt après et suivre une autre idée.

1. Un élève se place seul, de dos, au fond du plateau, en position zéro.

« Vous devez prendre la décision de faire de ce moment de travail un grand moment de théâtre. »¹

2. L'élève se retourne et regarde le public.
3. L'élève avance en respirant pour lâcher les efforts et s'ouvrir toujours davantage à l'expérience malgré la proximité grandissante du public.

« Pour défaire l'anticipation, pour la refuser, il faut que vous respiriez et que vous regardiez vraiment les spectateurs, que vous vous intéressiez à eux. Cela vous permet d'être au présent. Observez que les spectateurs, en face de vous, sont curieux eux aussi. »²

4. Au sol, à l'avant-scène, se trouvent des bouts de papier pliés sur lesquels sont écrits des sujets vastes (« L'amour », « L'injustice »...), plus cadrés (« Colère inutile », « Espoir déçu », « Espoir récompensé »...) ou plus poétiques (« La porte entrouverte », « La statue sans socle »...) voire de courtes phrases de texte, des mots d'auteurs ou des images. L'élève dit : « Je vais vous faire la danse de » puis ramasse l'un des billets et le lit pour soi.
5. L'élève doit sentir comment ce qui est écrit sur le bout de papier résonne immédiatement dans son corps et exprimer à partir de là, faire connaissance avec cette résonance, l'agrandir, la retenir, etc. Deux départs sont possibles : l'élève part tout de suite, tout d'un coup ou prend le temps que cette rencontre prenne de la place dans son corps et appelle le mouvement. Si nécessaire, il est autorisé à être un peu volontariste au départ, afin de se lancer.

« Cela vous fait nécessairement quelque chose, comme quand la musique vous fait quelque chose. Il faut devenir inarrêtable. »¹

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. *Idem*.

6. L'élève laisse son corps bouger comme il l'entend en éliminant la logique et l'analyse et en se laissant toucher par ce qu'il fait.
7. Deux possibilités s'offrent à lui pour clore l'exercice : l'élève peut décider lui-même de s'arrêter ou attendre que Delphine Eliet lui impose l'arrêt. Dans les deux cas, il doit prendre le temps de diminuer le mouvement jusqu'à l'immobilité.
5. L'élève s'immobilise en position zéro et sent la résonance de cette expérience dans son corps avant de sortir du plateau.

Enchaînement possible :

1. Quatre élèves, placés en quinconce, face au public, pratiquent l'exercice « Montée de bras » (cf. *Échauffement*). Chacun a un bout de papier à ses pieds.
2. À l'annonce : « Ok », les élèves ramassent le bout de papier à leurs pieds.

« Vous devez sentir la distance qui vous sépare de ce dernier. Il ne faut pas "en faire" quelque chose mais ce papier est loin de votre main et c'est lui qui va vous dire sur quoi vous allez évoluer ensuite. Sentez que vous avez déjà une relation avec lui. »²

3. Les élèves annoncent chacun : « Je vais vous faire la danse de » puis lisent (pour eux-mêmes) l'inscription sur le bout de papier, lâchent ce dernier et expriment à partir de cette rencontre. À la fin de « la Danse », les élèves doivent sentir qu'ils seraient tout à fait capables de commencer à parler.
4. Les élèves pratiquent à nouveau l'exercice « Montée de bras ». Lorsqu'ils sentent qu'ils sont suffisamment denses pour le faire, ils disent leur texte en laissant les mots résonner dans leur corps. Ils achèvent la « Montée de bras » en baissant la tête vers le sol.
5. Les élèves relèvent la tête, regardent le public et annoncent chacun : « Je vais vous faire la danse de... (+ ce qui leur vient spontanément à l'esprit) ».

« C'est ce que vous avez dans le corps qui dit la danse de quoi. »³

6. Les élèves font cette « Danse ». Ils ont la possibilité de réciter leur texte à nouveau s'ils le souhaitent, à condition que celui-ci soit pleinement incorporé à la « Danse », qui doit être plus importante que tout le reste.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. *Idem*.

³ Cf. *Idem*.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

Variante(s) :

- L'élève choisit le sujet de sa « Danse » en fonction d'une scène ou d'un projet qu'il travaille et l'annonce à voix haute avant de commencer.
- L'élève choisit une couleur qu'il annonce à voix haute avant de commencer.
- L'élève choisit un thème qui l'implique intimement, en lien avec un événement important de sa propre vie, et l'annonce à voix haute avant de commencer.
- L'élève récite un texte dans le temps même de « la Danse » afin de dissocier ce qu'il dit de ce qu'il explore corporellement.
- L'élève récite un texte dans le temps même de « la Danse » en veillant à ce que sa voix reste constamment connectée avec le reste de son corps.
- Le texte écrit sur les bouts de papier n'est pas inventé par Delphine Eliet mais correspond à un thème choisi par chaque élève par rapport à un texte ou des notes de travail. 5^{ème} étape : l'élève lit à voix haute ce qui est inscrit sur le bout de papier ; celui dont c'est le thème se place sur le côté du plateau, debout, et travaille à recevoir la « Danse » de son partenaire. Quand celle-ci est terminée, l'élève dont c'était le thème lit son texte, assis sur une chaise à l'avant-scène.
- Même exercice mais avec une qualité choisie par chaque élève. Quand la « Danse » est terminée, l'élève dont c'était la qualité joue sa scène.

LE PARTENARIAT : TRAVAILLER LES CONTACTS

« Main sur le front » :

Cet exercice, pratiqué en duo, a pour objectif d'entraîner les élèves à être avec leur partenaire, à l'écouter et à le suivre sans pour autant faire de compromis. Souvent utilisé en fin d'échauffement, il sert également à se réappropriier un corps entier en facilitant les sensations au niveau du visage, du crâne et de la nuque, en incitant à mobiliser la colonne vertébrale, en aidant à lâcher (dans) la tête.

1. Les élèves se dispersent dans l'espace, deux par deux, face à face. Ils se répartissent les rôles : l'un des deux choisit de toucher (il devient assistant) ; l'autre d'être touché (il est protagoniste).
2. L'assistant place sa main à même le front de son partenaire. Il doit appuyer sur le front, sans pousser pour autant et en veillant à ne pas écraser le nez du protagoniste. Il doit sentir, avec toute la paume de sa main, la peau et la chaleur du front touché, lâcher les efforts dans sa main, dans son bras et jusque dans sa nuque.

« Si vous lâchez vraiment, vous pourrez même sentir les efforts qui sont dans le corps de celui que vous touchez. »¹

3. Démarre une musique. Le protagoniste travaille, les yeux fermés, à bouger comme il le souhaite, sans s'adapter à son assistant, sans faire de compromis. Il ne s'agit pas de chercher à mettre son partenaire dans l'embarras mais d'apprendre à faire les choses pour soi, sans s'adapter à autrui. L'assistant travaille à lâcher les efforts pour être le plus souple possible sur ses jambes et ne pas avoir de temps de retard. Il doit néanmoins refuser de se mettre en difficulté : si, tout d'un coup, le protagoniste va trop vite ou rend son front inaccessible, il doit arrêter de le suivre jusqu'au moment où il lui sera possible de replacer sa main. L'assistant doit garder les yeux ouverts : il est garant de la sécurité du protagoniste qui évolue les yeux fermés.

Note : Lorsque Delphine Eliet ne donne pas de consigne corporelle précise au protagoniste (Exemples : « Travailler les sensations au niveau de la bouche », « Déliaer sa nuque », etc.), celui-ci doit travailler au fait que sa colonne vertébrale soit de plus en plus déliée. Il doit sentir toutes ses vertèbres depuis le haut (point de contact du front avec la main de l'assistant, en portant une attention accrue à la zone de la nuque) jusque dans le coccyx afin de faire de la place dans tout son corps en lâchant (dans) la tête.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

4. À la fin du morceau, sans parler, l'assistant enlève sa main et s'écarte de son partenaire, à la distance qui lui convient. Il doit veiller à ne pas être normatif en cela. Il sent sa main qui a touché et la différence entre celle-ci et l'autre. Le protagoniste, toujours les yeux fermés, sent son front et, au-delà, son crâne, son cerveau, l'espace qu'il y a derrière et au-dessus. Protagoniste et assistant restent un temps immobiles pour sentir la résonance de cette expérience dans leur corps, sentir aussi que celui-ci a une mémoire.

« La main qui a touché a plus d'informations et cela peut se traduire de nombreuses façons : plus chaude, plus grande, plus moite... Elle est plus vivante que l'autre. »¹

5. Quand il le souhaite, le protagoniste prend la décision d'ouvrir les yeux sans refermer quoi que ce soit pour regarder son partenaire de la façon la plus simple possible, en acceptant que cette rencontre l'altère.
6. Quand ils le décident, ensemble et sans parler, de façon fluide, en enlevant tout ce qui relève du commentaire social, les deux partenaires échangent leurs rôles et l'exercice recommence.

Variante(s) :

- L'exercice est le même mais l'assistant a la possibilité de faire des surprises au protagoniste : le pousser, le bousculer, etc.
- Les élèves pratiquent l'exercice « Toucher pour aider à faire de la place dans un endroit ». Un élève choisit un endroit de son corps qu'il sent serré ou sensible. (Cet endroit doit pouvoir être touché par autrui.) Il le désigne à un assistant qui y place sa ou ses mains. Démarre une musique. Le protagoniste travaille, par le mouvement, à délier et à réveiller cette zone corporelle. L'assistant le suit, toujours en contact.

« Le fait de sentir une main posée sur un endroit de son corps permet d'y percevoir davantage les tensions. C'est comme une loupe. »²

- Même variante que la précédente mais Delphine Eliet impose l'endroit travaillé. Exemples : « Main sur la nuque » (l'élève touché travaille à découvrir sa gorge), « Mains sur les hanche », « Main sur la poitrine » (l'élève touché en profite pour être touché au sens métaphorique du terme, le plus profondément possible), « Main sur le bas du dos », « Doigts sur la colonne vertébrale », etc.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2012/2013.

Développement(s) :

- À l'issue de tels exercices de contact, les élèves pratiquent l'exercice « Se laisser traverser par... » avec pour chef d'orchestre l'endroit qui a été touché afin de développer encore les sensations dans cet endroit-là et de les exprimer avec tout leur corps.

« Annoncer (et toucher) une partie du corps de l'autre » :

Les élèves sont répartis en cercle, debout, et se font face. Cet exercice de partenariat les entraîne à sentir leurs envies réelles et à choisir en fonction. Il les entraîne également à dissocier le *dire* et le *faire*, l'envie de sa réalisation.

1. Quand ils le souhaitent, individuellement, les élèves captent le regard de l'un de leurs partenaires, traversent le cercle puis, immobiles, face à lui, sentent leurs mains et l'endroit de la personne en face d'eux que ces mains ont envie de toucher – endroit qui doit être touchable donc ne concerner aucun orifice (yeux, bouche, parties génitales, seins...).
2. Les élèves annoncent : « Je vais te toucher... (+ l'endroit choisi) ».
3. Les élèves sentent si le partenaire l'accepte ou non et le font ou pas.
4. Les élèves saisissent la première vague de vivance que soulève ce contact (réel ou avorté) et se laissent traverser par cette rencontre au centre du cercle.
5. Les élèves s'arrêtent quand ils le souhaitent, s'immobilisent et sentent la résonance de cette expérience dans leur corps.
6. Les élèves retournent à leur place le plus directement possible et échangent un regard avec l'ensemble du groupe.

Variante(s) :

- L'exercice est le même mais, après qu'a été annoncée la partie du corps de l'autre que les mains ont envie de toucher, la personne concernée doit répondre oui ou non et, quelle que soit sa réponse, l'élève au centre du cercle doit s'interdire le contact, saisir la première vague de vivance qui l'envahit et se laisser traverser par cette expérience. Il doit sentir ce qu'induit en lui de recevoir un vrai oui ou un vrai non.

« Cela peut être très agréable de recevoir un vrai non. »¹

- Les élèves pratiquent l'exercice « Expérimenter différents contacts en duo ». Deux élèves sont debout sur le plateau, face à face, regard au sol. À l'annonce : « Regard », ils se regardent et cherchent à entrer en contact le plus directement possible l'un avec l'autre. Ils doivent avoir au moins un endroit de contact chacun. Ils sentent s'ils souhaitent aller vers plus ou moins de contact, le font ou se séparent. Durant ce contact augmenté ou cette séparation, ils laissent sortir les phrases d'un texte appris.

« Il s'agit ici d'expérimenter comment passer d'un contact à l'autre, d'une décision à l'autre, sans complication. »²

- Les élèves pratiquent l'exercice « À l'aveugle ». Ils ferment les yeux et circulent à l'aveugle dans l'espace. Ils vont à la rencontre des autres par le toucher.

« Poussées » :

Les exercices suivants entraînent les élèves à pousser *vraiment* c'est-à-dire à pousser sans dureté mais avec détermination, en utilisant leur poids, la musique aidant par sa faculté d'entraînement. Les élèves y expérimentent le don de soi que réclame l'art dramatique : ils s'y exercent à entretenir de vraies relations de partenariat, à avoir une réelle intimité avec autrui. Ils y apprennent également à identifier immédiatement et le plus directement possible une proposition et à y répondre. Enfin, semblables pratiques leur permettent d'éprouver combien, à partir d'une consigne très élémentaire, il est possible d'explorer une grande variété d'expériences.

- « Pousser le mur » : Les élèves se répartissent le long des murs de la salle. Ils prennent appui contre le mur pour pousser ce dernier avec tout leur corps. Ils changent plusieurs fois d'appui.

« Je fais en sorte que tout mon poids aille vers mon point d'appui sur le mur en essayant que le mur bouge et je sens ce que cela me fait. »³

- « Pousser le mur avec sa tête » : La consigne est identique mais cette fois-ci le crâne seul sert de point d'appui.

« La tête est l'une des zones les plus solides de notre corps mais elle est souvent ressentie comme une zone fragile avec laquelle on a peur de pousser, ce qui suscite de la douleur. Il faut dépasser cette peur, et cette douleur, pour pousser vraiment. »¹

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. *Idem*.

³ Cf. *Idem*.

- « Dos à dos » : Deux élèves se placent dos à dos et effectuent une poussée réciproque. Ils doivent chercher à entrer le plus possible en contact avec le dos de l'autre, à trouver un contact de plus en plus profond. Pour cela, ils doivent descendre bas sur leurs jambes et bouger simultanément avec le moins d'efforts possible. Cet échange doit toujours rester confortable : il ne faut pas que l'un ou l'autre ne subisse ; chacun doit sentir quand c'est trop pour son partenaire. Une variante de cet exercice invite les élèves à continuer après la fin de la musique et à laisser sortir des sons pour faire vibrer les dos.

« Cet exercice impose de jamais être en apnée car l'apnée empêche de sentir ce que son partenaire ressent. Il ne faut pas non plus viser des exploits physiques mais chercher simplement à être vraiment ensemble. »²

- « Donner et retrouver son poids » : Deux élèves se placent face à face et entrent en contact en s'appuyant l'un sur l'autre au moyen de poussées d'intensités variables et en jouant de points d'appui différents. Ils doivent veiller à ce qu'il y ait toujours autant de poussée d'un côté que de l'autre. Entre chaque point d'appui, deux possibilités leur sont offertes : revenir sur leurs pieds et retrouver leur poids ; maintenir une poussée continue et constante. Une variante de cet exercice invite les élèves à échanger les phrases d'un texte appris, de façon intime, pendant la poussée, d'abord sous forme de chuchotement puis de plus en plus fort, en veillant à ne pas perdre la précision des corps.

« Nous avons souvent la même diction tout le temps, le même rapport aux sons, le même rapport aux mots. Dans un exercice corporel, ce rapport est altéré par ce qui se passe physiquement. »³

- « Se suspendre » : Deux élèves travaillent à se suspendre l'un à l'autre en jouant de suspensions plus ou moins grandes et à des rythmes différents. Une variante de cet exercice invite les élèves à s'amuser de divers contacts (suspensions, contacts simples, poussées) pour travailler la précision. L'écueil à éviter est alors de s'intéresser à la multitude, non au contact lui-même.
- « Auto-tamponneuses » : Les élèves marchent sur le plateau de façon souple et éveillée, en suivant le rythme dans lequel ils se sentent le plus vivant et non un rythme automatique. À l'annonce : « Regard », ils doivent se diriger directement, sans freiner ni se raidir, vers un autre élève, rebondir contre son corps et reprendre leur marche.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. *Idem*.

³ Cf. *Idem*.

« Étreintes (Cérémonie des) »

Cet exercice pratiqué par toute la classe ensemble appartient tout autant au Training (pour son travail sur les étreintes) qu'au Jeu (pour sa dimension cérémonielle). Son objectif est d'amener les élèves à sentir que, pour jouer, ils ont besoin de partenaires et qu'il leur faut donc gagner en liberté dans le partenariat en faisant en sorte de ne pas se retenir par des compromis ou un excès de pudeur mais de retrouver la simplicité des corps.

1. Les élèves se répartissent en deux lignes, face à face, le regard au sol.
2. À l'annonce : « Regard », chaque élève regarde *vraiment* la personne qu'il a en face de lui.

« On rencontre un corps. »¹

3. Les élèves de chaque duo s'avancent l'un vers l'autre pour une étreinte la plus simple possible en s'attachant à ne pas avoir peur du contact. Ils doivent veiller à ne pas se précipiter mais à mesurer, à s'adapter.

« Attention, cela ne veut pas dire "être au moins de chacun". C'est essayer d'être au mieux de vous deux. »²

4. Les élèves de chaque duo se séparent après avoir décidé communément, sans parler, de la fin de ce contact. Les élèves sentent comment ce corps à corps résonne en eux puis regagnent leur place avec la possibilité, mais ce n'est pas obligatoire, de s'éloigner en regardant leur partenaire.
5. Les élèves baissent le regard vers le sol puis se déplacent d'un cran sur le côté gauche.
6. Les élèves renouvellent cette étreinte avec un partenaire différent. Ils doivent sentir que c'est chaque fois une nouvelle rencontre car chaque corps est différent de corpulence, de consistance, de température, etc.

Variante(s) :

- Au cœur de l'étreinte, les élèves échangent, en chuchotant, une phrase de leur texte. Cela ne doit pas devenir une préoccupation car l'essentiel doit demeurer la rencontre avec autrui.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. *Idem*.

Jeu

Informations générales

Durée :

1 à 2 heures (sur une séance de cours de 4 heures).

Objectif :

L'objectif de ce troisième et dernier temps de travail est de faire appliquer aux élèves la puissance physique et émotionnelle, acquise depuis le début du cours, à l'acte de dire, à l'incarnation et à la transmission de propos personnels ou imposés en vue de toucher le public en face d'eux.

Moyen :

Les élèves découvrent le jeu proprement dit en se frottant à l'épreuve de l'improvisation corporelle et verbale ainsi qu'au travail de scènes de répertoire. Ils sont par ailleurs incités à développer un propos personnel sur leur parcours d'acteur à travers l'un des exercices phare de la Technique de Confirmation Intuitive et Corporelle : « Notes de travail ».

Description des exercices

IMPROVISATIONS

« Je m'appelle... » :

Les improvisations en « Je m'appelle... » sont individuelles et sont précédées d'une avancée vers la chaise. Elles entraînent les élèves à refuser d'anticiper malgré la peur puis à rester précis tout au long de l'improvisation.

« "Je m'appelle..." a exactement la même base que "Se laisser traverser par..." puisque j'y utilise ce que je sens pour créer. »¹

1. L'élève se place au fond du plateau, dos au public, en position zéro.
2. Quand il le décide, il se retourne vers le public et le regarde *vraiment*. Il doit sentir la peur d'être face à des gens et de ne pas savoir ce qui va se passer dans les minutes à venir.
3. L'élève traverse le plateau en regardant les spectateurs, en s'interdisant d'anticiper sur ce qu'il va dire et faire, en s'interdisant aussi d'interpréter quoi que ce soit. Il doit veiller à ne pas passer en apnée.
4. L'élève s'assoit sur une chaise posée à l'avant-scène toujours sans rien interpréter ni rien anticiper.

« C'est Delphine, l'actrice, qui s'avance. »²

5. L'élève sent un endroit de son corps où se situe un effort. Il s'attache à le sentir davantage en lui accordant un peu plus d'attention. C'est une action invisible à l'œil nu mais très perceptible intérieurement.
6. L'élève laisse cet effort prendre de la place : celui-ci entraîne des modifications physiques, une humeur, une façon de respirer, un rapport aux autres différents... L'élève laisse s'installer cet état du corps.
7. À partir de cet état du corps, l'élève dit : « Je m'appelle... (+ le prénom et l'histoire qui lui viennent spontanément à l'esprit) ». Il ne doit chercher aucune logique à ce qu'il raconte mais toujours conserver très précisément la sensation de l'effort initial. Celui-ci sert de base, de point de repère en cas de perte. Il arrive que

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. *Idem*.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

Delphine Eliet intervienne et parle tantôt à l'acteur, tantôt au personnage, la différence étant perceptible à son intonation.

« Laissez quelque chose de magique exister. Vous dites des choses, qui font naître d'autres choses et ainsi de suite. Plus c'est précis, plus vous êtes dedans, moins il y a de souci de bien faire, de bien répondre. »¹

8. À la fin de l'improvisation, qu'il détermine lui-même ou qu'il se voit imposer par Delphine Eliet, l'élève défait le personnage qu'il a construit pour récupérer son corps au présent.

Variante(s) :

- Une fois assis sur la chaise, l'élève saisit la première vague de vivance (pensées, sensations, émotions...) qui envahit son corps pour dire « Je m'appelle... » et créer à partir de cela.
- Une fois assis sur la chaise, l'élève sent la première vague de vivance mais la laisse passer. Il en fait de même avec la deuxième. Il ne saisit que la troisième.
- Une fois assis sur la chaise, l'élève annonce : « Je vais travailler avec la qualité de... (+ qualité choisie) ». En faisant aussi peu de mouvements que possible, il fait émerger cette qualité à l'intérieur de lui puis dit : « Je m'appelle... (+ le prénom et l'histoire qui lui viennent spontanément à l'esprit) ». Il improvise à travers cette qualité choisie.
- Au bout d'un temps d'improvisation, l'élève est libre de se lever et d'utiliser tout le plateau.
- L'élève assortit l'amorce en « Je m'appelle... » de son vrai prénom puis ment tout au long de l'improvisation ou, à l'inverse, assortit l'amorce en « Je m'appelle ... » du prénom « Simone » et saisit la première vague de vivance qui l'envahit pour raconter uniquement du vrai : sa journée, par exemple.
- En duo, un protagoniste se laisse traverser par un morceau de musique pendant que son assistant l'observe et écrit ce qui lui vient à l'esprit, presque automatiquement, face à cette observation. L'assistant s'isole ensuite durant dix minutes pour rédiger un « Je m'appelle... » ou un « Je me souviens... » en pensant à ce qu'il a vu du protagoniste. Le protagoniste, assis sur une chaise à l'avant-scène, lit alors ce que l'assistant a écrit, d'abord pour soi en acceptant d'être altéré par ce qu'il découvre, puis à haute voix en créant un personnage.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

- Pendant dix minutes, dans une sorte d'écriture automatique, les élèves assortissent une amorce en « Je m'appelle... » d'un prénom et d'une histoire. À l'issue des dix minutes, ils lisent individuellement ce qu'ils ont écrit en prêtant attention à ce que cela altère dans leur corps, à l'humeur dans laquelle cela les plonge, etc.

« Ça y est » :

L'amorce d'improvisation « Ça y est ! » est l'une des options possibles de l'« ENjeU » : lorsque le plateau est vide ou lorsque l'intensité d'une scène en cours diminue, les participants ont le droit d'intervenir en annonçant : « Ça y est ! » Que l'interlocuteur soit désigné ou non, « Ça y est ! » impose à au moins un participant de suivre cet appel à improviser. Les élèves apprennent ainsi à dire oui, à s'interdire d'être dans le refus des propositions de leurs partenaires mais à s'en saisir comme autant de tremplins pour le jeu.

« Je sais faire... » :

Les improvisations en « Je sais faire... » sont individuelles. Elles permettent aux élèves de découvrir et d'entraîner le plaisir qu'ils ont à faire « vraiment » une chose parce qu'elle les implique personnellement.

1. Les élèves choisissent une chose qu'ils savent et peuvent faire sur un plateau.
2. Individuellement, ils se placent au fond du plateau, dos au public, en position zéro.
3. Quand ils le décident, ils se retournent vers le public et s'avancent vers lui en lâchant les efforts pour sentir la peur liée à l'enjeu de ce qu'ils vont dire.
4. Arrivés au milieu du plateau, ils annoncent : « Je sais faire... (+ le savoir choisi) » et le prouvent.

« Construire une intensité dramatique » :

Les exercices d'improvisation suivants, individuels ou collectifs, entraînent les élèves à déceler une intensité dramatique et à l'exploiter. L'objectif est, à terme, d'améliorer leur force de proposition.

- « Je me souviens... » : À partir de cette amorce, les élèves racontent un traumatisme, qu'il soit réel ou inventé, et font monter une intensité dramatique. Il leur est permis de retenir les improvisations en « Je me souviens... » de leurs camarades pour les réutiliser lors d'une improvisation ultérieure.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

« Il s'agit de passer du réel au jeu : choisir un événement réel (qu'il nous soit arrivé personnellement ou pas), se l'approprier et décider, parce que c'est du jeu, de le laisser se transformer en autre chose. »¹

- « Je ne comprends pas ! » : À partir de cette amorce, les élèves font monter une intensité dramatique en improvisation libre pour travailler l'indignation. Dans le cadre de l'« ENjeU », cette amorce peut interrompre une scène en cours entre deux partenaires, l'un des deux travaillant à faire une crise d'acteur.
- « Chère X, je suis désolé(e)... » : À partir de cette amorce, les élèves font monter une intensité dramatique en improvisation libre pour travailler la désolation.
- Deux metteurs en scène placent deux acteurs dans une position initiale avec pour consigne de créer une image forte. Lorsqu'ils ont quitté le plateau, les deux acteurs s'appuient sur cette image pour démarrer à un haut niveau d'intensité puis maintenir celui-ci durant toute la durée de l'improvisation, qu'ils achèvent par eux-mêmes ou sur un signal donné. Les deux acteurs prennent ensuite le rôle des metteurs en scène et ainsi de suite avec toute la classe.

« Le spectacle du siècle » :

Les « Spectacles du siècle » ponctuent l'année scolaire à l'École du Jeu. Ils servent aux élèves d'étape-bilan et les renvoient à leurs nécessités artistiques. L'objectif est qu'ils apprennent à se fixer des enjeux élevés et à traverser la peur de l'échec sans jamais retenir leurs envies.

1. Les élèves se regroupent dans une salle de travail vide. Delphine Eliet énonce l'exercice : « L'un d'entre vous va travailler seul pendant une heure pour réaliser une "petite mise en scène" de dix minutes avec pour contraintes :
 - de partir de l'une des expériences intenses vécues lors d'une séance précédente ;
 - de consacrer cinq minutes de l'heure impartie à la rédaction de notes de travail sur cette expérience de création comprenant une chose à changer dans son jeu et un projet de qualité à développer ou à apprendre – ces notes de travail devront être lues pendant le spectacle ;
 - de trouver un titre. »

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

2. Les élèves rejoignent la salle de travail principale où ils s'allongent et se laissent traverser par un morceau de musique à la fin duquel ils savent que l'un d'entre eux devra décider de se lever et de dire : « C'est moi qui y vais ! »
3. L'élève qui s'est désigné se rend alors dans la salle annexe pour travailler seul pendant une heure à l'élaboration de son « Spectacle du siècle ».
4. L'élève présente son « Spectacle du siècle » devant toute la classe.

Variante(s) :

- Chaque élève dispose de cinq minutes de préparation pour ensuite prendre le plateau librement durant trois minutes en ayant pour objectif que l'attention de tout le monde soit sur lui. Quand un élève passe, un autre est assis sur le côté du plateau, attendant de prendre sa place, et ainsi de suite.
- Chaque élève dispose de dix minutes de préparation pour créer « Le spectacle du siècle » avec comme ingrédients indispensables : ses notes de travail, un endroit du corps dans lequel il veut suivre ses sensations, son texte.
- Chaque élève dispose de quinze minutes de préparation, avec un partenaire au besoin, pour créer « Le spectacle du siècle » avec comme ingrédients indispensables : un titre, un texte et une manière d'explorer ce texte.

TRAVAIL DE SCENES

Explorer le silence :

Explorer le silence permet d'abord aux élèves d'apprivoiser la peur de celui-ci. Cela les aide en outre, par la frustration que cela crée, à retrouver le plaisir et la nécessité de dire. Cela développe enfin leurs capacités de concentration et d'écoute en affinant leur acuité visuelle et auditive. Si l'exercice court sur deux jours, il réclame une certaine organisation (prévoir que l'on ne pourra pas parler, y compris en-dehors de l'école, prévenir son entourage, etc.).

1. Durant toute une matinée et pendant la pause déjeuner, les élèves font l'expérience de ne prononcer aucun mot, de ne parler à personne.
2. À l'issue de cette longue période de silence, chaque élève pratique, seul, l'exercice « Montée de bras », au centre du plateau. (L'obligation au silence empêchant Delphine Eliet de prononcer le mot : « Regard », c'est à l'élève de déterminer seul cette étape.) Pendant la « Montée de bras », l'élève doit prêter attention au silence qui règne dans la salle, sentir qu'il n'a lui-même pas parlé depuis longtemps mais qu'il s'apprête à le faire.
3. À la fin de la « Montée de bras », l'élève regarde les spectateurs en face de lui en veillant à ne rien resserrer dans son corps puis commence à dire son texte en se nourrissant du contraste entre la parole et le silence et en étant attentif à ce que cela lui fait de parler enfin mais avec les mots d'un autre.

« Se taire pendant longtemps et faire émerger la parole d'un autre change la relation que l'on a souvent à l'acte de dire. Cela donne plus de valeur à ce phénomène étrange par lequel une matière invisible sort de nous, au fait que l'on crée des sons avec notre bouche qui sont les mêmes pour tout le monde et qui nous permettent d'énoncer des propos compréhensibles par toutes les personnes partageant la même langue. »¹

4. Une fois son texte terminé, l'élève ferme les yeux et sent la résonance de cette expérience dans son corps.

Développement(s) :

- Pour clore une journée de travail sur le silence, par groupes de cinq, les élèves se laissent traverser par un morceau de musique et, quand celui-ci s'arrête, font durer le plus longtemps possible le silence pour enfin laisser sortir leurs textes. Il

¹ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2002-2010).

s'agit du même travail que précédemment sur le contraste entre la parole et le silence mais, cette fois-ci, de façon condensée.

Comprendre l'acte de dire :

Les exercices suivants, individuels ou collectifs, permettent aux élèves d'éprouver la puissance de l'acte de dire dans la rencontre que cela peut créer avec autrui, d'intimité à intimité.

« Quand un corps veut dire quelque chose de tout son être à d'autres êtres vivants, cela ne peut pas laisser indifférent. L'intensité avec laquelle cette rencontre peut nous toucher n'a pas de limites. »¹

- Un élève seul, debout, face au public, les yeux fermés, pense à son texte et laisse venir dans son corps des vagues de vivance relatives aux questions : « C'est quoi, un texte ? » et « De quoi mon texte parle-t-il ? », explorées préalablement en « Notes de travail ». L'élève laisse alors sortir son texte sans se préoccuper du résultat mais en faisant attention à toujours sentir ce que cela altère en lui. Toujours disant son texte, il ouvre les yeux sans se couper de ses sensations pour sentir encore plus, car le simple dire devient alors dire aux autres qui le regardent.
- Deux élèves se placent face à face. Le protagoniste choisit une qualité et l'annonce à son partenaire et au public. Delphine Eliet choisit une musique en fonction. Le protagoniste se laisse traverser par la musique durant une minute environ puis, sans musique mais toujours par le mouvement, continue à fait croître en lui la qualité qu'il a choisie afin d'agir sur son assistant. Il dit alors son texte en ayant l'objectif d'utiliser chaque mot pour aller chercher les recoins de l'âme de son assistant qui ne seraient pas encore atteints par cette qualité.
- Pour comprendre l'acte de dire comme un acte physique et ne pas figer son corps dès l'instant où l'on doit parler, les élèves se répartissent librement dans l'espace et travaillent individuellement à accompagner chacun de leurs gestes d'un son puis d'un mot puis d'une phrase. Chaque élève passe alors sa scène en accompagnant chaque phrase d'un geste.

« Course aux mots » :

Cet exercice, collectif et très ludique, fait se frotter les élèves à la réalité de ce qu'est savoir son texte et à la nécessité corrélative d'en avoir travaillé davantage les passages

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

difficiles. En outre, il fait sentir aux élèves combien le fait de dire *vraiment* son texte exige d'être entièrement mobilisé et de refuser le doute.

1. Cinq élèves se placent en fond de scène, face au public.
2. À un signal donné, tous se précipitent vers l'avant-scène. Le premier arrivé gagne le droit de dire son texte.
3. Le vainqueur de la course dit son texte le plus vite et le plus clairement possible tout en conservant la syntaxe et en goûtant chaque mot. Pour cela, il doit lâcher tous les efforts inutiles et trouver une réelle densité corporelle qui l'aide à engager sa bouche dans l'articulation. À la moindre erreur (trou, hésitation, bafouillage), il retourne en fond de scène – même chose s'il arrive au bout de son texte sans erreur – et la course reprend.

Travailler son texte :

Les exercices suivants, fondés sur la répétition, apprennent aux élèves à travailler leurs textes. Ils les entraînent à développer une relation de partenariat avec ceux-ci, nourrie d'une connaissance approfondie de chaque élément qui les constitue, d'une réelle maîtrise des passages les plus difficiles, d'un humour vis-à-vis de ce qui est dit et de la façon dont c'est dit.

« *Il faut tripoter vos textes, les malaxer, les travailler, les pétrir.* »¹

- « Texte syllabé » : Assis sur une chaise, seul, face au public, yeux fermés, un élève prononce son texte syllabe après syllabe en les accolant les unes aux autres pour les faire sonner et s'amuser des enchaînements et des double-sens auxquels il n'aurait pas pensé spontanément. Exemple : « Me – Mefe – Meferez – Meferezvous – Meferezvousla – Meferezvouslagrâ – Meferezvouslagrâce – Meferezvouslagrâcedon, etc. »
- « Mot à mot » : Assis sur une chaise, seul, face au public, yeux fermés, un élève prononce son texte mot après mot sans hésiter à reprendre chacun d'eux jusqu'à ce qu'il résonne intimement en lui. Il doit essayer progressivement d'aller au bout des phrases et des paragraphes. Cet exercice entraîne à nourrir la densité de chaque terme d'un texte et à tenir la précision de celle-ci.

« *Vous devez faire en sorte d'être disponibles à ce que le texte vous fait : ouvrir et laisser l'émotion résonner en vous tout en continuant à articuler. C'est comme si l'on creusait un*

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

sillon, comme si l'on traçait un chemin à l'intérieur de soi pour et avec le texte : celui-ci rentre dans le corps, encore et encore, et, petit à petit, y prend la place qui lui est due. »¹

Adresser son texte :

Les exercices suivants, pratiqués individuellement ou en duo, aident les élèves à assimiler les mécanismes de l'adresse. Ils développent, en cela, leur capacité à toucher partenaires et spectateurs avec le texte qu'ils prononcent.

- « Anges gardiens » : Le protagoniste dit son texte, phrase après phrase, avec le projet d'adresser celui-ci au plus juste à son partenaire. Lorsque l'adresse n'est pas juste, l'assistant dit non. Le protagoniste doit alors recommencer sans s'impatienter jusqu'à trouver.

« Plus l'assistant est exigeant, plus il aide le protagoniste. Il ne faut être ni timide ni sympathique car cela ne rend pas service à votre partenaire. »²

- « Trois adresses » : Deux élèves se placent face à face, assis sur une chaise. L'un des deux dit son texte en travaillant trois adresses différentes : au-dessus de son partenaire ; au partenaire (avec la volonté que ça le touche intimement) ; à personne (comme s'il y avait une vitre entre les deux chaises).
- « Chercher l'implication » : Debout, seul, face au public, un élève dit son texte le plus simplement et le plus directement possible, sans l'interpréter mais en cherchant à être impliqué par chaque syllabe.

Explorer son texte :

Les exercices suivants, individuels ou collectifs, exercent la force de proposition des élèves. Ils leur apprennent à porter un propos personnel sur les textes qu'ils travaillent, à découvrir la variété des possibles et la nécessité de faire des choix tranchés et intimes.

- Chaque élève s'isole durant cinq minutes pour réfléchir à son texte. Il doit se demander : « Qu'est-ce que je veux faire avec ce texte ? Comment vais-je m'y prendre concrètement ? » Il répond à ces questions puis expose son projet à un assistant qui réfléchit à la façon d'aider à la réalisation de celui-ci pour qu'il devienne formidable.
- En duo, un assistant s'allonge sur le sol, yeux fermés, et écoute un protagoniste qui, debout à ses côtés, récite son texte. L'assistant laisse émerger en lui des

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. *Idem*.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

envies de contrastes (y compris des contrastes non-réalisables). Quand le protagoniste arrive au bout de son texte, l'assistant lui dit un ou deux de ces contrastes. Les deux élèves recommencent avec le même texte pendant dix minutes puis inversent les rôles.

« Ce sont dix minutes pendant lesquelles tout "vous" et tout le travail que vous avez fait jusqu'à maintenant sert de pistes pour votre partenaire. »¹

- « Mon projet avec cette scène » : Chaque élève vient dire au public son projet avec sa scène : pourquoi il veut la travailler et ce qui l'intéresse en elle. Il lit alors sa scène puis fait une « Danse » à partir d'un thème choisi en direct, suite à la lecture. Son éventuel partenaire vient ensuite dire, le plus précisément et concisément possible, ce qui l'intéresse personnellement dans cette scène.
- Les élèves choisissent une qualité en lien avec leur texte et font une proposition pour leur scène en fonction de celle-ci. À la fin de leur passage, ils prennent un temps pour dire comment ils pensent pouvoir améliorer leur travail, toujours en lien avec cette qualité. Delphine Eliet complète.
- Les élèves cherchent, à l'intérieur de leur texte, pour le personnage qu'ils travaillent : deux qualités ; deux informations physiques ; deux contraintes liées à la situation ; deux informations concrètes sur le texte (rythme, débit, sonorité, etc.), puis explorent ces informations doubles au moyen d'un « Se laisser traverser par... Avec poteaux » (*cf. Training*).
- « Accessoires et costumes » : Chaque élève passe individuellement sur une chaise posée à l'avant-scène en portant un accessoire et/ou un élément de costume afin, simplement, de les montrer. Il sent ce que cela provoque en lui.
- « Ne pas retenir ses envies » : Trois élèves se répartissent librement sur le plateau. Durant cinq minutes, l'un d'entre eux dit son texte et ses deux assistants notent toutes les envies (d'interprétation, de mise en scène, de costume...) suscitées à l'écoute de ce texte. Le protagoniste se place ensuite en fond de scène, de dos. Ses deux assistants, assis sur des chaises, lui font connaître leurs envies. Le protagoniste choisit en direct ce qui l'intéresse parmi celles-ci. Quand ses deux assistants ont terminé, le protagoniste joue sa scène en fonction des indications qu'il a choisies.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

« NOTES DE TRAVAIL »

Rédiger ses notes de travail :

Les élèves se répartissent sur le plateau pour réfléchir et écrire, sur un thème imposé par Delphine Eliet, durant cinq à vingt minutes. Ils peuvent bouger s'ils le souhaitent. Ces travaux de rédaction, que les élèves consignent dans le carnet de bord qui les accompagne tout au long de leur scolarité à l'École du Jeu, les entraînent à ne pas chercher la bonne réponse, celle qui serait la plus subtile ou la plus originale, la plus intelligente. Ils doivent au contraire jouer le jeu d'écrire de qui leur vient spontanément et qui correspond à ce que leur corps connaît de ces sujets de réflexion. Thèmes récurrents :

- Qu'est-ce que je connais de l'intensité ?
- « ...c'est jouer ! » / « ...ce n'est pas jouer ! » ou « ...c'est du jeu ! » / « ...ce n'est pas du jeu ! » (sous forme de listes, en deux colonnes)
- C'est quoi, un texte ?
- Qu'est-ce que je mets en jeu avec mon texte ?
- « Moi, en contact », comprenant : une information individuelle donnée par Delphine Eliet lors de cours précédents ; une information physique précise ; une information ou une question personnelles.
- Qu'est-ce que je veux raconter sur un plateau ? Quelles envies ai-je pour ça ?
- Pour moi, faire une proposition sur un plateau, c'est...
- Ce que j'aimerais tellement faire sur un plateau mais que je n'oserais pas.
- Ce que je connais comme expérience intense et/ou essentielle.
- Ce que j'apporte avec moi en termes d'envie, de matériel (costumes, textes...), de connaissance, assorti d'un fil rouge que je souhaite suivre et d'au moins une information physique.
- Ce que j'emporte avec moi (au terme d'une session de travail).

Enchaînement possible (« J'ose »/« Je n'ose pas ») :

1. Pendant dix minutes, les élèves rédigent des notes de travail sur le thème : « J'ose »/« Je n'ose pas », en deux colonnes. Chaque colonne doit comprendre au moins deux constatations physiques (Exemples : « J'ose sauter à cloche-pied » ;

Peut-on enseigner la présence scénique ?

« Je n'ose pas bouger les bras très vite ») et deux constatations relatives à ce qu'ils osent et n'osent pas devenir (Exemple : « J'ose devenir extrêmement jaloux » ; « Je n'ose pas devenir mielleux »). Ils définissent alors leur projet pour la journée de travail.

2. En musique, les élèves pratiquent l'exercice « Se laisser traverser par... » en se remémorant une chose qu'ils osent faire.
3. En musique, après que chaque élève a énoncé son projet pour la journée de travail, les élèves pratiquent l'exercice « Se laisser traverser par... » avec pour fil rouge cette chose qu'ils osent faire.
4. En musique, les élèves pratiquent l'exercice « Se laisser traverser par... » en se remémorant une chose qu'ils n'osent pas faire.
5. En musique, les élèves pratiquent l'exercice « Se laisser traverser par... » en choisissant, pour l'explorer par le mouvement, une chose qu'ils osent faire ou une chose qu'ils n'osent pas faire.

Variante(s) :

- Après l'annonce du thème de rédaction, les élèves s'allongent en silence durant cinq minutes. Leur carnet et leur stylo sont posés à côté d'eux mais ils ne s'en servent pas. Ils laissent monter les réponses en eux. À la fin des cinq minutes, ils disposent de dix minutes pour rédiger leurs notes de travail.

Dire ses notes de travail :

Dire ses notes de travail au reste de la classe, exercice précédé d'une avancée vers la chaise, apprend aux élèves à être plus concrets et plus concernés par ce qu'ils énoncent en augmentant la qualité de contact qu'ils ont avec ce qu'ils disent, sans distance et sans ironie. C'est leur apprendre à dire « Je », à s'engager de façon personnelle et responsable dans un propos, dans une question posée ou dans une réflexion sur leur travail.

1. Les élèves se placent individuellement au fond du plateau, dos au public, en position zéro.
2. Quand ils le décident, les élèves se retournent vers le public et le regardent *vraiment*. Ils doivent sentir la peur d'être face à des gens et de ne pas savoir ce qui va se passer dans les minutes à venir.
3. Les élèves traversent le plateau en regardant les spectateurs, en s'interdisant d'anticiper sur ce qu'ils vont dire et faire, en s'interdisant aussi d'interpréter quoi que ce soit. Ils doivent veiller à ne pas passer en apnée.

4. Les élèves s'assoient sur une chaise posée à l'avant-scène toujours sans rien interpréter ni rien anticiper. L'endroit de parole qu'offre la chaise doit être envisagé comme celui de la parole la plus simple et la plus directe possible, nettoyée de tous commentaires physiques ou verbaux.

« C'est un endroit de parole simple mais qui impose d'être présent, vivant car il faut prendre le risque de penser quelque chose personnellement, intimement et de le partager. »¹

5. Les élèves lisent leurs notes de travail en essayant de ne pas réduire la portée de celles-ci. Ils doivent s'interdire de devenir scolaires, c'est-à-dire de lire sans être concernés. Ils doivent également s'interdire d'accélérer pour que cela s'achève plus vite.

« A priori, ce que vous dites vous intéresse puisque vous l'avez écrit et vous avez, en face de vous, des gens qui vous écoutent. N'ayez pas peur d'être mouillés par ce qui se passe. Devenez réellement ce que vous dites. »²

Développement(s) :

- À l'issue de la lecture de ses notes de travail, chaque élève de la classe choisit un endroit du plateau d'où regarder et écouter ses camarades dire leurs propres notes de travail sur le même thème. Quand tous les élèves sont passés et se trouvent répartis sur le plateau, Delphine Eliet met une musique et tous se laissent traverser par celle-ci ainsi que par tout ce qu'ils ont dit et entendu depuis le début de l'exercice.
- À l'issue de la lecture de ses notes de travail, l'élève se lève, annonce : « Deux minutes » ou « Quatre minutes », et propose un temps de plateau nourri de ce qui vient d'être dit, sur la durée annoncée.
- Les élèves rédigent des notes de travail relatives à leurs tendances de jeu puis viennent les dire au public, assis sur une chaise à l'avant-scène. En musique, ils font ensuite grandir, sans caricaturer, l'attitude décrite dans leurs notes de travail. À la fin du morceau, ils s'alignent face au public et regardent les spectateurs avec cette attitude. En musique (une minute du même morceau), ils se débarrassent de cette attitude.
- « Donner de soi » : Pendant dix minutes, les élèves rédigent des notes de travail sur le thème : « Sur un plateau, je veux parler de... », sous forme de liste. Seul au centre du plateau, chaque élève suit ensuite corporellement une sensation, une envie. Au bout d'un certain temps, déterminé par lui-même ou imposé par Delphine Eliet, il s'assoit sur la chaise et lit sa liste au public. Il retourne au centre

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

² Cf. *Idem*.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

du plateau et crée un court moment de théâtre en donnant de lui-même : tout est possible pour ce spectacle improvisé (texte d'une scène que l'on travaille, expression corporelle, histoire improvisée, etc.) à condition qu'il s'agisse d'un parcours qui l'implique intimement. Les autres élèves, spectateurs, peuvent penser à une scène ou à un auteur au vu de ce spectacle et partager ensuite leurs idées avec l'élève qui est passé.

- Durant dix à vingt minutes, les élèves rédigent des notes de travail sur le thème : « Ce que j'emporte avec moi », sous forme de liste. Ils y ajoutent l'énoncé d'un projet d'acteur pour les six prochaines mois, véritable défi à relever en lien avec une nécessité artistique profonde. Ils pensent ensuite à une structure pour un temps de jeu de dix minutes, à partir d'un texte travaillé préalablement. Celle-ci doit comprendre obligatoirement un temps de partage des notes de travail mais l'élève est libre quant à la taille et à la place de ce dernier. Enfin, ils doivent oser le faire vraiment.

« Il s'agit de reprendre un temps travail écoulé pour penser un projet et le réaliser avec une complète autonomie dans la prise de décisions. »¹

Variante(s) :

- Les élèves lisent leurs notes de travail puis les disent avec les yeux fermés, en se les remémorant.
- Les élèves profitent de la lecture de leurs notes de travail pour travailler le contraste entre le silence et la parole et sentir la nécessité de cette parole-là : ils doivent envisager l'avancée silencieuse vers la chaise comme un moment où l'on se tait ; une fois assis, ils doivent choisir le moment où ils commencent à parler ; à l'intérieur de cette parole, ils doivent exploiter la possibilité de se taire et de choisir ce qu'ils vont dire au moment où ils reprennent la parole.

Faire sienne ses notes de travail :

Le lendemain d'une séance de cours où a été pratiqué l'exercice « Notes de travail », celui-ci trouve parfois une suite permettant d'exercer la capacité des élèves à synthétiser leur pensée et à tracer leur propre parcours dans l'enseignement reçu.

- Chaque élève dispose de cinq minutes pour relire ce qu'il a écrit et en extraire l'essence, ce qui résonne le plus dans son corps. Tous se succèdent ensuite sur la chaise (directement, sans l'avancée vers le public) pour partager cet extrait.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

- Chaque élève choisit un élément parmi ses notes de travail puis se place au fond du plateau, dos au public, en position zéro. Il lâche les efforts dans son corps afin de laisser le propos choisi y prendre de la place. Il décide d'un titre. Il s'avance vers le public et annonce : « Je vais vous faire la danse de... (+ titre) ». Il fait cette « Danse ».
- Par écrit, les élèves dégagent leur propre fil rouge dans le travail en énumérant leurs atouts et leurs points faibles. Ils relisent l'intégralité de leurs notes de travail et les organisent pour en faire quelque chose de personnel et pouvoir les utiliser ensuite (notamment dans le cadre de l'« ENjeU »). Ils placent en parallèle une ou plusieurs citation(s) d'artistes ou de théoriciens.

« Il est passionnant (pour les spectateurs et pour soi) de suivre la pensée d'un acteur sur son propre travail. »¹

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2010/2011.

CÉRÉMONIES

« Cérémonie des Étreintes » (cf. *Training*)

« Cérémonie de remise des personnages » :

Pratiquées collectivement, sur une musique particulièrement solennelle, les « Cérémonies » entraînent les élèves à mêler humour et esprit de sérieux dans leur travail. En outre, lorsqu'elles induisent l'échange d'informations entre élèves, elles leur imposent de partir d'ailleurs que d'eux-mêmes et leur montrent la richesse d'une recherche dépassant les *a priori*.

« Le cérémonial permet de souligner à la fois la valeur et le ludisme de l'affaire ! (...) Ne jouez pas la cérémonie ! Sentez que cela pourrait effectivement être une cérémonie. »¹

1. Chaque élève s'isole pour rédiger une fiche sur un personnage comprenant : nom, prénom, lieu de naissance, date de naissance, profession (s'il en est), une indication physique en lien avec le métier ou son absence, une indication physique visible et une indication physique invisible, un secret, un besoin fondamental, une conclusion qu'il aurait sur la vie ou sur l'humanité.
2. Les élèves se répartissent en deux lignes qui se font face.
3. En musique, chacun à leur tour, ils s'avancent vers un partenaire et lui font don de leur fiche. L'élève qui reçoit ce don doit sentir ce que cela provoque en lui.

Enchaînement possible :

1. Les élèves disposent de trente minutes de travail solitaire sur leur personnage.
2. En musique, les élèves pratiquent l'exercice « Se laisser traverser par... » avec le personnage qu'ils ont construit. Ils doivent veiller à rester précis dans cette construction et la tenir jusqu'au bout.
3. En musique, les élèves pratiquent l'exercice « Se laisser traverser par... » pour se défaire de leur personnage petit à petit.
4. Les élèves se placent en cercle et se font face. Tous reconstruisent d'un coup et totalement leurs personnages avant de s'en défaire à nouveau.

¹ Cf. ELIET, Delphine, Propos de cours transcrits par Keti Irubetagoiena au cours de l'année scolaire 2012/2013.

5. Les élèves regagnent le bord de scène puis chacun, individuellement, se place face au public, en position zéro et construit son personnage à la vue des autres en travaillant à être le plus juste possible.

« Cérémonie du don de ses notes de travail » :

Le principe de cette « Cérémonie » est identique à celui de la précédente.

1. Chaque élève annonce la qualité avec laquelle il souhaite travailler et partage celle-ci avec un partenaire.
2. Chaque élève s'isole pour rédiger des notes de travail à partir de sa propre expérience mais pour son partenaire et relativement à la qualité que celui-ci a choisie. Trois questions guident la rédaction : Qu'est-ce que cela me ferait si j'avais plus de cette qualité ? Qu'est-ce que cela ferait dans le monde s'il y avait plus de cette qualité ? Qu'est-ce que je voudrais faire au public si j'avais plus de cette qualité ?
3. Les élèves se répartissent en deux lignes qui se font face.
4. En musique, chacun à leur tour, ils s'avancent vers leur partenaire et lui font don de leurs notes de travail. L'élève qui reçoit ce don doit sentir ce que cela provoque en lui

Enchaînement possible :

1. Les élèves lisent individuellement ces notes de travail, assis sur une chaise à l'avant-scène. Ils font suivre leur lecture d'une expérimentation de cette qualité par le mouvement en une « Danse ».
2. En musique, les élèves pratiquent l'exercice « Trente minutes » (*cf. Training*) pour explorer cette qualité et se laisser traverser par toutes les informations récoltées à son propos.

Annexe B : Biographie
Delphine Eliet

Delphine Eliet – Biographie

À quinze ans à peine, Delphine Eliet intègre la compagnie du Théâtre des Chimères, à Biarritz. Elle joue alors dans *Acropolis* d'Andonis Doriadis (1983), un spectacle qu'elle reconnaît fondateur car c'est avec lui qu'elle entre de plain-pied et sans formation préalable dans le métier d'actrice. Elle s'y frotte aux difficultés d'un parcours imposant un investissement émotionnel violent à cadrer dans l'espace-temps du spectacle, à maintenir dans une dynamique de jeu. Le travail avec les émotions, qu'elle considère comme l'une des principales spécificités du métier d'acteur, constituera, vingt ans plus tard, l'un des piliers de son enseignement. Suite à cette première expérience, elle se rend à Paris où elle rencontre Stanislas Nordey au sein du cours délivré par Véronique Nordey. En 1988, ils montent *La Dispute* de Marivaux – dans lequel elle interprète le rôle d'Adine –, un spectacle qui révèle leur groupe et tourne très vite dans toute la France. Avec Stanislas Nordey, Delphine Eliet travaille ensuite de 1988 à 1998, distribuée notamment dans *Quatorze pièces piégées* d'Armando Llamas (1993), *Pylade* de Pier Paolo Pasolini (1994), *Vole mon dragon* d'Hervé Guibert (1994), *La Noce* de Stanislas Wyspianski (1996), *Contention* de Didier-Georges Gabily (1997). Parallèlement, elle joue également sous la direction de Thierry Roisin (*Antigone* de Sophocle en 1995) et Bruno Meyssat (*Rondes de nuit – Essai d'un théâtre des peurs de l'homme autour du Rameau d'Or de Frazer* en 2001). Ces quinze premières années posent les fondements de ce qui deviendra, à terme, sa pédagogie. Bien plus qu'un bagage d'exercices, c'est une pensée du travail de l'acteur que Delphine Eliet revendique avoir tirée de cette longue collaboration au sein de la Compagnie Stanislas Nordey, creuset d'un labeur acharné mais toujours joyeux au sein duquel les acteurs, considérés comme « créateurs » par le metteur en scène, étaient guidés par l'audace, l'exigence et le plaisir.

Durant cette période, Delphine Eliet passe la majeure partie de son temps en répétition, à travailler ou à regarder travailler ses partenaires. Elle est autodidacte et craint les résistances qu'elle rencontre sur la scène. Sa volonté de ne pas être en reste dessine une ligne de conduite têtue où elle s'attache à comprendre chaque obstacle et à trouver comment le dépasser. Curieuse des autres, elle observe leurs propres entraves, les solutions qu'ils y apportent ou non, leurs moments de grâce. C'est alors qu'elle fait le constat de récurrences, nombreuses, dans le travail des acteurs en répétition et en représentation. Partant du postulat que les récurrences appellent les règles, elle s'invente une « grammaire » du jeu, système pyramidal comprenant en sa base une multitude de constatations élémentaires (ainsi : un acteur qui ne respire pas ne peut ni éprouver lui-même ni faire éprouver quoi que ce soit aux spectateurs, un acteur qui cherche son texte, même très brièvement, n'est plus en jeu, etc.), en son centre un ensemble de sept puis huit notions gigognes définissant les « Fondamentaux » nécessaires à tout acteur qui souhaite réellement « jouer » (Se laisser traverser par..., Accepter d'être altéré, Traverser la peur, Donner/Recevoir, Travailler/Ne pas travailler, l'Ennui, Dissocier, Porter un

propos), au sommet enfin ce qui fait figure de ligne directrice à l'ensemble de son travail en tant qu'artiste et pédagogue : le plaisir.

Autre expérience phare de son parcours, Delphine Eliet apprend la Langue des Signes Française (LSF) à l'occasion de la mise en scène par Stanislas Nordey de la pièce d'Hervé Guibert, *Vole mon dragon*, dont la moitié de la distribution est composée d'acteurs sourds. Elle renouvelle l'expérience un an plus tard, en 1995, alors qu'elle interprète Ismène dans la mise en scène d'*Antigone* de Sophocle par Thierry Roisin qui traduit la pièce en langue des signes. Aux côtés d'Emmanuelle Laborit qui joue Antigone, Delphine Eliet signe et parle à la fois. Cette découverte déclenche chez elle une double réflexion sur la voix et sur les capacités d'expression des corps. La LSF lui semble un moyen d'aider l'acteur à engager son être entier dans la pensée à transmettre :

« L'acte de s'exprimer, n'utilisant pas la voix mais le geste, crée un autre rapport à soi, à la pudeur, aux non-dits et aux malentendus. Le corps n'est plus silence rétention mais expression partage. »¹

À la fin des années 1990, lassée par un milieu auquel elle reproche, justement, l'absence de plaisir liée, selon elle, au manque d'enjeu dans le travail, à l'enfoncement des artistes dans le confort de leurs facilités, elle cesse progressivement son activité de comédienne. Elle réalise quelques travaux de mise en scène et de direction d'acteurs dans le cadre, d'abord, de la manifestation « Du monde entier » organisée en 1998 par le Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis dont Stanislas Nordey est alors directeur, théâtre dans lequel elle monte, un an plus tard, *La Banalité de l'ordinaire* de Niato Aldecosea. Dans un entretien qu'elle accorde à l'une des actrices du projet, Josée Lionelle Schuller, elle exprime, déjà, sa quête d'un autre rapport au jeu par les acteurs :

« C'était un vrai choix que de ne pas imposer mes solutions. Ce qui me titillait le plus dans ce travail, c'était de réfléchir autrement sur ce métier et de faire partager ma réflexion sans en faire un cours théorique. Je proposais aux acteurs, par [diverses] contraintes, de traverser des expériences, de toucher physiquement du doigt les problèmes. Qu'ils saisissent les processus de leurs différents questionnements, c'était essentiel ! (...) C'était pour moi le moteur principal, l'énergie fondamentale, mais cela a peut-être plus sa place dans un laboratoire de recherche que dans le temps malheureusement limité des répétitions d'un spectacle. »²

¹ Cf. ELIET, Delphine, « NOUS SAVONS QUE LES BARBARES ONT UN ART – FAISONS-EN UN AUTRE ! » (Dossier adressé à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon – Centre National des Écritures du Spectacle / 2002-2003).

² Cf. ELIET, Delphine, Entretien avec Josée Lionelle Schuller réalisé les 20 janvier et 1^{er} février 2000, après la création de *La Banalité de l'ordinaire* de Niato Aldecosea, mis en scène par Delphine Eliet en 1999.

Dans le cadre de son travail au sein de la Compagnie Nordey, Delphine Eliet a déjà dirigé de très nombreux stages et ateliers mais le désir de soumettre le jeu d'acteur à expériences se dessine plus concrètement ici, en filigrane, soutenu par l'idée qu'un autre apprentissage de l'art du jeu est possible. En 2004, elle fonde l'École du Jeu où, au contact des élèves, confrontée à leurs difficultés et à leurs besoins sur un cursus de plusieurs années, elle affine son enseignement, le complète et achève de le mettre en mots. Sept ans plus tard, celui-ci prend le nom de Technique de Confirmation Intuitive et Corporelle et se réalise dans l'« ENjeU – Exercice pour acteurs joyeux ». En rendant public ce concept de performance, programmé de façon mensuelle au CENTQUATRE-Établissement artistique de la ville de Paris depuis 2011, Delphine Eliet endosse à nouveau le rôle de metteur en scène, autour d'anciens élèves de son école devenus professionnels, pour des créations qui se veulent des « temps de Jeu absolu »¹.

« Je cherche une autre qualité d'enseignement.

Un enseignement qui guide suffisamment l'élève pour que l'action même d'apprendre, de chercher, soit source de joie et de plaisir. Qu'il devienne capable, par son intime conviction et par la connaissance des outils dont il dispose, de gérer pleinement sa pratique d'acteur.

Je cherche une autre qualité d'acteur.

Pas seulement un acteur performant, mais un acteur organique, intelligent, généreux. Un acteur ayant sans cesse le plaisir d'apprendre et de chercher. Un acteur souple, et pourtant affirmé dans ses désirs. Un acteur capable de concrétiser ses choix, j'entends par là de réussir ce qu'il a décidé d'entreprendre.

Mon travail pédagogique est un accompagnement.

Il s'agira toujours d'actions concrètes. Il s'agira de faire et non de croire. »²

¹ Cf. ELIET, Delphine, Notes de travail (2010-2013).

² Cf. ELIET, Delphine, Site internet de l'École du Jeu : www.ecoledujeu.com.

Annexe C :
Entretiens avec Delphine Eliet
(2010-2013)

Notice méthodologique :

Ces cinq entretiens – classés par ordre chronologique – font état de discussions de plusieurs heures entre Delphine Eliet et Keti Irubetagoiena. Ils portent sur la pédagogie de Delphine Eliet et permettent d’entrevoir chaque fois plus finement ce qui fonde sa Technique de Confirmation Intuitive et Corporelle par un rétrécissement progressif du champ d’analyse d’un entretien à l’autre.

- Le premier entretien, en date du 04 décembre 2010, inaugure ces recherches de doctorat. Keti Irubetagoiena dispose néanmoins, à cette date, d’une connaissance déjà pointue du travail de Delphine Eliet qu’elle suit depuis deux ans en tant que spectatrice, praticienne et collaboratrice. Dès 2009, en effet, elle enseigne à L’École de Jeu en tant que professeur de dramaturgie et d’interprétation. Cet entretien est consacré à la description par la pédagogue des huit notions fondamentales qui structurent la Technique de Confirmation Intuitive et Corporelle.
- Le second entretien intervient un an plus tard, à la fin du mois du janvier 2012. Keti Irubetagoiena assiste alors, de façon hebdomadaire, à l’Atelier du soir de l’École du Jeu et poursuit son initiation à la Technique de Confirmation Intuitive et Corporelle dans le cadre des Weekends (stages de formation mensuels). Cet entretien a pour vocation de répondre aux problèmes d’analyse qui se posent à elle. Il offre une description plus fine des Fondamentaux alliée à la mise en évidence de l’idéologie théâtrale qui les sous-tend.
- Les trois derniers entretiens sont plus tardifs, respectivement datés des 27 mars (« Apprendre par le corps »), 26 avril (« Travailler avec ses émotions ») et 17 mai 2013 (« L’acteur “créateur”, un acteur autonome »). Suite à la rédaction d’un premier rapport d’observation de l’enseignement délivré par Delphine Eliet, Keti Irubetagoiena, qui le lui a fait lire, revient avec la pédagogue sur certains pans de cet enseignement qui lui paraissent essentiels, pour certains, ou encore flous, pour d’autres.

Entretien avec Delphine Eliet – 04 décembre 2010

« La Technique de Confirmation Intuitive et Corporelle »

À l'occasion de ce tout premier entretien, j'aimerais que nous parlions de façon détaillée de la Technique de Confirmation Intuitive et Corporelle que vous avez élaborée et, notamment, des huit notions qui la structurent. Pour commencer, peut-être pourriez-vous me décrire la façon dont vous construisez une séance de cours ?

La première chose à dire, c'est que la façon dont je fais travailler un groupe dépend de ce groupe. Je sais ce que je veux enseigner, bien sûr, je m'impose toujours une ligne directrice – comme ces notions principales que sont les Fondamentaux – et, avant chaque session de travail, je construis mon cours, je le pense – mais à peu près neuf fois sur dix, ensuite, il faut je le change. Le fait de le préparer en amont, même si c'est en peu de temps, lui donne une structure. Or, il est beaucoup plus efficace de modifier une séquence à partir d'une structure préétablie que de l'élaborer de toutes pièces sur le moment. Ainsi, en réalité, je construis mon cours deux fois : la première fois, je le pense ; la seconde fois, je le fais. Cette précision est essentielle parce qu'elle témoigne de la dimension instinctive de mon enseignement... Mon *corps* est en permanence en train de chercher comment faire avancer *ce groupe-là*, chaque personne qui le constitue, ces individualités et cette pluralité, à l'aide de tous les outils dont je dispose. J'en invente par ailleurs souvent de nouveaux, en direct, qui en sont comme les déclinaisons... Parfois, j'ai l'impression de jouer avec des Lego : en fonction de mon objectif, je prends cet outil-là et cet outil-là, j'assemble et je vois si ça fonctionne. Paramètre supplémentaire, l'espace-temps influence également l'organisation que je donne au travail. Si je dispose de deux jours, une fois par mois, je pense mon enseignement différemment que pour trois heures hebdomadaires... Par exemple, sur les Weekends¹, cette année, j'ai choisi un vaste sujet – « Construire une intensité dramatique » – et je m'amuse à en regarder les différentes facettes. J'ai décidé de travailler de cette façon-là parce que ce sont des moments condensés et peu fréquents. Les cours réguliers présentent un mode d'approche plus linéaire : toutes les notions y sont abordées progressivement. Mais, là encore, rien n'est jamais totalement défini à l'avance. Chaque session de travail résulte d'un mélange entre les personnes qui sont là, l'espace-temps qui nous est offert, l'objectif qui est le mien et, enfin, donnée la plus instable et sur laquelle je n'ai aucune mainmise au préalable, les difficultés, les résistances que chacun va rencontrer et que je vais avoir à démêler, à défaire.

¹ Stages mensuels se déroulant sur un weekend, tout au long de l'année.

Vous parlez d'« outils ». J'ai remarqué que vous touchiez souvent vos élèves...

« Faire avec eux » est un outil que j'utilise beaucoup, oui, et de façon très instinctive encore une fois. Ce n'est pas seulement que je touche les élèves et que je leur parle ; « faire avec eux » recouvre différentes attitudes que je peux adopter sur le plateau. D'abord, je peux ouvrir la voie en termes d'intensité, d'engagements physique et émotionnel, de mise en jeu de l'intimité... J'ouvre la voie comme pour leur dire : « On peut se montrer ! Montrez-vous ! » Dans ce cas-là, je suis *devant*. Mais j'ai une autre façon d'intervenir où je suis *derrière* : je les pousse à aller plus loin en me mettant dans le même endroit de travail qu'eux, dans le même endroit de jeu, dans le même état ou la même expérience. Un dernier procédé, enfin, consiste à être simplement au milieu des élèves, sans nécessairement bouger, plus discrètement. J'amène alors une qualité de présence, en quelque sorte – le mot présence étant compris comme une qualité de relation... et de travail, bien sûr.

Si l'on revient, dans ce cas, à ces Fondamentaux que vous évoquiez, comment définiriez-vous chacun ?

Les notions principales de ma pédagogie, ces Fondamentaux, sont agencées dans cet ordre précis : Se laisser traverser par..., Accepter d'être altéré, Traverser la peur, Donner/Recevoir, Travailler/Ne pas travailler, l'Ennui, Dissocier, Porter un propos. Chaque notion est un objet gigantesque, objet que l'on peut retrouver dans son corps, dans sa relation avec ses différents partenaires et dans sa relation au public. Il y a toujours ce trépied entre soi, l'autre sur le plateau (le partenaire, le texte, la lumière, le décor, le son...) et le public. La notion première, c'est « Se laisser traverser par... ». Dans « Se laisser traverser par... », ce qui est essentiel c'est « se laisser » qui sous-entend *vouloir* un lâcher-prise – ce qui n'a rien à voir avec un laisser aller parce que, pour que le corps soit capable d'un lâcher-prise, il faut qu'il soit extrêmement dense, extrêmement vivant. « Se laisser » est de l'ordre de la décision et de l'entraînement. C'est être passif de façon extrêmement active. Cela demande d'être très réveillé, très courageux, très généreux physiquement parlant : il faut que l'acteur soit *d'accord* pour être le vecteur par lequel tout passe, qu'il se mette au service des énergies qui circulent à l'intérieur de lui. Il y a vraiment ce mouvement de quelque chose qui rentre, qui se transforme, que je donne, qui se renouvelle et qui me renouvelle... « Traverser » décrit cela : c'est un mouvement interne et non quelque chose qui heurte ; c'est quelque chose qui amène à autre chose. « Par », enfin, suggère que l'acteur doit être conscient de ce par quoi il se fait traverser. Et l'on pourrait presque dire que le reste des notions explique la première : pour *se laisser* traverser par, en effet, il est impératif *d'accepter* d'être altéré...

« Altéré » doit être compris dans le sens de « transformé ». Il ne s'agit pas d'être transformé en mieux – on est dans du jeu de toute façon – mais transformé *réellement* – *biologiquement*, dirais-je : mon corps n'est pas le même, la perception que j'ai de moi n'est pas la même *organiquement, chimiquement*... Je deviens *autre*. J'altère mon *moi social*. Je crois même que c'est à cela que sert de faire du théâtre : par l'entraînement, mon corps a accès à des mémoires ou à des expériences plus vastes et plus profondes que celles dont

j'ai conscience dans ma propre vie, d'abord, mais presque des choses plus... Je ne sais pas comment les nommer, et je n'ai pas nécessairement *besoin* de les nommer. Je n'aimerais pas être rangée dans quelque chose de mystico-je ne sais quoi... Si je prends un exemple, je pense que, dans un état de jeu puissant, une femme qui n'a jamais eu d'enfant peut sentir ce que c'est que d'avoir un enfant, comme si elle portait la mémoire de sa mère, de sa grand-mère, de son arrière-grand-mère ainsi qu'une mémoire plus universelle, la mémoire de toutes les femmes. C'est en cela que ma pédagogie a des points communs avec le *butō*, par exemple. Tous deux s'appuient sur des choses similaires. Cette notion, « Accepter d'être altéré », est importante parce qu'il est trop fréquent d'entendre des acteurs dire : « Je veux jouer tel personnage incroyable » alors même qu'ils refusent de sortir de ce qu'ils savent d'eux. Ils disent : « Phèdre est désespérée et en rage » mais ils ne veulent pas avoir accès au désespoir et à la rage... dans le jeu, ce qui est bien autre chose, évidemment, que de les vivre au quotidien. Cela relève d'un illogisme total, d'un profond manque de clarté ! Ces notions principales servent également à cela : éclaircir la pensée des acteurs. Souvent, ces derniers réfléchissent à ce qu'ils font : ils trouvent leur parcours bon ou mauvais, ils pensent quelque chose du metteur en scène... mais j'ai pu constater, en tout cas chez les jeunes gens, peut-être aussi chez les plus vieux, qu'il est rare de rencontrer une véritable réflexion sur : « C'est quoi, jouer ? », comme s'ils ne s'appropriaient pas la chose.

« Traverser la peur » ?

Pour pouvoir « Accepter d'être altéré », il faut « Traverser la peur » parce que cela fait toujours peur d'être altéré. Il faut apprendre à jouer avec la peur, à la considérer comme une partenaire. Il ne s'agit pas ici de la peur dans le sens d'angoisse, de quelque chose qui serre, qui tient, qui empêche... La peur dont je parle, c'est l'adrénaline, l'excitation et le désir du jeu, ce plaisir grisant d'avoir tout de même une petite appréhension quant au résultat. Fondamentalement, la peur doit être un outil. Que ce soit sur une scène cadrée, établie, sur une improvisation ou sur un exercice, il faut que l'acteur s'entraîne à aller « là où ça fait peur » car c'est là qu'il y a du matériel, de l'excitation et du risque, de la difficulté – mais tout cela dans le plaisir. Jouer avec la peur demande de dépasser ses limites tout le temps, que ce soit ses limites de compréhension ou ses limites d'ego, tout bêtement. Et cela *permet* aussi de dépasser ses limites. Ce qui est important dans « Traverser la peur », ce n'est pas de traverser la peur pour qu'il n'y en ait plus, pour l'avoir derrière soi ; c'est de traverser *tout le temps* la peur, avoir un rapport ludique et sensuel à cela. Toutes ces considérations partent vraiment d'expériences que j'ai vécues en tant que comédienne et en tant que comédienne observant d'autres comédiens. J'ai passé des heures à regarder des acteurs travailler en étant vraiment *avec eux* et je crois que la différence entre un bon acteur et un très bon acteur réside précisément dans le fait que ce dernier utilise sans cesse ce qu'il sait faire pour aller là où il ne sait pas. Il est du devoir de l'acteur, je pense, d'utiliser ce qu'il sait, ce qu'il maîtrise et dont il a pleine conscience pour toujours faire un pas de plus. J'agrandis en permanence ce que je sais et l'outil, c'est « Traverser la peur ».

« Donner/Recevoir », ensuite, insiste sur le cycle suivant : vous donnez quelque chose, le fait d'avoir donné vous transforme, va transformer en face et vous allez recevoir... C'est un mouvement qui ne s'arrête jamais. Il n'y a pas de trou, pas de rien, pas de vide – il peut y avoir du silence mais le silence n'est pas *rien*. C'est à l'image de la vie : il n'y a aucun moment où il n'y a pas de vie, sauf quand on est mort. Avec « Donner/Recevoir », l'élève apprend ainsi à repérer qu'on reçoit et qu'on donne toujours : même si mon partenaire *ne me donne rien*, s'il est tout raide, tout sec, s'il parle faux, s'il ne s'adresse pas à moi, il me donne *ça* et, de ce *ça*, je peux faire du jeu. Tout est lié, en réalité : en acceptant d'être altéré par cette situation, en acceptant de traverser la peur qui dit : « Je suis toute seule ! Mon partenaire ne fait pas ce que je veux, ce dont j'ai besoin... Comment je me débrouille avec cette partition qu'on a à jouer ensemble ? », en me laissant traverser par tout cela, je permets qu'il se passe quelque chose que je peux alors donner. Il faut amener l'élève à regarder cette dynamique de plus près – d'autant qu'elle concerne tout aussi bien le rapport à ses partenaires que la relation qu'il entretient au public, au texte, au décor, à la mise en scène, etc. Il doit apprendre à *faire avec tout*. Si, sur le plateau, un projecteur l'éblouit alors qu'il doit être face public et qu'il en éprouve une sensation étrange dans les yeux, il doit travailler avec cette sensation étrange... C'est essentiel parce que râler est l'un des sports préférés des acteurs alors qu'accepter les choses, y compris celles qui ne nous plaisent pas de prime abord, est extrêmement enrichissant. Il faut avoir cette ouverture-là par rapport au travail. Il existe évidemment des limites qui sont de l'ordre de la décence et de la civilité mais, s'il y a du respect entre les gens, on peut aller loin. « Donner/Recevoir » impose donc de regarder comment, dans mon corps, je me réduis, je me rétrécis, je me limite : comment je réduis ce qui sort de moi, comment je ne donne pas ou, à l'inverse, comment je ne prends pas, comment je réduis ma capacité à recevoir... Et pour nettoyer cela, je me répète, ce que l'élève doit absolument repérer, c'est qu'il n'y a jamais de trou. C'est donner/recevoir, donner/recevoir, donner/recevoir... Il n'y a aucun moment où il n'y a rien, de même qu'il n'y a aucun moment où le temps ne passe pas. Le temps ne s'arrête jamais et on ne peut pas agir là-dessus. Ce sur quoi on peut agir, comme acteur ou metteur en scène, c'est qu'on peut modifier notre perception et celle des spectateurs. C'est ce que font les auteurs : ils condensent le temps. Une vie entière se raconte en trois heures... On est sur le même sujet, en réalité. Si je reprends l'exemple de mon partenaire qui ne me donne pas grand-chose, je peux considérer que c'est parce qu'il se sent mal, d'une façon ou d'une autre, donc je peux utiliser ce que son mal-être me fait et le développer pour raconter une histoire incroyable... Je dirais presque qu'un acteur qui a entraîné cette notion peut jouer magnifiquement avec n'importe qui. C'est comme si tout était bienvenu. Je crois fondamentalement que, sur un plateau, tout existe pour une raison, pour créer quelque chose. C'est une sorte de foi que, pour l'instant, je maintiens dans l'espace-temps du plateau.

On est au cœur de la notion « Travailler/Ne pas travailler »...

Je l'aime beaucoup cette notion-là ! Encore une fois, tout ce que j'ai élaboré pédagogiquement parlant est issu de mes propres difficultés en tant qu'actrice et des

tentatives que j'ai faites pour résoudre ces problèmes et pour atteindre les objectifs que je me fixais. Par pur orgueil, je me suis demandé si mes partenaires avaient les mêmes difficultés que moi, donc j'ai observé. Aujourd'hui, quand je regarde une répétition normale, et pour faire une généralité un peu stupide, je considère que les acteurs travaillent dix pour cent du temps – ce que j'appelle, moi, *travailler*, c'est-à-dire être à cent pour cent en train d'essayer en nettoyant tout ce qui parasite, en étant au mieux qu'on peut l'être à ce moment-là, sans mauvaise foi, sans lâcheté, sans compromis avec soi-même, sans essayer de vendre ses difficultés, sans râler sur quelque chose, peu importe quoi, que ce soit sur soi, sur le partenaire, sur le metteur en scène, sur le texte ou sur la vie extérieure qui empêche de se concentrer... C'est revenir à du bon sens, en somme : essayer, c'est *essayer*. Cela signifie que je fais *tout ce que je peux* pour accomplir ce que j'ai dans l'idée, en étant d'accord, fondamentalement d'accord – j'entends par là que cela fasse partie du plaisir – pour recommencer cent cinquante ou mille cinq cents fois jusqu'à ce que cette chose se trouve. Je pense qu'un acteur qui *travaille* – et je peux retrouver cela quand j'enseigne, par exemple – est simplement occupé à faire ce qu'il a à faire. C'est comme un état de grâce, pas nécessairement parce qu'il s'y passe des choses incroyables mais il est incroyable d'être occupé à faire seulement ce que l'on est en train de faire. Il y a quelque chose de joyeux là-dedans. Je pense que *travailler* ouvre à de réels moments de plaisir, de communion – qui sont trop souvent parasités par quantité de bêtises effroyables...

Le rapport au travail qu'entretient chacun est complètement lié à l'éducation et à l'histoire qu'il a eues : à ses réussites, à ses échecs, à la pression qu'il a subie ou à l'absence de pression, etc. Aborder la notion « Travailler/Ne pas travailler », surtout au sein d'une école, revient à montrer aux élèves que, les trois-quarts du temps, ils n'essaient pas vraiment. On confond, culturellement, et plus les gens sont sophistiqués plus ils le confondent, *y penser et le faire*. « Travailler/Ne pas travailler », c'est plonger dans la réalité de cela en décortiquant les pratiques individuelles, en partant du plus basique qui soit : savoir son texte, c'est *savoir son texte*, par exemple, ce n'est pas savoir à *peu près* son texte. Cette notion fait découvrir aux élèves qu'être acteur est un métier, un artisanat, que ce qu'il y a à y faire est très concret mais qu'on triche beaucoup avec soi-même et qu'on perd énormément de plaisir et d'énergie en trichant. Pour ma part, j'aime beaucoup le mot travail parce qu'il me fait penser au travail de l'accouchement : ça bosse. Il y a des moments difficiles à traverser, d'autres plus calmes, des moments où il n'y a pas d'autre choix que d'ouvrir sinon c'est trop douloureux... Et surtout : il y a une intensité, des émotions très fortes. Bien sûr, créer fait moins mal qu'accoucher mais, dans un cas comme dans l'autre, c'est l'intensité du travail qui donne sa valeur à ce que l'on produit. Attention, il ne s'agit pas de masochisme mais plutôt d'un corps à corps. C'est en ce sens que j'aime à parler de l'accouchement : pour ce que j'en connais, c'est un moment d'une intensité incroyable, un corps à corps incroyable qui construit quelque chose, qui fait qu'il y a quelque chose de plus que moi à la fin. Ce que j'aime dans le mot travailler, c'est qu'il sous-entend qu'il faut *y aller*, être persévérant, déterminé, présent. L'inverse de travailler serait de passer des heures au café à discuter de choses qu'on ne fera jamais, qu'on n'essaiera même jamais vraiment et à se trouver toutes les excuses du monde pour

ne pas les faire – ce qui se pratique beaucoup. Car dans « Travailler », il y a aussi penser. C'est ce que je disais précédemment à propos de « Donner/Recevoir » : je considère qu'un acteur doit savoir penser son travail, et non pas simplement exécuter quelque chose.

De la même manière, avec « l'Ennui », il s'agit d'amener les élèves à voir que s'il y a de l'ennui, il n'y a pas de jeu – et qu'encore une fois, les acteurs s'ennuient quatre-vingts pour cent du temps sur le plateau. Tout cela est très lié : ils s'ennuient parce qu'ils ne travaillent pas, parce qu'ils ne se laissent pas altérer, parce qu'ils restent en-deçà de leurs limites et se déçoivent en permanence. Même le plus orgueilleux des acteurs, s'il tente *vraiment* quelque chose, que sa proposition est ratée et qu'on lui dit : « Non, ce n'est pas bien » ou : « Ça ne nous intéresse pas », n'aura aucun problème avec ce refus. Aucun problème *réel*, j'entends. Pendant quelques minutes, il marmonnera peut-être qu'il aimait bien cette idée-là mais il n'y aura aucun *problème*. Les problèmes arrivent quand les gens trichent avec eux-mêmes tout en essayant de faire croire qu'ils ne trichent pas ou, pire, quand ils commencent à mettre leur tricherie sur le dos des autres... L'ennui existe en scène quand l'acteur fait les choses à peu près, quand son geste est à peu près celui-là, sa pensée est à peu près celle-là... On en revient au laisser aller que j'évoquais en tout début d'entretien. Le corps déteste, la vie déteste, ce qui est à peu près. Or, comme il s'agit d'être extrêmement vivant, totalement en vie et le plus possible, l'ennui peut devenir un signe qu'on ne l'est pas tout à fait. Il faut apprendre à repérer l'ennui en acceptant, d'abord, que l'on s'ennuie beaucoup, ensuite, que ce n'est pas ce à quoi on aspire *a priori* sinon on ne monterait pas sur les planches et qu'il faut donc changer quelque chose. Au lieu de nier l'ennui, de tricher avec lui, l'acteur peut l'utiliser comme une sonnette d'alarme, un partenaire et, dès qu'il pointe le bout de son nez, dire : « Merci l'Ennui, il faut que je change quelque chose ! » Parce que si je m'ennuie, j'ennuie les autres ! Il faut arrêter de croire que, si ce que je fais ne m'intéresse pas, si je n'en suis que moyennement content, je réussirai à convaincre le public ! Je ne parle pas des discours, je parle de ce qui se passe de cœur à cœur et, donc, de corps à corps. Un acteur donne ce qu'il traverse. S'il s'ennuie, il donne de l'ennui. Il peut le couvrir autant qu'il veut, c'est indigeste et chiant. Il faut développer les capacités des élèves à sentir quand le public s'ennuie ou quand leur(s) partenaire(s) s'ennuie(nt) et à faire quelque chose pour que cela s'arrête. Les entraîner à tenter cela ! Mais c'est un gros sujet pour le théâtre car, aujourd'hui, même les spectateurs sont d'accord pour s'ennuyer... Ils peuvent dire d'un spectacle qu'il était « Formidable ! », alors qu'ils s'y sont ennuyés pendant deux heures et demie... Il faut remettre les pendules à l'heure ! C'est mon avis, du moins...

Ce qu'il est important de préciser, c'est que l'ennui ne correspond pas nécessairement à l'image que l'on a de lui comme d'un état un peu mou, un peu éteint... L'ennui arrive quand il se passe toujours la même chose, de façon automatique. Un acteur peut, par exemple, s'ennuyer (et m'ennuyer) à être tout le temps en colère ou tout le temps hystérique ou tout le temps triste... Je parle ici de l'ennui du corps : son corps n'est plus intéressé donc l'acteur perd la joie, la grâce... L'ennui est une expérience physique où la vie n'est plus vivante. Le premier sens du mot ennui, c'était la dépression, cette maladie-là... Beaucoup de gens vivent en sous-régime d'eux-mêmes et sont, sur scène, en sous-

régime d'eux-mêmes. Ils ne sont pas à zéro, ils sont à moins... Or, zéro n'est pas un état pour jouer, c'est un état pour vivre, éventuellement, pour aller acheter son pain... On y est tellement habitué qu'on ne le repère même plus ! S'ennuyer, c'est accepter de ne pas être complètement vivant donc je pense qu'un acteur qui est d'accord pour s'ennuyer, que ça ne dérange pas, qui trouve même quelque chose de confortable dans l'ennui, qui se dit : « Je fais un petit compromis. Ce n'est pas mal ce que je fais, après tout... Je ne vais surtout pas essayer de dépasser quoi que ce soit, au cas où... », ne doit pas monter sur un plateau. Il n'a pas ce que j'appelle *envie*. Il n'a pas cette nécessité qu'il est essentiel de réveiller chez les élèves. C'est un rapport particulier au travail et au monde, plus généralement. À l'école, on enseigne l'inverse aux enfants. On leur demande de se taire. On leur apprend à dire : « Oui, je m'ennuie. C'est bien. C'est tant pis. Il n'y a rien à faire... » J'essaie d'apprendre à mes élèves qu'ils ont la capacité d'être passionnés et passionnants pendant plusieurs heures d'affilée et que c'est exponentiel, à condition de s'entraîner. Il *faut* s'entraîner parce que le corps doit être capable de se maintenir à un haut niveau d'intensité pendant longtemps, de rester concentré, de gérer un grand nombre d'informations simultanées... Aborder « l'Ennui » impose à l'acteur de développer beaucoup de qualités et parmi elles, notamment, ses capacités à décider, à être précis... et à être honnête. Mais si le plateau est un endroit formidable, un endroit de jeu, c'est aussi parce qu'il est très facile d'y être complètement vivant, et tout le temps. Beaucoup plus facile que dans la vie !

Et la notion « Dissocier » ?

« Dissocier », c'est apprendre à voir que, sur un même événement, il y a toujours plusieurs éléments qui agissent en même temps. Souvent, il y a conflit, friction : une chose va vers l'avant, une autre va vers l'arrière... Or, si j'arrive à avoir de la clarté sur ces actions conjuguées, à avoir le courage de les sentir toutes les deux et à sentir la friction qu'elles occasionnent, celle-ci crée quelque chose. Si je dois dissocier ce que fait mon bras droit de ce que fait ma bouche, par exemple, pour être capable de bouger mon bras très vite tout en parlant lentement, je dois m'entraîner à cela techniquement. Cela me demande un effort supplémentaire, du travail et ce travail crée une situation dramatique. Je n'entends pas « dramatique » dans le sens de « grave », bien sûr, mais dans celui d'« intense » : cela crée un événement. Dans ce cas précis, il s'agit de données très concrètes mais c'est la même chose pour mon désir d'être sublime dans *Hamlet* et pour celui que j'ai, parallèlement, de me retrouver sous ma couette à l'abri des regards... Je peux sentir ces désirs simultanés et, au lieu de les mélanger et d'en faire une mélasse moyenne (qui est donc de l'ennui), faire que la friction des deux crée quelque chose. En dissociant, l'acteur fait preuve de maîtrise et gagne de l'énergie. C'est comme le phénomène météorologique du courant d'air chaud se frottant au courant d'air froid ! Il peut sentir la friction entre les trois pas qu'il doit faire vers son partenaire pour dire telle phrase – désir du metteur en scène – et son envie d'en faire quatre, ou son envie d'en faire deux, ou son envie de rester sur place. Il peut aussi dissocier le fond et la forme d'un texte en se demandant : pourquoi l'auteur a-t-il choisi telle forme ? quel en est le fond ? est-ce une seule et même chose ou est-ce que lui-même, déjà, crée de la friction ? etc. C'est

déclinable à l'infini et, pour ma part, je trouve ça très drôle. L'acteur doit *jouer* avec tout cela, dissocier et faire des choix en permanence, ce qui lui demande beaucoup d'attention, une grande qualité de perception, de la clarté et de la réflexion... Il doit être capable de décortiquer son travail, comme un garagiste sait démonter une voiture. Une fois mise en pièces, elle ne ressemble plus à une voiture et elle ne roule pas. Chaque pièce de cette voiture, ce sont tous les contextes qu'un acteur doit être capable de travailler individuellement, du plus technique (le texte, la mise en espace, etc.) au plus personnel, au plus intime, avant de remonter l'ensemble. Le spectateur, lui, voit une voiture qui roule facilement. Il n'a pas besoin de savoir comment cela s'est fait ni combien de temps l'acteur a travaillé.

Dernière notion, enfin : « Porter un propos » ?

Je pense qu'un acteur, pour être heureux sur un plateau, pour être heureux dans son métier, doit porter un propos personnel. Il doit savoir pourquoi il a envie de faire ça – ça étant large : pourquoi il a envie d'être acteur et de quelle façon il a envie de l'être, quelles relations au public, au travail il a envie d'avoir... Il s'agit là de son propos *personnel* en tant qu'individu. Le théâtre étant un outil parmi de nombreux autres outils possibles. (Le propos est plus grand que l'outil ; l'outil n'est que le moyen le plus approprié que chacun trouve pour porter son propos.) Ensuite, le travail de l'acteur consiste de toute façon à porter les propos du personnage, de l'auteur, du metteur en scène, ou le propos du metteur en scène pour l'auteur... L'acteur doit être capable de porter également un propos autre que le sien : c'est un jeu de strates, de niveaux différents et c'est en cela que consiste son métier. Il doit toujours accepter d'être *au service* du projet du metteur en scène, par exemple, sinon il ne doit pas accepter d'y participer. Et si j'emploie l'expression « Porter un propos », c'est dans le sens où je pense qu'un acteur le *porte*, physiquement, comme on porte un enfant. Il y a quelque chose en lien avec ça. « Porter un propos », c'est l'avoir dans ses tripes, c'est *incarner* un pensée, c'est être concerné de la tête aux pieds, jusque dans sa *chair*, par le "de quoi ça cause" – tout en étant capable de dissocier, encore une fois. Par exemple, si un acteur joue dans une pièce qui dénonce le racisme, on peut penser que *et* l'acteur *et* le metteur en scène sont d'accord là-dessus, que c'est un propos commun. Maintenant, si, à l'intérieur de ce propos-là, l'acteur doit incarner un personnage qui, lui, est raciste, pour être efficace et servir le projet global, il faut absolument qu'il incarne ce propos raciste. Il est donc obligé de faire appel à ce qui est fondamentalement raciste en lui. Il doit accepter de sentir cette haine, cette bêtise qui sont les siennes – qui sont celles de tous les êtres humains. Dans le cas contraire, il instaurera une distance par laquelle il signifiera aux spectateurs : « Je parle de ça mais, moi, je ne suis pas comme ça... » Et cette distance amènera inévitablement une absence de justesse, du sur-jeu ou du sous-jeu. En réalité, on se fiche qu'il soit comme ça ou pas : c'est son métier que d'*incarner*, que de mettre son corps au service de différents propos sans que cela l'abîme ou l'étouffe, sans que ce soit compliqué car cela doit toujours rester du jeu. Encore une fois, travailler les notions de la TCIC permet d'éclaircir tout cela, la réalité de ce métier-là.

Pour décrire cette notion, vous évoquez la maternité. Pensez-vous par conséquent que les acteurs, hommes, seraient moins à même de sentir ce qu'est réellement « Porter un propos » que les actrices ?

Je ne suis pas sûre qu'un homme puisse sentir ce qu'est porter un enfant. Il peut s'en approcher. Je ne sais pas... Porter un enfant et accoucher sont typiquement réservés à l'un des deux sexes mais on a tellement de choses en commun qu'il est sans doute possible de trouver des similitudes : éjaculer, déféquer... Là aussi, le corps travaille puis ouvre et lâche quelque chose. Les hommes peuvent *porter* différemment, je pense... Ce que j'ai pu constater, c'est que, quand les hommes acceptent d'être remplis par quelque chose, de *porter*, donc, ils sont beaucoup plus puissants. C'est évident. Peut-être que la façon qu'ont les hommes de porter un propos s'apparente davantage à « s'identifier » qu'à « porter » ? « *Je peux être untel...* » ? Mais c'est un vaste sujet... Ceci dit, dans le travail que je propose, on est tellement éloignés les uns des autres qu'il y a, dans tous les cas, des différences fondamentales entre chacun...

Il est donc très différent, pour vous, de travailler avec un homme et de travailler avec une femme ?

Oui, c'est différent... Mais avant tout parce que je ne travaille pas de la même façon avec une personne qu'avec une autre... Ce que j'essaie de faire, toujours, c'est que chacun soit plus puissant donc plus capable de porter un propos et que ce propos ait plus de force. Or, la façon qu'ont les femmes d'être puissantes n'est pas la même que pour les hommes – même si, dans les deux cas, il faut aller dans le bas du corps. Généralement, les hommes doivent accepter davantage leur violence et leur douceur conjuguées... Les femmes aussi, mais ce n'est pas de la même façon... Je n'ai pas les mots... Les hommes se sous-estiment beaucoup, j'ai vraiment pu le constater. Les femmes se mésestiment, c'est différent : soit elles se surestiment, soit elles ne s'estiment pas au bon endroit. De la même façon, je pense que les hommes savent mieux ce qu'est *jouer* que les femmes. Ils sont plus proches de ça. C'est aussi ce qu'on peut observer en regardant des petites filles et des petits garçons. Ce sont des réalités physiques, organiques. Tous ces phénomènes se retrouvent ensuite sur le plateau et l'acteur doit s'amuser avec, s'en servir, les utiliser comme points d'appui. J'essaie de transmettre ça à mes élèves. Et pour revenir à « Porter un propos », quand je dis que cela peut ressembler à porter un enfant, je sais que c'est réel. Je l'ai expérimenté et c'est en cela que je crois fondamentalement : un acteur *incarne*. C'est sa *chair* qui porte une pensée, un univers, etc. Tout le travail, toute la maîtrise, consistent à être capable de porter mais aussi de laisser. Je m'en rends compte en parlant, c'est un rapport au travail d'acteur extrêmement physique, confinant au sexuel, à la procréation : vous faites l'amour, vous êtes vraiment avec quelqu'un, il y a interpénétration puis vous vous détachez. Vous ne restez pas interpénétrés tout le temps, même si vous aimez la personne ! C'est cette logique-là : c'est apprendre que vous pouvez *porter* un propos, fondamentalement, puis le laisser où il est pour rentrer chez vous. Bien sûr, cela vous nourrit : il en reste des petits bouts et vous choisissez ceux que vous voulez garder. Puis, lorsque vous retournez au travail, le lendemain, vous avez besoin d'un temps pour vous

Peut-on enseigner la présence scénique ?

remettre en contact avec ce propos, en état de *disponibilité*. Ce sont les préliminaires, en quelque sorte...

Entretien avec Delphine Eliet – 30 janvier 2012

« Nettoyage, nécessité, beauté »

Arrivée à mi-parcours dans mes recherches, j'aurais besoin de vous interroger sur des points précis de la TCIC afin d'affiner la compréhension que j'en ai aujourd'hui. En premier lieu, pourriez-vous m'indiquer ce qui vous a amenée à l'enchaînement de ces huit notions qui constituent les « Fondamentaux » ?

Toute la pédagogie que j'ai construite est née d'observations, mon premier sujet d'observations ayant été moi-même, dans ma propre pratique, face à des manques – des manques énormes puisque je suis autodidacte. Mon deuxième sujet d'observations, ce furent mes collègues sur le plateau. Peu à peu s'est fait jour un non-sens : j'ai constaté l'absence récurrente de notions qui sont pourtant évidentes et absolument essentielles au jeu. Il m'est apparu prioritaire de tenter de combler ces trous de compréhension – compréhension étant pris dans un sens vraiment profond, en lien avec la nécessité. Si je résume : sans ces notions, qui comblerent ces trous, la nécessité de l'acteur ne peut pas s'exprimer correctement.

Ne pourrait-on pas le prendre aussi dans l'autre sens ? Sans la nécessité, ces notions...

Sans la nécessité, ces notions sont difficiles à comprendre, en effet. Le problème, c'est qu'on ne peut pas construire une nécessité. On peut la nettoyer, la débarrasser de tout ce qui l'encombre, de tout ce qui la module, la modère... Mais on ne crée pas la nécessité. C'est la grande tragédie de l'enseignement.

Ces huit notions s'enchaînent dans un ordre précis. En a-t-il toujours été de même ou cet agencement s'est-il créé progressivement ?

J'ai énoncé ces notions pour plus de clarté auprès de stagiaires et je crois qu'elles se sont enchaînées spontanément de cette façon-là. Il y a peut-être « Porter un propos » que j'ai ajouté plus tard... C'est comme un enchaînement organique, en réalité : l'une ne peut pas exister sans l'autre. Et l'on pourrait même s'amuser du petit jeu : « Se laisser traverser par... », c'est « Accepter d'être altéré », qui est « Traverser la peur », qui est « Travailler/Ne pas travailler »... La définition de la deuxième appelle la première, etc.

« Se laisser traverser par... » étant la plus importante...

Est-ce que c'est la plus importante ? Je ne sais pas. Il est certain que c'est la première à aborder. On ne peut pas traverser la peur, par exemple, si on ne se laisse pas traverser puisqu'on est *traversé* par la peur. Et cela s'apprend : il faut apprendre à être traversé, ce qui signifie apprendre à repérer et à nettoyer les endroits de résistance.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

Seriez-vous d'accord pour dire, par conséquent, que votre pédagogie de l'art du jeu est une pédagogie du débarrassage, du nettoyage ?

Beaucoup. En tout cas, dans ce qui lui est spécifique. Elle comprend évidemment des actions relevant du construire, plus classiques, je dirais, qu'on va retrouver dans beaucoup d'autres façons de travailler. Mais, pour le reste, oui, c'est vraiment une sorte de retour à quelque chose de beaucoup plus profond, de beaucoup plus intuitif, de beaucoup plus brut, dans le sens de l'enfance. C'est retrouver ces nécessités-là. Donc, forcément, c'est enlever tout ce qui nous a diminués ou tordus, comme s'il fallait trouver – en tout cas ce sont ces acteurs-là qui m'intéressent – une sorte de pureté de l'être sur le plateau à partir de laquelle seulement l'acteur peut commencer à incarner des êtres humains plus tordus, plus complexes... Michel Bouquet dit qu'il faut se débarrasser, se débarrasser, se débarrasser de soi... Il y a une part de ça, en effet.

Vous avez dit que votre enseignement recoupait, par certains endroits, une pédagogie plus classique du jeu de l'acteur... En quoi l'École du Jeu est-elle différente des autres, selon vous ? Comment définiriez-vous l'originalité de votre travail ?

Si originalité de mon travail il y a, je dirais qu'elle réside dans le fait que l'acteur y cherche, à travers une expérience physique pure et très profonde, à créer de la beauté. L'acte de communication y est pensé comme un acte de beauté, un acte pur... Quand je dis beauté, je dis aussi joie avec un grand J. Ma pédagogie consiste à aider les élèves à trouver cet endroit-là – rare car trop souvent ignoré mais que je peux voir chez chacun, en réalité – qui est un endroit de jeu, un point de départ. Ensuite, il peut être réinjecté dans des styles différents. Plus je réfléchis sur mon travail, plus je regarde les élèves se l'approprier, plus je me dis qu'il est en lien avec le fait d'être *présent*, avec le fait de se débarrasser de beaucoup, beaucoup de choses jusqu'à atteindre une pureté de l'être en scène. Et j'ai constaté que cela se transmet *directement* au public. Même lorsqu'il s'agit d'acteurs qui ne sont pas très doués ou peu techniques ou en force par moments, les spectateurs sont directement touchés – comme s'ils retrouvaient une sorte de nécessité très profonde, très archaïque. Je dirais que ma pédagogie cherche quelque chose de cet ordre-là, tout en étant extrêmement structurée et en aidant également chaque élève à trouver une structure qui lui soit propre. J'essaie d'offrir aux élèves la possibilité d'être structurés et organisés, intelligents et autonomes, disciplinés... Il y a beaucoup de piliers comme ceux-là au cœur de mon enseignement. Que ce soit dans la pédagogie de l'école ou dans la mienne propre, puisque les deux sont très liées, l'idée est que chacun devienne... J'allais dire un virtuose, mais pas dans le sens d'esbroufe... Que chacun devienne un petit bijou : qu'il sache travailler toujours au plus précis et au plus profond, que l'exigence soit pour lui un vrai plaisir... Et qu'il sache conserver, toujours, cette qualité-là.

Et cette beauté dont vous parlez ne peut se trouver que par le corps...

Oui, ça, j'en suis absolument convaincue. S'il n'y a pas le corps, c'est de toute façon une négligence énorme d'une part de l'être... Tout comme il ne pourrait pas ne pas y avoir l'intelligence ! Il ne peut pas y avoir une part de l'être qui soit négligée dans le travail de

l'acteur. Ensuite, je dirais qu'il y a le corps purement physique, dans le sens où l'on travaille à partir des sensations organiques et sur une absence d'efforts permettant à l'énergie de circuler, etc. Ce corps *physique*, ensuite, ne va pas sans tout ce dont il est capable au niveau de la perception, de la pensée. Enfin, il y a tout ce qu'il dégage de plus invisible, allant, je ne sais pas, des émotions à... quelque chose de plus spirituel. Mais je ne touche pas du tout à cela avec mes élèves. On n'en parle pas – ça se retrouve, de fait, tout simplement.

« Se laisser traverser par... » : nous avons parlé mais pourriez-vous préciser ?

Il y a une idée extrêmement importante dans « Se laisser traverser par... » qui est que, lorsque l'acteur accepte que des choses le traversent, à partir du moment où elles le traversent, elles se transforment. Prenons l'outil de base pour travailler cette notion, premier outil car le plus simple : la musique. La musique existe en soi, elle passe à travers l'acteur, à travers son corps, c'est-à-dire à travers à la fois toute son histoire et son état physique du moment, ce corps crée un ensemble de filtres et la musique elle-même est donc traversée par... C'est alors qu'on arrive à l'idée d'interprétariat : la dernière étape de « Se laisser traverser par... » consiste en *raconter*, soit avec comment son corps bouge, soit avec comment son corps est transformé sans forcément bouger, soit avec comment on travaille un texte... Ce n'est pas « Se laisser traverser par... », point. Ce n'est pas une expérience pour le simple plaisir de faire une expérience. C'est un exercice qui demande d'*exprimer* quelque chose. C'est essentiel parce que, si l'on se contente de sentir quelque chose et, d'une certaine façon, de se le garder, l'objectif est dévié.

C'est ce qui fait la différence entre « Se laisser traverser par... » et « Accepter d'être altéré » ?

C'est ça. À l'issue de « Se laisser traverser par... », quelque chose doit être raconté, exprimé, d'une façon ou d'une autre. C'est ce qui fait d'ailleurs qu'on ne peut pas « se laisser traverser par » si on n'« accepte pas d'être altéré », d'être transformé par rapport à l'image ou à la connaissance que l'on a de soi-même – connaissance étant employée ici dans ce que j'appelle le mauvais sens du terme, c'est-à-dire comme connaissance *fermée* qu'on peut avoir des émotions, d'une expérience, etc. Or, cette transformation est possible parce qu'elle a lieu dans le cadre protégé du plateau, qui est un endroit fictif. Il est important de le rappeler. Cela ne signifie pas qu'elle ne peut pas avoir lieu ailleurs, mais ce n'est pas mon sujet.

Vous dites : « À l'issue de “Se laisser traverser par...” , quelque chose doit être raconté ». Situez-vous l'interprétation de l'acteur à cet endroit-là ?

Elle est partout, en réalité. Ce serait ma définition de l'interprétariat. Lorsqu'un acteur a un metteur en scène en face de lui et qu'il essaye de comprendre ce qu'il veut, écouter ne suffit pas. Je pense – c'est mon avis et c'est comme cela que j'ai toujours travaillé avec les metteurs en scène qui m'ont dirigée – que l'acteur doit se laisser traverser par le metteur en scène. Cela signifie qu'il doit percevoir tous les niveaux de ce qui est dit : ce que le metteur en scène dit et ce qu'il ne dit pas, ce qu'il aimerait dire mais qu'il fuit, ce qu'il dit

vouloir alors que ce n'est pas exactement ce qu'il veut, etc. Je pense que l'acteur doit être un immense capteur pour permettre au metteur en scène d'atteindre ce qu'il cherche. Le travail de l'interprète est là, qu'il concerne le discours d'un metteur en scène comme le propos d'un texte. L'acteur doit être un magnifique vecteur : tout passe à travers lui. Ceci dit, tous deux, metteur en scène et texte, ont une existence à part entière. Il faut donc que l'acteur les regarde sous toutes les coutures. Cette précision me semble très importante parce qu'elle insiste sur le fait que, pour pouvoir être « traversé par », il faut porter une grande attention à ce qui nous traverse. Il ne s'agit pas de dire : « Je prends ce que je veux de ce que je vois ou de ce que la personne dit en face de moi, puis, c'est mon *feeling*... »¹ C'est même l'inverse d'un *feeling*. Lorsqu'il travaille sur une pièce, par exemple, l'acteur doit s'attacher à *comprendre* qui est cette personne qu'est l'auteur et tous les moyens sont bons : ce qu'il a écrit, ce qu'il n'a pas écrit, ce qu'il a fait dans sa vie... Et cela n'est possible que s'il se laisse traverser par toutes ces informations – « traverser » signifiant que cela ne passe pas que par l'intellect, tout simplement. L'intellect travaille, parce qu'il ne s'agit pas d'être idiot, mais le corps utilise tout ce dont il est capable pour avoir la plus grande compréhension possible. Ce serait cela, « Se laisser traverser par... ».

Ce que j'aimerais clarifier, dans « Se laisser traverser par... », c'est l'acte de raconter final. Je comprends effectivement cette dynamique suivant laquelle l'acteur accepte que quelque chose le traverse mais, au bout, fait-il un choix quant à ce qui sort de lui ou est-ce que cela se fait de façon spontanée ?

Il fait un choix, bien sûr.

On a l'impression que c'est un peu : « J'accepte de laisser sortir »...

Non, il y a vraiment un choix de transformation. L'acteur répond à la question : « Qu'est-ce que je fais de ce qui passe à travers moi ? » et décide de transmettre cela sous tel angle ou sous tel autre... C'est un acte créatif. L'acteur choisit et décide.

En somme, c'est accepter que quelque chose me traverse, me transforme pour, au bout, avec tout cela, construire quelque chose ?

Voilà. C'est : « Qu'est-ce que cela me fait et qu'est-ce que je décide d'en faire ? » C'est : « Je reçois, je reçois et qu'est-ce que je fais de ce que je reçois ? » À tous les niveaux. L'acteur est à un réel endroit de choix, de décision, de responsabilité. C'est en cela que je pense qu'être interprète est un métier passionnant. Souvent, les acteurs sont très passifs. Je les trouve très passifs, du moins, voire un peu idiots. Je fais une généralité horrible mais j'ai l'impression qu'ils se glissent dans une culture de l'interprète infantilisé et totalement dépendant du metteur en scène. Ils ne pensent pas plus que ça, ou pas plus loin que le bout de leur nez... Ils essaient de faire quelque chose de bien de leur performance, de leur

¹ Cf. *Le Grand Robert de la langue française 2001* : **Feeling (n. m.)**, de *to feel* « sentir » – (**Anglic.**) **Mus. (jazz, rock)**. Expressivité musicale des sentiments. *Le feeling d'un musicien, d'un chanteur de jazz. Avoir du feeling. Par ext. Cour. (fam.)*. *Avoir du feeling, avoir un bon feeling* : bien sentir, bien percevoir les choses. Et *Le Petit Larousse illustré 2007* : **2. (fam)** Manière de sentir une situation, intuition.

petite partition, mais il y a rarement quelque chose qui pense plus large. À l'inverse, je trouve que les grands acteurs sont des gens qui pensent plus large, même sans en avoir conscience, parfois, parce que ça ne passe pas forcément par l'intellect.

Vous parlez de « penser plus large »... On rejoint alors cette notion finale qu'est « Porter un propos » ?

Tout à fait. Ces notions forment une boucle. Quand je dis que l'acteur *porte* un propos, ce n'est pas dans le sens où il le porte dans ses bras. C'est plutôt comme l'on porte un bébé que comme l'on porte un sac. Il est *en* vous, donc vous êtes *traversé* par ce propos.

Dans cette circularité, pourriez-vous préciser, par conséquent, le rapport qui lie « Accepter d'être altéré » et « Traverser la peur » ?

Ce qui lie ces deux notions, c'est vraiment l'idée d'être *au présent*, de travailler *au présent*. Même si l'acteur suit un parcours donné parce qu'il a rendez-vous avec telle phrase ou avec tel moment de mise en scène, il est obligé d'utiliser la peur sinon cela ne marchera pas, il va fabriquer. Il doit accepter d'être altéré par le fait que cela ne marchera peut-être pas... S'il prend un risque, que ce soit réussi ou raté, il en apprendra quelque chose car ce sera toujours une expérience nouvelle. C'est l'inverse de se blinder, de se rassurer. Mais ce n'est pas non plus se jeter n'importe comment, n'importe où : c'est décider de parcourir un même chemin qui se creuse davantage à chaque fois... Le corps est fait pour cela : si on met le corps au présent, il peut à la fois reproduire une chose qu'il a mémorisée et en faire une expérience nouvelle. Cela revient à accepter les nuances également... L'acteur doit apprendre à se mettre au service de cet *au présent* et à rester humble parce qu'il n'est jamais sûr que ça marchera. Cela lui demande beaucoup d'énergie, beaucoup de volonté, beaucoup de courage. Le jeu est là : même si ça ne se passe pas exactement comme je l'avais espéré, de toute façon, il se sera passé quelque chose et j'utiliserai ce *quelque chose* qui s'est passé pour le rediriger vers là où je sais qu'il faut aller.

Vous parlez d'« énergie »... Pourriez-vous développer ?

Qu'est-ce que je peux dire sur l'énergie mis à part que c'est réel ? Je ne sais pas théoriser là-dessus. C'est réel – et absolument essentiel. C'est de la vie qui circule. Ce sont des sensations qui circulent. C'est de la pensée qui circule, aussi. Je ne saurais absolument pas... Je sais la repérer. Je sais repérer quand elle est absente ou quand elle est à des endroits et pas à d'autres... De là à expliquer ce que c'est...

D'accord. Revenons alors à « Porter un propos » : pourriez-vous m'en dire davantage sur cette notion ?

Elle est indispensable, même si le propos est léger ou très simple. « Porter un propos » est lié à la nécessité qu'a l'acteur de dire quelque chose. L'une des bases de ce métier est tout de même d'avoir quelque chose à *dire*, que ce soit sur la pièce, sur comment on veut être acteur sur un plateau ou sur telle proposition que fait le metteur en scène... Un propos,

c'est le mélange d'une nécessité et d'une pensée. C'est une pensée qu'il faut transmettre absolument. Cela ne signifie pas que l'acteur doit être d'une efficacité extraordinaire tout le temps mais qu'il doit être à l'écoute de choses un peu essentielles pour lui. Quoi qu'il arrive, de toute façon, il doit porter le propos du spectacle, c'est-à-dire celui de l'auteur et du metteur en scène s'il y en a un. Il doit faire ce travail d'incarner, d'intégrer, de prendre *en lui* cette nécessité et cette pensée qui ne lui appartiennent pas à l'origine. L'idéal est qu'il ait le même genre de propos dans les choses qui l'intéressent – mais ce n'est pas toujours le cas.

Du coup, « Porter un propos » serait l'incarnation, l'interprétation ?

C'est l'incarnation du propos *entier*. Si je porte un propos contre le racisme, par exemple, contre la violence gratuite et injuste, « Porter un propos » serait *comprendre* ce propos *en entier*, en cherchant d'abord ce qu'est ce sentiment de haïr quelqu'un qui ne vous a rien fait directement simplement parce qu'il est ce qu'il est, en cherchant de quelles peurs et de quelles conséquences tout cela s'accompagne. Quand je dis : les *comprendre*, cela implique de voir que, potentiellement, *dans notre corps*, on n'en est pas très éloignés parce qu'on a tous très peur, en réalité. Il faudrait aussi observer ce que c'est que de refuser d'être raciste... Selon certaines histoires, ne pas être raciste relève d'un choix. C'est une belle idée qu'intellectuellement beaucoup de gens acceptent mais dès qu'on regarde les vies... Je ne parle pas forcément d'un racisme relatif aux couleurs de peau. Et il aurait beaucoup d'autres exemples. Porter ce propos demanderait de considérer quel est le chemin de ce choix pour le mettre ensuite en lien avec l'auteur, la pièce, le metteur en scène, en ayant, soi, une compréhension organique, physiologique de la question. C'est donc l'inverse que de rester dans un rapport intellectuel à la question, qui place au-dessus, au-dessous ou à côté et où l'on se dit simplement : « Il y a du racisme... Les gens qui sont racistes sont comme ci, sont comme ça... » « Porter un propos » demande de le regarder sous tous les angles, certes, mais pour mieux en faire partie et trouver la nécessité qui fait de ce propos quelque chose à dénoncer ou à annoncer, quelque chose qu'il faut absolument transmettre, que cette nécessité soit la nôtre, encore une fois, ou celle de l'auteur, du metteur en scène.

Qu'en est-il, par exemple, des propositions de costume que font les acteurs au metteur en scène ? Cela fait-il partie de « Porter un propos » ? Je pense à Claude Degliame : elle propose souvent un costume lors des répétitions, de façon plus ou moins dissimulée, en prétextant que c'est une tenue de travail... Mais c'est chaque fois tellement juste !

Tout dépend comment c'est fait... Cela peut en faire partie si ces choix sont en lien avec quelque chose de profond qui soutient un propos. Un acteur peut porter un propos en termes de travail, par exemple, quel que soit ce qu'il travaille – d'autant que porter un propos n'est pas quelque chose de fixe ; il est même intéressant pour l'acteur d'adapter sa façon de travailler à chaque projet.

En réalité, j'essaie de comprendre à quel endroit se situe l'interprétation... J'ai l'impression que c'est au niveau de « Porter un propos »... Non ?

Je la situe à tous les niveaux de ce que doit faire l'acteur. « Porter un propos » ne concerne pas uniquement les rôles ou les pièces abordées, d'ailleurs. Cela peut concerner aussi la façon dont un acteur décide de travailler, de faire son métier, vous voyez ? Tout ce dont on parle (les propositions de costume, de comportement, de jeu...) n'est que la conséquence de « Porter un propos », ses moyens d'expression. « Porter un propos », c'est avoir quelque chose dans le ventre : avoir des sujets qui vous importent fondamentalement et qui sont plus grands que vous. Et si le sujet que vous abordez n'est pas quelque chose qui vous importe *a priori*, vous devez vous débrouiller pour que cela le devienne, pour que ce soit une rencontre, quand bien même ce serait un peu artificiel. C'est le même processus que quand vous décidez de voyager pendant trois semaines dans un pays et de plonger dans sa culture tout en sachant que ce n'est pas votre vie. Quand j'ai travaillé sur Hervé Guibert¹, par exemple, ce dont il parle, son écriture, son milieu, rien de tout cela n'était ma tasse de thé. J'ai donc d'abord essayé de le comprendre afin de créer des liens et de voir où nos nécessités pouvaient se rencontrer. J'ai plongé complètement dans son monde et j'ai cherché à créer quelque chose du fait qu'au départ, *a priori*, j'étais une étrangère. Mon propos sur ce spectacle, c'était, en partie, de voir comment des étrangers pouvaient se retrouver, ce qui était un propos beaucoup plus large que *Vole mon dragon*. Je n'emploie pas « étrangers » dans le sens de nationalité... Il faut savoir que la moitié de la distribution était sourde, ce qui signifie autre langage, autre culture, autre rapport au monde... On est toujours étrangers les uns aux autres mais, là, c'était encore plus flagrant. En outre, c'était un monde d'homosexuels hommes dont je n'avais pas grand-chose à faire... J'étais la seule femme, au milieu de neuf hommes et ces hommes avaient disparu : Hervé Guibert était mort, son amant était mort, il ne restait plus qu'une femme qui détenait les droits d'auteurs... Sur de nombreux points, c'étaient des étrangers pour moi et j'étais leur étrangère. Mon propos était donc de voir comment des gens, fondamentalement étrangers, qui n'avaient rien à voir les uns avec les autres, s'ils y *travaillaient*, devaient pouvoir se rencontrer. C'était un propos absolument personnel et silencieux mais, tout d'un coup, s'est tissé quelque chose.

Certaines personnes sont contre l'idée selon laquelle l'acteur construit un personnage... J'essaie de comprendre où vous situez cela dans votre pédagogie.

On peut construire un personnage, tout à fait. On construit toujours quelque chose de toute façon. Vous pouvez l'appeler *personnage*, vous pouvez l'appeler *acteur en train de jouer*... Je parlerais plutôt, pour ma part, de la construction d'un propos, d'un univers : tantôt vous construisez un personnage parce qu'il s'agit de tel type de théâtre, tantôt vous construisez un acteur qui fabrique explicitement du théâtre, tantôt vous construisez un soi-disant non-acteur qui est *vous* mais, à partir du moment où vous placez *Delphine* sur un plateau, c'est un acteur... Vous pouvez venir en scène en disant : « Je suis Delphine

¹ *Vole mon dragon* d'Hervé Guibert, mis en scène par Stanislas Nordey en 1994.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

Eliet. Il n'y a pas de théâtre. Il n'y a pas de jeu. Il n'y a pas de décor... Il n'y a rien, et c'est moi qui vous parle... » Non : « Je suis sur un plateau. C'est du théâtre. Et j'ai construit quelque chose... » Mais chacun dit ça différemment.

Nous avons vu ensemble le spectacle de Nicolas Bouchaud, La Loi du marcheur¹. Il ne construisait pas un personnage, il construisait un propos...

Oui, mais c'était un personnage. Il n'y avait pas une once de demi-geste qui n'était pas prévue, qui n'était pas travaillée...

Il jouait « Nicolas Bouchaud qui pense »...

Il jouait « l'acteur Nicolas Bouchaud qui pense et qui intègre complètement une parole qui n'est pas la sienne tout en faisant croire que c'est la sienne »... C'était incroyable !

Oui... Mais ce n'était pas un personnage dans le sens classique du terme...

Et pourtant c'en était un. Le travail est le même, en réalité. C'est la forme qui change. Quoi que l'on joue, que l'on fasse un travail de masques, où cela semble si éloigné de soi, comme dans ce type de théâtre où c'est vraiment *l'acteur qui vient*, il faut trouver un endroit d'authenticité et de nécessité.

Lors d'un entretien que j'ai eu avec Jean-François Sivadier, en 2008, il disait être contre la notion de « personnage »²...

Ce sont des façons de parler. Yann-Joël Collin aussi dit : « Pas de personnages ! » Ce sont des modes, des contre-courants. Si on regarde ce qu'a fait Racine en écrivant *Phèdre*, il a construit un propos : un propos général, global, qui est nourri des propos individuels de Phèdre et de chacun des autres personnages, tous englobés dans l'univers de la pièce, qu'il a construit également. Sur le plan pédagogique, peut-être faut-il monter des spectacles pour arriver à faire comprendre cela aux élèves, pour qu'ils y touchent. On verra... Ce que j'ai pu constater, c'est que tout ce dont on parle depuis tout à l'heure se perd très vite... Je ne sais pas encore pourquoi, c'est ma grande question en ce moment. Certains élèves arrivent à atteindre un niveau magnifique dans le cadre de l'école mais s'il n'est pas sollicité, ensuite, par l'extérieur, il se perd. C'est un phénomène que j'ai vu chez de nombreuses personnes donc je réfléchis...

¹ *La Loi du marcheur* (entretien avec Serge Daney), de et avec Nicolas Bouchaud, mis en scène par Éric Didry en 2010.

² Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena dans le cadre de recherches de master 2 sous la direction de Jean-Loup Rivière (École Normale Supérieure de Lyon) : « Les conditions d'imagination du spectateur de théâtre aujourd'hui ». Document disponible en ligne sur le site internet d'Agôn, Revue des arts de la scène, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php>.

Est-ce que ce n'est pas justement ce qui fait la différence entre ceux qui ne seront jamais présents en-dehors du cadre qu'offre l'école et d'autres qui le seront toujours, parce que ça demande d'avoir certaines qualités humaines qu'ils ont ou qu'ils n'ont pas ?

Oui, c'est un appétit. Mais j'en dirai davantage plus tard. Pour l'instant, j'observe...

Entretien avec Delphine Eliet – 27 mars 2013

« Apprendre par le corps »

Pour ce premier entretien de clôture, j'aurais aimé revenir avec vous sur la définition que vous donnez de votre pédagogie comme d'un apprentissage par le corps et, peut-être, avant tout, sur ce nettoyage des efforts qui est au cœur de l'échauffement que vous faites pratiquer à vos élèves...

D'abord, quand je parle d'un acteur *nettoyé*, il faudrait préciser que j'entends par là : *en accord avec ses capacités d'adaptation, ses capacités d'intensité, sa résistance incroyable, sa réelle puissance – animale, pourrait-on dire...* Et si je dois définir ce qu'est plus précisément un effort, je dirais que c'est la matérialisation, dans le corps, d'une réaction de refus à un état émotionnel ou physique.

Vous expliquez que certains efforts naissent sur le moment, du trac par exemple, mais que d'autres sont comme incrustés en nous, parfois depuis notre enfance.

Oui, si l'expérience n'a pas été digérée, n'a pas été traversée entièrement.

Les efforts serviraient donc à nous calmer, en quelque sorte ?

« Calmer », est-ce vraiment clair ? Ce qui est intéressant dans « calmer », c'est la dimension psychologique du terme : on croit tout de suite que, parce qu'il y a une forte réaction émotionnelle, il faut la calmer, mais c'est une croyance. Nous « assagir », peut-être ?

Pourrait-on dire, par conséquent, que l'échauffement que vous faites pratiquer nettoie l'acteur en ce qu'il lui apprend à être moins sage ?

Il y a deux temps, en réalité : un premier temps pour éliminer les blocages ; un second temps pour développer les possibles.

Vous demandez régulièrement à vos élèves de « respirer grand »...

Les élèves doivent réapprendre à respirer librement – ce qui correspond à réapprendre à être libres, d'une certaine façon – ou, plutôt, ils doivent *désapprendre* à contrôler leur respiration, parce qu'on *n'apprend* pas à respirer, dans ce contexte-là du moins. Je défends l'idée que, tant qu'on n'a pas besoin de parler, si l'on est très physique, le corps respire de lui-même. Et pour ce qui est de « respirer *grand* », si l'intensité augmente – et l'émotion est une intensité qui augmente, entre autres –, l'acteur a besoin d'un corps plus large, plus dilaté permettant aux échanges (d'oxygène, etc.) d'augmenter à l'intérieur de lui, d'aller plus vite et plus profondément. C'est pour cette raison que, lorsque nous

sommes émus, notre cœur et notre respiration s'accélérent. Quand on réagit à une intensité et qu'on bloque la respiration, on empêche quelque chose... En réalité, je ne demande aux élèves pas de respirer plus mais de respirer à la hauteur de ce qui est en train de se passer. C'est le seul moyen pour qu'ils restent fondamentalement physiques et ne deviennent pas psychologiques et émotionnels.

Donc ce n'est pas que respirer permet de « sentir plus », comme je l'avais compris ?

Je dirais plutôt que sous-respirer permet de sentir moins. Les élèves sont en apnée ou sous-respirent par peur de l'intensité. Dès qu'il y a intensité, il y a plus d'échanges à l'intérieur du corps et entre le corps et l'extérieur donc l'acteur a besoin d'une respiration adéquate, proportionnelle à ce qui est en train de se passer. Pour s'ouvrir, le corps a besoin de plus d'oxygène donc qu'il y ait plus d'inspirations et il dégage aussi plus de déchets donc il lui faut plus d'expirations... Vous voyez ? Ce serait plutôt ça.

Pour que le corps « s'ouvre », comme vous le dites, vous faites pratiquer à vos élèves un échauffement très construit au cours duquel ils apprennent à « sentir » puis à « lâcher les efforts ». Certains exercices, notamment, passent en revue toutes les parties du corps de bas en haut ou de haut en bas...

Oui, mais attention, dans ce que j'entends là, on a la sensation que le corps est fragmenté. Ce n'est pas le cas. On travaille effectivement sur une zone spécifique (la nuque, la poitrine, le bassin...), ce qui signifie qu'elle a le *focus* de notre attention, mais c'est toujours dans l'intention de la relier au reste du corps. C'est très différent. Dans ce que vous dites, on peut avoir l'impression que c'est contradictoire avec l'idée d'un *tout*. Non : on décide de portes d'entrées, qui ont le *focus* de l'attention, pour observer et expérimenter le corps entier depuis ces zones géographiques différentes. J'utilise parfois l'image des planisphères. Admettons que vous ayez toujours vu, pendant des années, des planisphères avec l'Europe au milieu... Un jour, vous vous rendez en Asie et, « Poum ! », il y a l'Asie au milieu ! Vous vous dites : « Ils se sont trompés ! » Mais, pour eux, c'est ça la normalité. Puis vous allez aux États-Unis et, cette fois, il y a les États-Unis au milieu ! Dans l'échauffement que vous décrivez, qui travaille tout le corps zone par zone, cela revient à faire cela : choisir différentes portes d'entrées pour regarder un monde, qui est soi, depuis ces *focus* différents. Le centre change. Et il faut être capable de cela parce qu'en plus d'affiner notre connaissance, notre *compréhension* de ces endroits particuliers, cela remet tout de suite le corps en volume. Il y a un *focus* mais l'attention n'est pas focalisée dans le sens de *concentrée*. C'est toujours pareil, il n'y a pas de *concentration* dans le sens où, à l'école, on dit aux élèves : « Concentrez-vous ! », pour leur demander de se couper de tout. L'idée que je défends, c'est, au contraire, de sentir tout son corps et d'avoir une plus grande perception de l'extérieur... Ouvrir et diffuser, dilater. C'est ce qui fait toute la différence entre l'attention et la concentration.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

Il y a une expression que je trouve compliquée, c'est quand vous dites à vos élèves d'« aller dans la matière », de « bouger pour aller dans la matière »... Pourriez-vous la préciser ?

Elle n'est pas fausse, pourtant... Il faut la prendre dans son sens premier. Ce mot matière me paraît de plus en plus intéressant : l'acteur doit réussir à avoir une perception de soi, donc de soi et des autres, qui est de l'ordre de la matière. Je dirais même que la communication qui s'établit entre les partenaires et avec le public est une matière dans le sens où, plus il avance et plus il est perceptif à ce niveau-là, moins sa perception, et son jeu par conséquent, ne sont limités, délimités à sa personne. C'est cette histoire de « se laisser traverser par »... « Aller dans la matière », cela signifie que ce qui demande à être exprimé traverse la matière et crée du mouvement.

Vous pensez donc qu'il y a déjà expression dans le cadre de l'échauffement ?

De l'énergie demande à être libérée donc il y a déjà expression, oui, même à ce moment-là. Si vous portez votre attention sur les tensions de votre corps, même si vous ne placez pas précisément votre *focus* sur l'une d'entre elles, il y a émotion parce que toute tension est nécessairement due à quelque chose... La seule différence, pendant l'échauffement, c'est qu'on n'y prête pas attention outre mesure donc que cela existe moins. Ce qu'il me semble intéressant de préciser, c'est que l'échauffement amène celui qui le pratique à une sensation de densité qui n'est pas du tout, comme on pourrait le penser, synonyme de compacité. C'est un mélange étrange associant cette sensation de densité à quelque chose de très dilaté, comme s'il y avait une perception conjuguée de la matière et de l'énergie. La matière (c'est-à-dire mes os, mes muscles, etc.) a une densité mais quelque chose circule à l'intérieur qui est l'inverse de dense : fluide, *diffusant*. Ce serait par exemple, la densité des muscles et la chaleur. La chaleur se diffuse, elle n'est pas dense. Mais il y a les deux en même temps. C'est une densité qui, dans un mouvement continu d'ouverture, dégage quelque chose de fluide. Ce peut être de l'émotion, effectivement, mais aussi de la transpiration, de la chaleur... Le tout formant la présence, comme une alchimie entre tous ces éléments-là.

Puisqu'on parle de densité, il y a une autre expression qui me pose problème, c'est « descendre ». Dans l'exercice « Bassin-Balancier », qui amène justement les élèves à avoir une plus grande densité, vous employez cette expression : « descendez »...

C'est descendre le *focus* de leur attention, c'est tout.

Dans le bas-ventre ?

Oui. On retrouve ces planisphères dont je vous parlais : l'acteur sent tout mais place le *focus* de son attention sur une zone précise, qui est le bas-ventre. Le reste du corps existe mais n'a plus le rôle principal. L'être humain est généralement obnubilé par ce qu'il se dit et par ce qu'il croit voir, qui sont généralement des préjugés... « Descendre » revient à dire aux élèves : « Le plus important est ici. Descendez vos centres d'intérêt, vos qualités d'observation et d'attention... Ensuite, votre corps fera le travail. » C'est à l'image d'une

symphonie : il y a une mélodie principale et des éléments qui l'accompagnent. Vous pouvez décider de placer le *focus* de votre attention à différents endroits.

Mais pourquoi le bas-ventre ? Pourquoi demande-t-on si souvent aux acteurs de travailler cette zone-là du corps précisément ? Est-ce parce qu'il s'agit de la zone de la sexualité ? La poitrine aussi est un centre...

C'est un centre, absolument. En fonction de ce qu'il a à jouer, l'acteur peut placer son *focus* à différents endroits. Dans le cas du bas-ventre, l'être humain est tellement ici (*elle montre le haut de son corps*) que descendre un peu lui permet de faire connaissance avec quelque chose qu'il méconnaît complètement, donc de rééquilibrer un peu les choses. Pour les femmes – je ne peux pas parler pour les hommes –, il est incontestable que ça change quelque chose. En tant que mère, j'ai pu éprouver que c'était l'endroit du corps où le maximum d'énergie peut s'accumuler puis se décharger, l'endroit du corps le plus solide et le plus puissant. Quand on accouche sans péridurale, c'est une expérience incroyable ! Donc ce n'est pas sexuel dans le sens de relation sexuelle... Énergétiquement, le bas-ventre est le centre de la survie. On y retrouve tout ce qui est de l'ordre de la reproduction, du désir et du rejet, de la violence, de la mort, de la fuite... On ne fuit pas avec sa tête ! Très grossièrement, le bas-ventre pourrait être rapproché de cette gestuelle : je ramène à moi ou j'éloigne de moi. Les autres centres dégagent d'autres types d'émotions. Ici, au niveau du plexus solaire, on retrouve tout ce qui est relatif à l'amour, à l'affection. C'est très simple : quand vous aimez quelqu'un, vous pouvez sentir que ça travaille au niveau de la poitrine ; quand vous désirez quelqu'un, ça travaille au niveau du bas-ventre. Vous voyez bien que votre corps répond de lui-même à votre question. Enfin, ici, au niveau de la tête, c'est tout ce qui est de l'ordre de la communication. Quand quelqu'un vous impressionne, par exemple, quand vos émotions concernent votre pensée, c'est au niveau de la tête que c'est émoustillé le plus vite. Émoustillé signifie que de l'énergie circule... Avant même qu'il ne commence à jouer, l'acteur doit se connecter à ces différents centres afin d'avoir le choix. Il lui est donc nécessaire d'avoir fait connaissance avec ces derniers préalablement parce que, les trois-quarts du temps, ils ne sont pas réveillés, ni même connus, à la hauteur de l'intensité dont n'importe qui est capable.

Donc, quand on dit à un acteur de « se centrer », cela ne signifie pas nécessairement qu'il doit se connecter à son bas-ventre ?

En réalité, chacun fait sa sauce... Si je travaille avec un directeur ou une directrice et que j'entends : « Centrez-vous ! » ou « Concentrez-vous ! », je fais ma sauce avec cette consigne... Dans mon jargon, « se centrer » signifierait se connecter au moins avec ces trois centres principaux que sont le bas-ventre, la poitrine et la tête, vérifier qu'ils communiquent les uns avec les autres, insister sur ceux qui sont endormis, calmer ceux qui sont trop réveillés, etc. « Se centrer » correspondrait donc à une activité de rééquilibrage des centres énergétiques principaux. On retrouve cette histoire de tiédeur, de mixité, de parité. L'acteur vérifie la colonne des centres énergétiques et les rééquilibre

au besoin. Je ne parle pas de *chakra* parce que je ne veux pas que les élèves partent en *trip* hindou... Je n'ai rien contre ça, mais je suis pédagogue et pas gourou, précisément.

À ce propos, il est toujours surprenant pour moi de constater combien, à chaque fois que j'explique votre travail à des personnes qui ne connaissent pas, ou peu, l'art de l'acteur – mais j'ai obtenu des réflexions tout à fait semblables auprès d'artistes et de penseurs du théâtre –, ils rapprochent immédiatement ce savoir rendu au corps d'un mysticisme douteux...

Avant tout, il est important pour moi de préciser que j'aime moins parler de *savoir rendu au corps* que de *connaissance*. Si vous regardez l'étymologie des mots, dire : « Je connais » est très physique. Dans la Bible, connaître prend le sens de posséder, d'avoir des relations charnelles. « Je connais », c'est : « J'ai couché avec »... Et pour ce qui est de ce mysticisme dont vous parlez, je postule que l'être humain est, fondamentalement, une unité qui réunit *et le corps et l'esprit et je ne sais quoi*... Si je ne le dis pas, c'est par stratégie. Ce n'est pas parce que ce n'est pas clair pour moi. Je ne le dis pas parce que je ne veux pas que les gens me prennent pour un gourou, encore une fois – ce qui n'empêche pas certains de le penser, de toute façon. On est pétris de clichés par rapport à ça et on s'y réfère immédiatement au lieu de se demander : « Qu'est-ce que, moi, j'ai compris de ce qu'est la vie ? » Il y a tellement de choses qu'on ne sait pas... N'importe quel scientifique dira qu'il y a toujours une part qu'on ne peut pas connaître, qu'on ne peut pas expliquer. Je ne suis pas du tout mystique dans le sens d'« allumée » mais, même si je ne suis pas passée par la religion, il y a effectivement chez moi quelque chose en lien avec une forme de spiritualité.

À la fin de l'échauffement, vous faites souvent pratiquer un exercice que vous appelez « Rapport au sol et à l'espace » ayant pour objet, je vous cite, de « retrouver sensations et liberté dans les jambes » en laissant ces dernières « se diriger toutes seules » de façon très dynamique. Quand vous donnez l'énoncé de cet exercice, vous expliquez aux élèves que s'ils prêtent réellement attention à sentir le rapport qu'ils entretiennent au sol et à l'espace qui les entoure, ils ne pourront pas se gêner, ni se faire mal, parce que leurs jambes ne peuvent pas se tromper...

Il est délicat de dire que les jambes ne peuvent pas se tromper. Il s'agit d'instinct. Tout ce qui est le bas du corps (c'est-à-dire le bassin, le bas-ventre et les jambes) constitue le moteur de l'être humain : c'est ce qui pousse, qui se déplace et c'est effectivement là que se situe l'instinct donc le rapport à l'espace.

Lors du stage « Les Fondamentaux » que j'ai suivi en tant que spectatrice, vous avez dit à l'un des participants : « Tes mains savent. » Cela me pose problème parce qu'il me semble que c'est le cerveau qui fait que les mains savent... Tout ne passe-t-il pas toujours par le cerveau ?

On ne peut pas séparer le corps du cerveau, évidemment. Mais on ne marche pas avec son cerveau, on marche avec ses jambes ! Je pense qu'il faut simplement ne même plus se

poser la question et abandonner ce réflexe spontané de séparer les deux, d'en faire deux éléments qui s'opposent. Il n'y a aucune raison d'enlever le cerveau du corps car cerveau et corps sont une seule et même chose.

Mais dire : « Ce sont les jambes qui marchent » revient à dissocier le cerveau du corps d'une façon très semblable...

Mais tout passe par le cœur, aussi ! Tout passe par le foie ! Ce n'est qu'un seul organisme ! Par contre, la *sensation* de ce qui est juste et de ce qui ne l'est pas est dans les jambes, elle n'est pas dans le cerveau. La sensation de distance, liée à ma vitesse, par exemple : « Est-ce que je vais me cogner au pilier ou pas ? », est dans la zone du corps qui va possiblement se cogner. Évidemment, tout cela est géré par je ne sais quelle équation dans le cerveau mais l'endroit où je *sens*, c'est où ? C'est dans ma hanche ou dans mes jambes. Les sensations sont un mode de communication plus rapide que la pensée. C'est même ce qu'il y a de plus rapide dans notre corps. Quand on se brûle, notre main recule immédiatement ; on ne réfléchit pas pendant trois heures.

Est-ce cela que vous sous-entendez quand vous demandez aux élèves de « lâcher la tête » ?

Je n'aime pas cette expression, « lâcher la tête »... « Lâcher la tête », de façon non-concrète, cela correspondrait à « faire silence ». Plus exactement, ce serait même : « arrêter le bruit ». Et de façon concrète, cela correspond à plusieurs opérations successives. L'acteur doit d'abord repérer les tensions qui se situent dans la zone de sa tête (dans son visage, son crâne et jusqu'à dans sa nuque et dans sa gorge) et ce à tous les niveaux (dans les muscles, dans les os, dans les muqueuses, etc.). Il doit les sentir, ce que j'appelle les *apprendre*, et voir quelles conséquences ont ces tensions, à quoi elles servent, quelles émotions elles tiennent, quelles agitations, quelles obsessions... Ensuite, le principe est le même qu'avec le reste du corps : l'acteur doit relâcher ces tensions depuis l'intérieur, depuis leur centre, pour être à même de dissocier, de prendre de la distance vis-à-vis d'elles. Enfin, la troisième étape consiste à laisser le corps se réapproprier, reprendre en charge les contextes qui le concernent, qui se sont coincés et entassés *virtuellement* dans la tête. Les émotions n'ont pas à être traitées par la tête mais essentiellement par le ventre et la circulation des liquides. Je prends un exemple : si une tension est liée au fait que l'acteur se répète : « Je devrais faire ça, je devrais faire ça... », il s'agit d'*agir*, de *faire* quelque chose. Le silence, c'est ne pas s'identifier à ce que l'on pense. C'est se dire : « Tiens, une pensée... », puis l'attraper si on pense qu'elle va nous servir ou la laisser passer. Dans le cas d'une pensée agressive, l'acteur doit être capable de lui dire : « Lâche-moi les baskets, ce n'est pas le moment. » C'est en cela que « faire silence » est une disponibilité. L'acteur ayant un tout petit peu plus de distance, il peut choisir de se laisser agresser ou de repousser l'agression. Comme le marionnettiste avec sa marionnette, c'est lui qui guide, lui l'acteur, lui le joueur. « Lâcher la tête », ce serait ça. Et si l'acteur suit ce processus, cela diminue un peu le bruit. Peut-être pourrait-on dire : « lâcher le mental » ?

Peut-on enseigner la présence scénique ?

« Lâcher le raisonnement » ?

Ce n'est pas du raisonnement, le mental... C'est encore autre chose. Le mental, ce n'est pas très intelligent alors que « raisonner » sous-entend : « tenter de construire quelque chose », ça peut être très utile. Le mental, à l'inverse, correspond davantage à ce que j'appelle « la Concierge », c'est-à-dire tout ce qui limite, tout ce qui empêche, tout ce qui fait ce que tout le monde dit...

« Lâcher le jugement » ?

Ce n'est pas que ça non plus, c'est trop réducteur. Mais c'est beaucoup ça tout de même. « Lâcher la tête », c'est lâcher tous les présupposés, tous les préconçus, les préjugés... C'est lâcher un contrôle qui n'est fait que de références, qu'elles soient personnelles ou culturelles.

Pour l'instant, dans ma thèse, j'ai choisi d'écrire : « lâcher (dans) la tête ».

Physiologiquement, c'est plus juste car ce sont, entre autres, les efforts qui sont dans la tête que l'acteur doit relâcher.

« Lâcher le préconstruit » ?

Oui, ça peut être une idée. Mais c'est aussi lâcher ses peurs... Ce serait lâcher son ego, si on résume.

Et quand vous dites que la pensée est « quelque chose d'extrêmement vivant et physique » ?

J'entends par là que l'on n'a pas *une* pensée mais tout un lot de sensations, de mouvements internes, organiques. Quand je parle du corps et de la tête, et que je les distingue, peut-être ferais-je mieux de remplacer le mot corps par le mot instinct... Ce qui est intéressant avec ce mot-là, c'est qu'il sous-entend une forme de connaissance, très lointaine, très profonde, et qu'en même temps, il est évident pour tous qu'il faut un corps pour avoir de l'instinct. C'est une puissance physique. Le mot tête, lui, pourrait être remplacé par réflexion, intellect. L'intellect ne fait qu'organiser. Mais je n'établis pas de jugement de valeur car l'instinct sans l'intellect... Il y aurait donc (*elle fait un geste allant du bas au haut de son corps*) l'instinct, l'intellect, l'intuition et l'amour, au-dessus, qui serait un désir fondamental d'être en communication avec l'autre (que l'autre soit moi, mon partenaire, le spectateur ou un texte) à travers la beauté, ou la poésie. En réalité, il faut les trois, instinct, intellect, intuition, sinon il vous manque un morceau, et l'amour serait le fluidifiant, le lubrifiant. On est dans la reproduction, dans la sexualité, dans la gestation. On n'en sort pas. Plus j'avance, plus je me rends compte que je ne parle que de ça.

Claude Degliame compare la disponibilité de l'acteur en scène et celle qu'on peut avoir, je la cite, « quand on baise »¹...

Oui, si ce n'est que je préfère « faire l'amour » que « baiser » parce que dans « faire l'amour », ce qui est vraiment beau, c'est que l'on fait, on travaille à construire l'amour, à faire en sorte qu'il existe, on *confirme* l'amour. On pourrait parler de Technique de Faire l'Amour au Plateau... et aux Spectateurs...

Pourriez-vous, par conséquent, me redonner une définition de la Technique de Confirmation Intuitive et Corporelle, terme à terme ?

J'ai toujours peur que cela fasse un peu pompeux mais, en soi, ces mots sont justes. « Technique » a été choisi en référence à l'étymologie du terme : *technè*. Elle signifie que des moyens concrets sont mis au service d'un but qui, lui, est artistique. Le mot « Confirmation », ensuite, est en lien avec l'idée de « faire confiance ». Si je décris le processus physique, et pour reprendre l'exemple de la hanche et des distances perçues dans le temps même de la course, j'ai des informations (sous forme de sensations, de désirs, de peurs...) et quelque chose de plus maîtrisé, de plus mental, de plus cérébral *confirme* que je peux suivre ces informations-là, me dit de leur faire confiance. C'est ce qui fait que l'on peut savoir qu'un geste ou qu'une proposition sont *justes*. On a *confirmation*. C'est une foi. Quand un metteur en scène dit que c'est juste, il dit oui. Or, la foi n'est pas autre chose que de dire oui. Avec ce mot, il y a un petit jeu avec ce que la religion catholique appelle la confirmation : quelque chose de particulièrement abstrait, le Saint-Esprit, *prend corps*. Dans mon travail, je ne parle évidemment pas du Saint-Esprit mais j'avance l'idée que quelque chose qui n'est pas ce qu'on pourrait appeler *la vie* a besoin de matière pour exister et que c'est cet acte de prendre matière qui fait que la vie existe... C'est d'ailleurs ce que l'on peut lire sur le Big-bang : à un moment donné, une masse d'énergie a eu besoin de prendre matière pour exister, pour exister dans la réalité j'entends. La réalité n'existe qu'à travers la matière : la « Confirmation », c'est ça. Quelque chose *prend corps, prend matière*. Je trouve ce processus intéressant... On peut parler d'âme, si vous préférez : l'âme se confirme à travers la matière et, pour cela, il lui faut un corps vivant.

C'est avec les deux mots suivants que j'ai le plus de problèmes... Je les trouve pléonastiques.

J'aurais pu dire Confirmation Intuitive et Instinctive. Les deux sont corporelles, en réalité. C'est en cela que ce sigle me paraît juste : il rejoint l'idée de *tout* que j'évoquais préalablement. Ce n'est pas que de l'instinctif, que du corps, que du présent ; il y a aussi de l'intuitif. Et si je dois définir l'intuition, je dirais que c'est une espèce de sensation diffuse, quelque chose de très léger. Cela fonctionne *avec les antennes de la tête*, en quelque sorte, comme lorsqu'on se dit : « Mince, quelque chose ne va pas... Même si c'est à des milliers de kilomètres, je sens que ma mère va mourir. » Dans le cas du jeu,

¹ Cf. DEGLIAME, Claude, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 181.

l'intuition peut être une immédiateté : l'acteur comprend quelque chose sans avoir besoin de faire tout le chemin, de suivre tout le processus qui le mènerait à cette information. On retrouve la « Confirmation », d'une certaine façon. Cela se fait sans aucune logique cartésienne, ni aucune logique corporelle d'ailleurs qui serait que pour savoir quelque chose, il faut le voir. L'intuition, elle, ne passe pas par la matière du corps... Mais si vous n'avez pas de corps, vous pouvez vous accrocher pour avoir de l'intuition. C'est aussi : « Je sais que Racine a voulu dire ça... », par exemple. Ce n'est pas que vous décortiquez la pensée de Racine. Vous le savez parce que c'est comme si vous aviez connu Racine, que vous aviez bu un verre avec lui et qu'il vous avait dit : « Là, sur ces trois vers, c'est précisément ça que je veux dire. » C'est une espèce de connexion avec sa vie. Il n'y a plus d'espace-temps... Vous ne pouvez évidemment pas savoir si c'est vrai ou pas, mais vous savez que c'est vrai. Enfin, que c'est *juste*. Et cela n'a rien à voir avec l'imagination. Je travaille peu avec l'imagination, avec le travail visuel qu'elle sous-entend, avec les images. Je préfère parler de rêve. Le rêve est plus proche de l'intuition que de l'imagination. Ceci dit, les réticences que je peux avoir vis-à-vis de l'imagination sont surtout liées à ce qu'on a fait de ce mot... Dernière chose, enfin, l'intuition peut être de se dire : « Il faut utiliser tel élément comme cela. » ou : « Il faut une tasse sur le plateau. » Pourquoi ? Comment ? Aucune idée. C'est l'instinct qui s'occupe de cela ensuite.

Et « Corporelle », donc, c'est tout ce qui est en lien avec l'instinct, que je définirais comme la façon dont nos forces premières, primitives, nous amènent par ici ou par là, à faire ceci ou cela. Dans le cadre du jeu, l'instinct teste les idées. Il dit : « Tu es qui, toi ? Tu es qui, la tasse ? Je te tourne autour, je te renifle, je te touche. Je fais quoi de cette idée que l'intuition m'a amenée ? » À la différence de l'intuition, il ne s'occupe pas de ce qui n'est pas là. Il est toujours en lien avec une situation. Il est de l'ordre du présent. On n'utilise jamais son instinct comme ça, tout court. C'est ce qui fait, d'ailleurs, qu'instinct et intuition ne se situent pas géographiquement aux mêmes endroits – en partant du principe qu'on est un tout, on est d'accord – et que ce ne sont pas les mêmes densités. Ce mot densité me paraît de plus en plus important. Instinct, intellect, intuition n'ont pas la même densité. Peut-être est-ce cette histoire de présence ? Ce sont différentes natures de présence, dans le sens de *qualités* de présence... Ensuite, l'instinct de l'acteur lui sert aussi à sentir ce qui va faire qu'une séance de travail va bien se passer, à sentir ce qui va, ce qui ne va pas, où trouver les forces pour agir, etc. C'est l'instinct qui perçoit que les collègues sont fatigués et qu'il faut amener un peu plus d'énergie, même sans le savoir intellectuellement parlant. L'instinct, c'est la bête. Mais ce n'est pas simplement : « Il faut que je lève le bras. Il faut que je baisse le bras... » C'est très intelligent, l'instinct. C'est l'intelligence de la nature, pourrait-on dire.

Enseigner la TCIC, c'est donc apprendre aux élèves à utiliser ces capacités, ces qualités différentes du corps – qui sont des intelligences différentes. C'est également leur faire comprendre que ce n'est pas chronologique et leur faire accepter que, dans ce cadre précis, l'intelligence cartésienne sert simplement à organiser les informations, qu'elle ne sert pas à grand-chose de plus. J'essaie de leur montrer que *comprendre* quelque chose ne peut se faire qu'à travers l'expérience et la façon dont je construis mes exercices fait en

sorte qu'ils le vérifient par eux-mêmes. Par exemple, je ne justifie pas les consignes que je donne, comme je n'explique pas le pourquoi de tel enchaînement d'exercices parce que l'explication amène de la distance. Ce sont des acteurs, pas des théoriciens et les acteurs doivent être *à l'intérieur*. Il faut faire appel en eux à une autre forme d'intelligence, à une connaissance et à une compréhension *à travers l'expérience*. Il est de plus en plus net pour moi qu'il y a quelque chose à changer à ce niveau-là car les gens regardent spontanément, et tout, depuis l'extérieur, y compris le travail d'acteur ! Je le vois quand des élèves qui ne connaissent pas encore mon travail entendent mes énoncés : ils peuvent très facilement rester dans une approche superficielle de la chose et les prendre pour un : « Je bouge pour bouger ». C'est comme « raconter », j'ai décidé de ne plus l'employer parce que les gens n'entendent pas ce que je dis : ils entendent ce qu'ils veulent entendre, ils entendent leur « raconter » à eux. Cette écoute superficielle se retrouve partout... Or, ce qui est compliqué dans ma pédagogie, c'est qu'elle prend du temps. Il peut se passer des années avant que les élèves comprennent vraiment cette histoire de langage du corps, par exemple. Quelques-uns ont cet instinct-là, mais je n'en ai presque jamais rencontré...

Si je comprends bien, par exemple, l'exercice du « Texte syllabé » serait de l'instinct ?

Absolument. C'est ce qui prouve, d'ailleurs, que l'instinct est une vraie intelligence : vous pouvez faire des concours d'étymologie *à travers le corps* sans avoir aucune notion d'étymologie ! Pour ma part, j'ai commencé à m'intéresser à l'étymologie des mots à force de les prononcer de cette façon-là. J'ai d'abord eu l'intuition, tout à fait solitaire, qu'il fallait que je me colle à cette pratique : « Je, Je-ne, Je-ne-sais... » Comme je suis têtue, je me suis dit : « Allons-y ! » Je l'ai fait, encore et encore, et j'ai compris qu'à travers cette répétition de syllabes, de sons, j'atteignais à une intelligence qui relevait presque de l'histoire des mots. Les mots sont des corps. Ils se sont construits de telle ou telle façon à cause de la vibration des sons qui les composent. Ce n'est qu'après que j'ai lu des livres qui expliquaient précisément cela. Les exercices que j'utilise sont vraiment pensés dans la volonté de montrer aux élèves que chaque nouvelle expérience amène leurs connaissances à se creuser. La façon dont le corps engrange les connaissances est un phénomène de dilatation, d'ingestion et de digestion. Le corps se dilate, *l'être* se dilate, quelque chose de l'individu grandit. Plus l'acteur travaille, plus il grandit car chaque nouvelle expérience est une dilatation de ses intelligences. Cela me fait penser à quelque chose d'essentiel dans la Confirmation : elle comprend l'acte de répéter – qui l'est un des fondements du travail de l'acteur. L'acteur répète, il refait un même chemin, il y retourne et, chaque fois, cela prend plus de corps, plus de matière, parce qu'il le fait et le refait et le refait en utilisant toujours davantage ses capacités de mémoire et d'instinct. Et cela fonctionne dans les deux sens : si, quand l'acteur fait tel parcours, ce n'est pas bon, si cela n'a aucun intérêt, normalement, il ne devrait plus le refaire...

À ce propos, il y a cette citation d'Eugenio Barba que je trouve très parlante. Il écrit : « tout acte créatif (...) s'effectue à travers une régression préliminaire à un niveau plus primitif (...), une désorientation voulue qui oblige à mettre en œuvre toutes les énergies du chercheur, aiguise ses sens, comme lorsqu'on marche dans l'obscurité. (...) cette dilatation

Peut-on enseigner la présence scénique ?

de ses propres potentialités se paie très cher : elle ne se produit que si l'on accepte de perdre la maîtrise du sens de sa propre action. »¹

Mis à part que l'on ne paie rien très cher... On ne fait que gagner : on perd sa bêtise, on gagne son intelligence. C'est du travail, oui, mais on ne *paye* rien dans le sens où « payer » sous-entend que l'on perd quelque chose.

Est-ce dans cette idée de « gagner » que vous expliquez aux élèves que pour « raconter quelque chose de plus grand que soi, il faut nécessairement commencer par accepter de ne pas être aussi restreint que d'habitude » ?

Oui. Les élèves doivent apprendre à cesser de se censurer sans que cela n'appelle aucune notion de souffrance ou d'arrachement. Il est important de le préciser parce que l'on pourrait confondre ces propos que vous rapportez avec l'idée de faire des crises. Ce n'est pas cela. C'est remplacer le contrôle de l'intellect par la maîtrise de l'instinct, et l'instinct est là pour grandir quoi qu'il arrive. L'instinct sert à être plus fort, à se reproduire... Il amène à toute chose censée faire du bien à qui vous êtes.

Seriez-vous d'accord pour dire que « cesser de se censurer », pour un acteur, c'est avoir accès à une humanité qui le dépasse ?

Quand je parle du *vécu* de quelqu'un, il faut comprendre que ce ne sont pas simplement les expériences qu'il a faites en étant le grand protagoniste. Dans ce que j'ai vécu, on retrouve le climat dans lequel je suis né, les choses que j'ai vues, que j'ai perçues même de façon lointaine, etc. C'est en cela que ce n'est pas psychologique... D'autant que la mémoire de chacun relève d'une sorte d'alchimie : mon corps face à l'océan Atlantique ne produit pas les mêmes sensations, les mêmes sentiments que votre corps face à l'océan Atlantique. Et c'est la même chose pour n'importe quel événement donc le nombre de variables est incroyable !

Ariane Mnouchkine compare les acteurs à des « médiums »². Iriez-vous jusque là ?

Allons jusque là ! Même si je le dis peu, je considère que l'acteur a accès à une connaissance *autre*, plus profonde et plus vaste. La profondeur et la vastitude... Il y a ces deux mouvements : du bas vers le haut, et vers le large. Et peut-être que, fondamentalement, ce qui soutient tout cela, c'est l'amour, ce besoin, cette nécessité de communication entre les gens.

¹ Cf. BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier – Traité d'Anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, Collection Les voies de l'acteur, Éditions L'Entretemps, 2004, p. 95.

² Cf. MNOUCHKINE, Ariane, *Ariane Mnouchkine*, introduction, choix et présentation des textes par Béatrice PICON-VALLIN, Collection Mettre en scène, Éditions Actes Sud-Papiers, 2009, pp. 41-42.

Est-ce en ce sens que vous revendiquez de faire retrouver à vos élèves la pleine maîtrise ou, du moins, la pleine conscience d'un langage non-verbal ?

Cette part du langage est une évidence pour moi. C'est le premier langage. La parole n'est pas moins puissante mais c'est une autre forme de langage. Une observation que je fais tous les jours dans ma pratique, en revanche, c'est que nous sommes de plus en plus a-corporels, a-sensitifs... Par exemple, je suis souvent obligée de répéter vingt-cinq fois à mes élèves que les personnes en face d'eux ont une couleur de peau qui change avant qu'ils ne soient capables de le repérer eux-mêmes ! La plupart des gens sont dans une aperception qui me semble gravissime ! Ils sont aveugles, sourds... Y compris ceux qui se disent intéressés par la chose, d'ailleurs. Ils ne l'entraînent pas donc leur perception reste très grossière... J'aime bien le mot aperception. On pourrait dire sous-perception également... Toutes deux sont très liées à nos modes de fonctionnement actuels : nos yeux sont tellement sollicités par les écrans, par les publicités, qu'ils ne voient plus les détails, les choses fines – en supposant que le changement d'une qualité de peau soit une chose fine, car, pour moi, c'est déjà une information conséquente. Mais dès que vous aidez les élèves là-dedans, dès que vous leur faites sentir qu'ils sont capables de voir ci ou ça, leur corps répond immédiatement.

Il y a une chose qui peut surprendre dans le travail artistique, c'est la justesse. Elle est subjective pour celui qui travaille, parce que personnelle, mais elle entraîne chez celui qui reçoit, partenaire ou spectateur, un sentiment d'évidence que l'on peut qualifier d'objectif puisqu'il est partagé et à même de se répéter...

Je ne sais pas si c'est subjectif, en réalité. Ce que je défends par rapport à la justesse c'est qu'une proposition « X » est toujours bien faite ou mal faite. Elle est bien faite quand il n'y a aucun effort superflu, quand tous les paramètres que l'on pourrait regarder – le rapport à la distance, le rapport à l'énergie, etc. – fonctionnent à l'unisson, comme dans la nature. Alors, c'est juste, que l'on aime cette idée ou pas. Mais ce n'est pas subjectif : c'est intime, c'est personnel. Par exemple, une intensité de cinquante peut être beaucoup trop pour un acteur parce que son corps n'est pas capable de la traverser et complètement juste pour un autre qui, lui, la traverse sans aucune difficulté. Avec le second, il peut y avoir la justesse alors que c'est le même investissement chez les deux au niveau de l'intensité. C'est donc individuel – chaque individu cherche sa propre justesse – mais pas subjectif. C'est la même chose pour l'adresse, d'ailleurs : il n'y a pas de subjectivité dans l'adresse. Adresser son texte est aussi simple que de lancer une balle : soit elle est bien lancée et la personne la reçoit, soit elle est lancée au mauvais endroit, au-dessus ou à côté. Ce n'est pas subjectif. Il n'y a pas là-dedans de création propre à une subjectivité. Ce qui peut être subjectif, c'est que je vais l'adresser en colère ou l'adresser triste ou l'adresser en mentant. Mais le fait de l'adresser *juste*, en fonction de mes intentions, de mon émotion ou du contenu de mon propos, n'est pas subjectif. En revanche, cela demande une grande honnêteté de part et d'autre, entre celui qui émet et celui qui reçoit... Neuf fois sur dix, l'adresse est fautive. C'est un ajustement permanent qui réclame de la précision, une clarté d'intention et un rassemblement de l'énergie... C'est un travail qui implique énormément.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

Je rebondis sur votre allusion à l'adresse : vous parlez du training comme d'un entraînement à l'expression...

Plus précisément, comme d'un approfondissement de la compréhension de ce qu'est l'expression et de la nécessité qui la sous-tend. Le training fait explorer aux élèves leurs capacités de communication corporelle (c'est-à-dire non-verbale) dans le but d'atteindre à une vraie compréhension de la spécificité de dire : pourquoi, à un moment donné, l'être humain a inventé des mots ; pourquoi les sons, le toucher, la transpiration ne suffisaient pas... Ce n'est qu'après avoir exploré au maximum tout ce dont le corps est capable sans les mots que l'on peut comprendre fondamentalement pourquoi les mots existent. Dire est un phénomène très particulier que j'ai vraiment observé, exploré en travaillant avec les sourds. En jouant *et* en langue des signes *et* avec des mots *et* avec les deux en même temps, je me suis rendu compte, par exemple, que les cours de chant aident au travail de la voix mais ne suffisent pas pour comprendre l'acte de dire. J'aime beaucoup cette expression : *l'acte de dire*. Elle a quelque chose qui rejoint l'évocation, la Confirmation : je donne un corps sonore à une pensée ou à une intention. Dans tout ce que j'ai vu sur les scènes des théâtres, l'artiste la plus proche de mon travail serait Pina Bausch, je pense, parce qu'elle dit : « Ce qui m'intéresse, c'est ce qui meut les gens, ce qui bouge les gens. » Or, « Se laisser traverser par... » ou « Je vais vous faire la danse de... », c'est précisément cela : laisser ce qui me meut, au sens large du terme, prendre forme.

Dernière question, enfin, qui rejoint, je pense, ce « ce qui me meut » : l'énergie ? C'est une donnée compliquée à traiter pour moi car elle suscite beaucoup de scepticisme...

Je ne comprends même pas qu'on puisse réfuter que ça existe. C'est réel ! Respirez, sentez ! Si je vous gifle ou si je vous embrasse, vous verrez que cela change votre niveau d'énergie ! Comment peut-on réfuter que, dans le corps, il y ait du mouvement, par exemple ?

Ce serait le ch'i des médecines orientales, en un sens ?

C'est ça. Je confirme. C'est vraiment ça. Néanmoins, ce n'est pas la connaissance du *ch'i* qui m'a amenée à parler d'énergie. C'est simplement une réalité. Je ne comprends vraiment pas qu'on puisse la discuter. Ce qui est intéressant avec le *ch'i*, c'est que ce sont des milliers d'années d'observation de la nature et du corps humain. Ce n'est que de l'observation – et de l'expérience. Il y a eu une intuition de départ, qui a ensuite été essayée... On retrouve cette idée d'une justesse qui se transmet et qui devient vérité à force d'être vérifiée.

Et, plus précisément, dans le travail de l'acteur ?

Lorsqu'il joue, l'acteur utilise deux types d'énergie différents, que je rapprocherais du *yin* et du *yang*. La première est centrifuge. C'est le *yang*, une énergie qui *va vers*. L'acte même d'être en jeu demande à l'acteur de la puissance, une unicité qui lui permettent de traverser des choses elles-mêmes puissantes, de s'ouvrir suffisamment pour être capable

de lâcher. La deuxième, le côté *yin*, est centripète. Elle augmente chez l'acteur ses capacités de perception, d'analyse et de gestation des informations. Être en jeu, c'est aussi être perceptif. Or, il faut de l'énergie pour être capable de recevoir : si vous n'avez pas d'énergie, vous ne sentez rien, vous ne percevez pas... Non seulement de recevoir, d'ailleurs, mais d'attirer, parce que ce n'est pas parce que vous percevez que vous attirez nécessairement...

Par rapport au yin et au yang, dans l'ouvrage Énergie mentale et autoguérison, Mantak Chia écrit : « Le bébé étant né, son énergie se divise peu à peu, se répartissant entre parties chaude et froide du corps. Dans le fœtus, l'énergie yin et yang se trouve en parfait équilibre, dans une sorte de mélange tiède. »¹ Il explique ensuite que c'est en grandissant que le yin et le yang, énergie froide et énergie chaude, se séparent...

Cette idée de « mélange tiède » m'intéresse beaucoup. Je la retrouve dans tout le travail que je fais sur les touchers simples, par exemple. On y amène cette même douceur. Mais ce n'est pas de la douceur au sens féminin de la chose, la douceur d'une femme qui touche un homme ou une femme... C'est vraiment cette tiédeur de la matrice, ou du nouveau-né effectivement. C'est là que se situe la clarté de l'acteur. Il est dans cet équilibre, c'est pour cela qu'il peut jouer du très froid ou du très chaud, qu'il peut jouer avec des excès. Ce qui est joli avec le mot tiède, c'est qu'il vous plonge tout de suite dans l'idée d'un mélange d'éléments qui ne sont pas solides : de la température, de l'eau... Donc c'est souple, c'est adaptable... Pour revenir à ces histoires de *yin* et de *yang*, je pense à Alexandre del Perugia qui travaillait dans l'école la semaine. C'est quelqu'un que je trouve passionnant à observer sur le plateau. En regardant son travail, je me suis fait la réflexion qu'alors même que je comprends parfaitement tout ce qu'il fait, nous ne sommes pas passés par les mêmes endroits, nous n'avons pas les mêmes qualités. Comme c'est un homme, je pense, il a davantage utilisé ce côté *yang*, en lien avec l'intellect. Il est passé par des choses plus actives, par le jeu, par le rire, etc. Moi, je fais passer les gens à travers leurs peurs, à travers des choses beaucoup plus froides et plus mystérieuses. Si j'utilise aussi une part de *yang*, c'est simplement pour secouer, pour réveiller.

Je reviens à cette tiédeur nécessaire à l'acteur que vous avez évoquée. Pensez-vous qu'elle se conquiert par l'échauffement ? Vous parlez à son propos d'un indispensable travail « de l'intérieur »...

Travailler « depuis l'intérieur » cela signifie travailler avec ses sensations les plus intimes.

Se connecter avec sa vie émotionnelle ?

Pas seulement. Il faudrait préciser. On pourrait dire : émotionnelle et spirituelle... Sa vie intérieure dans toute sa complexité. Encore une fois, il faut faire réaliser aux élèves que circule à l'intérieur de leur corps un nombre de sensations différentes et spécifiques

¹ Cf. CHIA, Mantak, *Énergie mentale et autoguérison*, Collection « Horizons spirituels », Éditions Dangles, 1985, pp. 26-28 ?

Peut-on enseigner la présence scénique ?

incroyable : sur chaque centimètre carré, ce sont des milliers de micro-sensations, des milliers de micro-expériences en même temps... C'est un monde incroyable ! Cet intérieur dont je parle est d'une subtilité et d'une puissance formidables ! C'est ce qui est compliqué à expliquer : c'est brutalement physique mais l'intelligence subtile est là en permanence. À l'intérieur de quelque chose d'extrêmement simple, vous avez tout. En outre, ce mouvement qui consiste à partir depuis la source de ce qui se passe intimement est l'opposé d'obéir à une consigne. Quand on obéit, on est un exécutant. Ce n'est pas pour rien qu'à l'armée, on désensibilise les soldats. Les C.R.S. ont des entraînements pour avoir moins de sensations, pour pouvoir *exécuter* les choses. Nous-mêmes avons tendance à être très obéissants donc il y a un réel travail de re-sensibilisation à effectuer chez les élèves, qui est lié à une autonomie de pensée.

Entretien avec Delphine Eliet – 26 avril 2013

« Travailler avec ses émotions »

Pour ce second entretien de clôture, j'aimerais que nous parlions du rapport que vous entretenez aux émotions dans votre travail...

J'ai beaucoup cherché autour des émotions, c'est vrai, mais essentiellement parce que je trouve les êtres humains très mal à l'aise avec ça. Ce n'est pas que les émotions m'intéressent particulièrement. Je n'aimerais pas que l'on se dise : elle est obsédée par les émotions ! Au contraire, mon objectif est que les élèves en fassent l'expérience physique. Alors, ils ne sont plus sur-occupés par elles – sur-occupés à les éviter ou, à l'inverse, sur-occupés par la fascination qu'elles exercent sur eux... Il faut réajuster tout cela. Je prends souvent l'exemple des enfants : eux sont en direct. Lorsqu'ils vivent un drame, peu importe quoi, ils expriment un drame. Nous, devenus adultes, vivons des drames et exprimons soit l'opposé – « Merci, je suis très content ! » – soit rien, soit une version hyperbolique de la chose. Ce dernier comportement est très féminin. C'est faire un drame d'un petit machin. Quand on regarde à l'intérieur, *dans* le corps, il se passe un petit machin alors que l'expression de cette expérience touche à l'apocalypse... Chez les hommes, les émotions sont généralement cachées, tenues. Chez les femmes, elles sont survalorisées quant à leur expression. Souvent, les femmes sont plus dures que les hommes en réalité. Si je considère les émotions comme de telles puissances, d'ailleurs, c'est entre autres parce que je suis une femme et que je ne supportais pas de voir les femmes pleurer à chaque micro-contrariété. Très jeune déjà, j'étais persuadée qu'il y avait une autre force que cela ! C'est pour cette raison que j'ai tant cherché... Je dirais que beaucoup de gens sont dans l'ignorance fondamentale de ce qu'est une émotion pure, c'est-à-dire une émotion sans réaction à cette émotion – ce qui sous-entend une acceptation totale de l'expérience qui est vécue. On surajoute toujours quelque chose : un refus, une tension... Dans mon enseignement, j'aide les élèves à découvrir cette relation qu'ils entretiennent aux émotions, à repérer ces réactions et à les enlever, à s'entraîner à traverser des émotions nettoyées pour être à même de les convoquer facilement, à voir que ce n'est qu'une manifestation de vivance parmi tant d'autres et à accepter, dès lors, que ce ne soit plus du tout un *focus*, un centre d'intérêt. Je parle bien évidemment là de l'acteur. Le processus se complexifie avec les personnages qui, eux, sont aussi compliqués que les êtres humains peuvent l'être. Mais l'acteur doit être capable de traverser une intensité émotionnelle en s'en faisant le simple vecteur. C'est l'idée de Darwin qui écrit que « la fonction première des émotions n'est pas d'être ressenties par celui qui en est l'objet mais de servir à la communication ». Ce n'est qu'une histoire de vibrations. Il faut donc revenir à cette fonction première des émotions et, pour cela, nettoyer ce que nous en faisons. On n'est donc pas du tout sur le sujet : « Dois-je me souvenir de mon premier chagrin d'amour pour jouer un chagrin d'amour ? » Si on s'intéresse à ce premier chagrin

d'amour, ce n'est que pour le remettre au bon endroit et découvrir la réalité de ce qu'est cette expérience sans réaction afin de s'en désintéresser car ce n'est pas le *focus*.

Pourtant, vous dites, je vous cite : « Aller prendre qui vous êtes et ce que vous savez de la vie, c'est la base pour jouer ».

C'est parce que le jeu fonctionne d'intimité à intimité du plateau à la salle. À partir du moment où il y a intimité, il y a émotion mais cela ne signifie pas nécessairement qu'il y a des larmes ou des éclats de rire, ni même que c'est visible... Si l'on se réfère à l'étymologie du mot, émotion désigne un mouvement interne, intime. Quand on dit qu'il y a *émotion*, ce n'est donc pas synonyme d'*expression émotionnelle*, cela indique simplement qu'il y a un mouvement dans le corps, qu'il s'y passe quelque chose de puissant, de fort. Dans ce sens, on pourrait presque dire que la douceur est une émotion... Je n'aimerais pas que les gens comprennent que, pour que l'acteur soit touché, il faut forcément qu'il ait une émotion explicite. L'objectif n'est pas que l'acteur ait des émotions, il est d'arriver à susciter des émotions chez le spectateur. C'est même la maîtrise de ses propres émotions par l'acteur qui fait que le spectateur peut en éprouver lui-même, sinon il y a rejet. L'acteur ne doit pas courir après l'émotion. En revanche, il doit tout mettre en œuvre pour être intimement impliqué dans l'instant présent car, dans ce cas, quoiqu'il arrive, il est *au présent* donc des mouvements animent son corps qui se transmettent au public. Ce qui touche le spectateur, c'est la lutte du *personnage* avec l'émotion qu'il est censé traverser. L'acteur, qui est tranquille, content, *joue* à créer des lignes de forces contradictoires. Il tire les ficelles : la colère monte, le personnage essaye de se calmer mais sa colère déborde, il essaye de se re-calmer, etc. Cette dynamique qui consiste à transférer les complexités, les complications au personnage est tout à fait spécifique du métier d'acteur, je pense, mais personne ne semble vouloir s'en occuper parce que « c'est un truc de gonzesse hystérique » et que, donc, ça n'a pas d'intérêt... Pour ma part, je défends l'idée que l'acteur doit travailler avec tous les niveaux de son être, y compris les plus intimes. C'est son métier, un métier qu'il doit apprendre parce qu'il est très spécifique. Le mot métier est important pour moi. La base de ce que j'enseigne se situe à cet endroit-là. À seize ans, on m'a dit : « Fais ton métier. » Or, c'était un métier que je ne connaissais pas – puisque j'ai travaillé avant d'apprendre – et qu'il a donc fallu que je comprenne. Or, ce que j'ai sélectionné après moult fausses routes est directement lié à cette réalité selon laquelle l'acteur doit travailler avec, exposer et faire confiance à son intimité. Il est indispensable, à mon sens, de s'occuper de cela quand on construit un acteur parce que les risques, ensuite, de se faire manipuler, de se faire abîmer par les gens qui dirigent sont très réels. Il faut protéger le futur acteur en l'amenant à connaître et à maîtriser le fonctionnement de ses émotions. Lorsqu'ils découvrent la TCIC, par exemple, certains élèves peuvent avoir des réactions émotionnelles fortes. Il est essentiel de leur préciser que ce n'est pas l'intérêt, que c'est pour aller voir ce qu'il y a derrière que l'on ouvre certains placards, que c'est pour regarder les choses de plus bas, de plus profond... En outre, il faut savoir que dès que vous avez accès à votre propre intimité, vous commencez à avoir accès à l'intimité de l'autre ce qui fait que vous pouvez essayer de comprendre, intimement, ce que veut le metteur en scène, par exemple.

C'est important de le préciser, parce que vous dites explicitement sur votre site : « travailler avec les émotions »... Et, par exemple, lors du stage « Les Fondamentaux », vous avez demandé aux participants de choisir « une émotion qui vous fait très peur »...

Oui, parce que le but principal de ce stage était que les gens découvrent une autre relation à leurs émotions. L'objectif final de mon enseignement est que l'acteur soit complètement apte à accueillir n'importe quelle expérience qui pointerait le bout de son nez, tellement apte même qu'il puisse choisir d'aller en lui-même chercher ceci, réveiller cela, etc. Quand je dis « accueillir », j'entends repérer et défaire toutes les réactions à ces émotions : l'acteur doit entraîner son corps et son esprit à ce qu'il y ait un silence total dans sa tête quoi qu'il traverse. S'il est incapable d'être en colère sans avoir l'estomac serré, par exemple, c'est forcément lié à des préjugés qu'il a sur la colère, à des souvenirs de colère... L'acteur doit défaire ces espèces d'équations qui sont comme incrustées en lui pour être à ce point tranquille avec le fait de traverser la colère qu'il peut *jouer* ensuite avec cette émotion : convoquer, re-convoquer, convoquer tous les soirs un phénomène qui n'est plus du serrage mais de la colère pure donc une manifestation d'énergie traversant son corps. Les premières fois que l'on éprouve une émotion pour ce qu'elle est, *purement*, et qu'on se rend compte que, même si c'est de la douleur ou de la peur, c'est agréable parce que corps est plus vivant, que ce n'est donc pas du masochisme, c'est stupéfiant. Cet adjectif, « stupéfiant », est très juste à mon avis car il sous-entend bien que l'on assiste à une *expérience* : l'intellect ne commente rien, il ne juge plus. Toute proportion gardée, je dirais que cela se rapproche de l'accouchement ou de l'orgasme, par exemple : tout d'un coup, le corps entier est sollicité. C'est physique. Il n'y plus de bruit dans la tête. L'acteur n'a plus peur : il est plein d'une clarté absolue quant au fait que c'est du jeu. Mais c'est un processus tellement méconnu qu'il est compliqué à expliquer... C'est, d'une certaine façon, retrouver le fonctionnement émotionnel des animaux. Lorsqu'un animal souffre, il tremble, il bouge, il crie mais ce n'est pas *émotionnel*. C'est de l'émotion *pure*. Même une mère qui trouve son petit mort n'est pas *émotionnelle*. Ce sont ses entrailles qui disent : « Ce n'est pas normal ce qui se passe là. » C'est la même chose dans le cas des bébés : ils crient tant qu'ils ont mal et à la seconde où la douleur s'arrête, ils arrêtent de crier. Ils n'en *pensent* rien. Il n'y a aucune sophistication. C'est même l'opposé de la sophistication. L'acteur doit retrouver cette bestialité-là dans son rapport aux émotions et transférer la sophistication, cette bagarre réactionnelle que nous avons tous avec les émotions, au personnage.

Vous expliquez, par exemple, qu'on n'utilise pas nos souvenirs privés tels quels mais qu'on « grossit » ces expériences, ce qui éloigne le côté anecdotique de la chose pour aller vers l'humain...

Je pense pouvoir le dire autrement aujourd'hui : ce n'est pas tant que l'acteur « grossit » une expérience ; c'est qu'il s'intéresse à des choses de plus en plus fines, comme s'il zoomait. L'acteur voit ces expériences de mieux en mieux donc celles-ci ont l'air de plus en plus grandes – ce qui permet d'éliminer, en outre, toute idée de « faire quelque chose en force »... Pour « grossir » son expérience, c'est ce mouvement-là qu'il faut reproduire.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

Le travail en musique entre pour beaucoup dans la formation à ce rapport « nettoyé » aux émotions. Est-ce parce que, comme il s'agit, pour beaucoup, de tubes de variété, ces morceaux font spontanément écho à des souvenirs chez les élèves ?

Il y a de ça, mais pas seulement. Je choisis ces morceaux, d'abord, parce qu'ils sont évidemment construits pour interpeler – c'est de la variété –, ensuite, parce qu'ils obligent les élèves à écouter depuis un niveau plus profond. Si je prends l'exemple d'Eminem : tout le monde pense spontanément « banlieue », etc. On a tout de suite des préjugés. Si les élèves ne travaillent qu'avec des *a priori*, leur approche restera inévitablement superficielle, l'expression sociale de quelque chose... En leur faisant écouter quelque chose de référencé, je les contrais à passer outre leurs préjugés pour entendre *au présent* cette musique, pour connecter *réellement* avec l'intimité de son auteur et voir s'il y a communication possible. Je joue sur deux tableaux, en réalité : sur le tableau « musique de variété » parce que ça les touche directement, parce que c'est fait pour ça ; sur le tableau « musique connotée » pour les contraindre à se défaire des connotations. Au cours de la première année de formation à la TCIC, je travaille vraiment à ce que les élèves ne restent pas enfermés dans ce qu'ils *croient* connaître et se cantonnent, donc, à un niveau de perception très grossier. En utilisant « Se laisser traverser par... », je les entraîne à développer leur curiosité et leur intelligence, leur clarté. Ce qui est important, c'est qu'être « traversé par » de la musique, par exemple, sous-entend que toute la matière qui est *soi*, à ce moment présent-là, rencontre la matière de la musique (faite, elle aussi, de beaucoup de choses), que cette rencontre crée une réaction et que c'est cette alchimie-là que l'acteur met en mouvements. Partant de deux éléments, on se retrouve avec un troisième : $1 + 1 = 3$ serait la formule de « Se laisser traverser par... ».

Ariane Mnouchkine emploie l'expression « se laisser travailler par »¹...

C'est tout aussi juste. J'aime particulièrement le mot travail parce que j'y entends le travail de l'accouchement : ça bosse, ça prépare, ça modifie... pour donner. C'est : « Il va se passer quelque chose... » Et quand bien même la musique impose des exigences auxquelles l'acteur peut dire non, celles-ci sont toujours prises en compte. Si c'est de la musique douce, par exemple, il peut décider d'aller à l'opposé de la douceur, s'amuser à rebondir là-dessus ou, à l'inverse, choisir de s'y glisser complètement... Avec un rôle, il est évident qu'il y a des choses qu'on ne peut pas refuser mais c'est un manque d'imagination, à mon avis un manque de réflexion que de considérer qu'un rôle puisse être plus contraignant que de la musique... Un manque d'observation de la nature humaine aussi, donc un manque de connaissance. Si les acteurs s'intéressaient réellement aux être humains, leur métier serait beaucoup moins difficile ! Ce qui est intéressant dans ce type de travail, c'est que tout le monde a des préjugés : un intellectuel de gauche peut refuser d'être touché par Johnny Hallyday – et par France Gall n'en parlons pas ! On

¹ Cf. MNOUCHKINE, Ariane, « Le théâtre ou la vie », entretien avec Ariane MNOUCHKINE (avril 1984), *Fruits* n°2/3, *En plein soleil*, juin 1984, pp. 200-223.

trouve également des élèves qui rechignent à être touchés par la musique de la génération de leurs parents... Donc, ils se contentent d'obéir à la consigne. Or, ma pédagogie demande, fondamentalement, de repérer ces actes d'obéissance pour arrêter de les faire. J'entends par « actes d'obéissance » tous les automatismes en lien avec les émotions, je l'ai dit (ainsi, être incapable d'être en colère sans avoir l'estomac serré parce que l'on nous a interdit la colère toute notre enfance ou, à l'inverse, être fasciné par la colère parce que, chez nous, tout le monde était hystérique...), mais aussi tous les préjugés et préconçus sociaux. Les trois-quarts du temps les acteurs arrivent ici, si jeunes soient-ils, convaincus qu'ils n'ont pas *d'a priori* et qu'ils ont de l'expérience... C'est le grand problème de la jeunesse.

Pourtant, je vous ai déjà entendu dire aux élèves qu'un acteur, même jeune, était capable d'avoir accès à une large gamme émotionnelle...

C'est vrai. Mais je me rends de plus en plus compte, malgré tout, que l'âge, la variété et la complexité des expériences traversées sont une sacrée arme pour jouer. Il faut apprendre aux jeunes gens la profondeur parce que leur bonne santé la leur fait fuir avec une vitesse et une facilité déconcertantes. Ce n'est pas qu'ils n'en ont pas. Un enfant en a ! Mais cette bonne santé de la jeunesse rend souvent les choses très superficielles. Les élèves doivent donc apprendre non seulement à accepter d'être émus par l'autre mais aussi par eux-mêmes : ce que je fais me fait quelque chose, m'altère, et cela me fait quelque chose de l'avoir fait, comme un écho. Or, cet écho, cette réceptivité, cet aspect passif sont comme réduits par le fait d'être jeune.

Et les évanouissements ? Il arrive que des élèves s'évanouissent lorsqu'ils découvrent la TCIC... Est-ce parce que, justement, ils refusent de travailler « en profondeur » ?

Avec les évanouissements, on est sur des phénomènes émotionnels et physiologiques qui sont loin du théâtre... Les élèves s'évanouissent parce qu'avec le travail, on arrive à les mettre en contact avec des émotions, avec des niveaux d'intensité, d'énergie qu'ils ont fuis parfois depuis toujours et dont ils ignorent totalement leur capacité à les traverser. Cela peut être en lien avec des événements traumatiques, par exemple, ou, plus simplement, avec des interdictions qui leur ont été faites. Je reviens à mon exemple précédent : quelqu'un à qui on a toujours interdit d'être en colère ne sait absolument pas ce que c'est que la colère. Donc, quand, tout d'un coup, on remet du mouvement dans la matière intime et que la colère se manifeste, cela provoque une sorte de court-circuit, de *bug*, avec l'interdiction qui est la sienne d'être en colère et, comme l'énergie soulevée est tout de même forte, plus forte que d'habitude parce qu'on brasse plus d'énergie que dans le quotidien des gens, le dernier recours de la personne est de disjoncter – pas dans le sens de devenir folle, bien sûr, mais dans celui de s'évanouir. C'est un système qu'on a tous, cette capacité de s'évanouir. Normalement, elle sert d'anesthésie quand on est face à des douleurs trop grandes. Si j'ai un accident de voiture et que mon bras est coupé, par exemple, l'évanouissement plonge mon corps en anesthésie générale afin qu'il use moins de ceci, de cela... C'est un phénomène de survie. Dans le cadre de la TCIC, toutefois, la personne a seulement la *sensation* d'être en situation de survie. Elle ne l'est pas du tout,

Peut-on enseigner la présence scénique ?

en réalité. Elle croise simplement une intensité assez forte et passe, de fait, à une autre échelle de vivance. Les phénomènes les plus courants, ce sont les nausées ou la tête qui tourne. C'est la même chose !

Si je vous interroge maintenant sur tout à fait autre chose : ce que vous appelez la « position zéro », la définiriez-vous comme un lâcher-prise ou une amorce au lâcher-prise ?

L'expression « lâcher-prise » me pose problème parce qu'elle est trop connotée. Normalement, lâcher-prise signifie qu'on lâche la prise et que cela s'envole : on tient un ballon, on lâche le ballon, il s'envole. Le problème est que la plupart des gens ne l'emploient dans ce sens-là mais dans l'idée que l'acteur cesse de contrôler. Or, s'il n'a pas spécialement donné d'élan auparavant, il se peut qu'il n'y ait rien après qu'il ait lâché prise, que cela tombe, que ce soit lourd ou, simplement, vide. C'est pour cela que je n'aime pas utiliser cette expression. À l'inverse, le moteur de la position zéro est une décision : la décision de se rendre disponible à « Qu'est-ce qui arrivera ? » et « Qu'est-ce qui n'arrivera pas ? » Il y a alors comme un mouvement interne d'ouverture, de dilatation, presque d'envol, précisément... L'acteur peut même décider de ce qui « arrivera » dans telle ou telle scène car il peut décider de convoquer telle ou telle chose...

C'est comme mettre en place une stratégie ?

Cela dépend de la nature du travail mais c'est une option possible, en effet. Une fois qu'il maîtrise les différents niveaux que nous avons évoqués la dernière fois, l'acteur est capable de décortiquer et d'utiliser, en le rendant très réel, très puissant, ce fonctionnement quotidien qui concerne les intentions cachées. C'est travailler à un niveau de profondeur plus grand que tout ce que j'ai décrit jusqu'à présent car il ne s'agit plus alors seulement des émotions visibles mais des ambiances : l'acteur peut sciemment décider de faire ceci ou cela sans en avoir du tout l'air, sembler tout à fait charmant, en surface, dans ses propos, tout en ayant l'intention de déprimer son interlocuteur. En général, cela concerne des parcours au sein desquels il sait déjà ce qu'il veut construire, donc des spectacles entiers, ou des exercices qui entraînent, justement, à construire quelque chose, comme « Je m'appelle... ». L'acteur maîtrise ce qui se passe plus bas, plus profond dans son corps et y réveille quelque chose à même d'altérer les autres. Cela demande d'avoir œuvré à repérer ce fonctionnement-là, encore une fois, en ayant eu l'honnêteté préalable de reconnaître qu'on le fait tous, y compris soi-même.

Et pour revenir à la décision de disponibilité qui fonde la position zéro ?

Ce que je trouve intéressant dans la position zéro, c'est que ce n'est jamais qu'une tentative de disponibilité. L'acteur en position zéro se dit en permanence : « Là, ce n'est pas disponible. Là, ce n'est pas disponible... » Extérieurement, il donne l'impression de ne rien faire mais, intérieurement, il est sans cesse en train de repérer, très concrètement dans son corps, où sont les tensions, quelles sont ces tensions et comment les défaire, comme les diminuer avec l'espoir d'arriver à zéro... Mais il n'y arrive jamais en réalité. Il n'est jamais à zéro. C'est comme un équilibriste sur un fil : il n'est jamais en équilibre ; il

est en déséquilibre permanent. La position zéro est une *tentative* de disponibilité et le jeu naît de cette compréhension qu'on n'y arrivera jamais. C'est comme : « Je suis prêt. » On n'est jamais prêt à rien donc c'est aussi une bonne blague. On peut simplement se rapprocher du fait d'être prêt et, comme on n'est jamais vraiment prêt, annoncer : « Je suis prêt » permet de créer un petit frisson. Ce qui est drôle, fondamentalement drôle, c'est ça. Il y a quelque chose de cet ordre-là dans la position zéro : c'est du jeu ! Ce qui est drôle quand on vit, c'est qu'à la fin on meurt donc que ça ne sert à rien ! Quand on joue au Monopoly, on peut se prendre très au sérieux mais ce n'est qu'une partie de Monopoly... D'une certaine façon, aussi profond et aussi sérieux que soit son travail, il faut vraiment que l'acteur ait conscience de cela...

Vincent Dissez parle d'un acteur présent comme d'un acteur en « intention »¹...

Toujours en train de travailler, oui, tout à fait ! Toujours en mouvement, toujours en tentative...

À ce propos, il y a un exercice qui m'a toujours laissée perplexe, c'est la « Main sur le front »... Pour le coup, il me semble avoir toujours été « en tentative » avec celui-là...

La « Main sur le front » permet de passer par le corps pour rendre très réels les phénomènes de communication, ce fameux *huit* dont je parle souvent : je transmets quelque chose – soit par le toucher, soit par la parole mais c'est exactement le même système –, ce quelque chose est reçu, il crée une réaction, il est transformé et cela fait naître l'envie d'une nouvelle expression, etc. Passer par le toucher ouvre la possibilité que le corps comprenne ce processus. Or, une fois que le corps l'a compris, on peut espérer transvaser cette compréhension à la parole... En effet, le rapport que l'on a à la parole, aux mots, à l'acte de dire, à l'engagement verbal, est très superficiel, très abîmé aujourd'hui. On dit tout et n'importe quoi : on emploie des mots incroyables pour décrire des choses ridicules et on peut jurer sur la tête de sa mère... On parle d'un yaourt est disant qu'il est « sublimissime »... Rien n'est concret, tout est bradé. Parler n'a plus de conséquences et ce à tous les niveaux : en politique, à la télévision, dans la publicité... On grandit là-dedans donc revenir à la vraie puissance des mots est difficile. Par contre, on se touche relativement peu donc on est moins abîmé à ce niveau-là : on a plus peur, on est plus timide, moins habile – dans le mauvais sens du terme : moins rusé, je dirais.

La « Main sur le front » entre aussi dans l'apprentissage de la décision puisque cet exercice impose de comprendre qu'être partenaire n'est pas affaire de compromis. J'affirme qu'être ensemble n'est pas un compromis mais, là encore, mon propos est tellement à l'opposé de ce qu'on apprend socialement... Plus je vois des gens – et j'en vois de plus en plus – d'origines différentes, de milieux différents, d'âges différents, plus je m'aperçois que, même s'ils sont déguisés différemment, ce sont toujours ces sujets-là qui sont en question. Je constate chaque jour dans mon école une non-connaissance

¹ Cf. DISSEZ, Vincent, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 21 décembre 2012, Annexe D, p. 158.

généralisée de la capacité de liberté et d'écoute que chacun peut avoir et à partir de laquelle seulement deux individus peuvent se rencontrer. Sans cela, effectivement, ce ne sont que des compromis. Ce type d'exercices enseigne à avoir ce rapport humain-là, grâce à des énoncés très bruts, très simples... Cela aussi, c'est important : mes énoncés sont volontairement très simples parce qu'on a généralement peur voire horreur de la simplicité. On la méprise beaucoup... Ces énoncés très simples, donc, décident d'un certain cadre à l'intérieur duquel chaque partenaire décide lui-même de certaines choses à partir de la mission qui lui est imposée, de son cahier des charges. Alors, il y a rencontre, ou pas. C'est exactement le même système que dans la communication orale : communiquer ne veut pas dire qu'on est d'accord ; communiquer veut dire qu'il y a quelque chose qui se donne, qui est reçu, qu'il y a une réaction et qu'on vous donne à nouveau quelque chose, qui est reçu, etc. Notre rapport à cela est souvent très abîmé, ce qui rend d'autant plus difficile d'en retrouver la pureté *au carré*... Il est extrêmement rare que l'on communique librement en société. Cela demande de la confiance... On pourrait presque espérer le chemin inverse, d'ailleurs : se dire que si on arrive à l'apprendre sur le plateau, on peut commencer à le comprendre dans la vie... Pour ma part, je ne m'occupe pas de ce retour-là mais cela pourrait être une stratégie pour l'élève. C'est ce que j'appellerais les « bénéfices collatéraux » de la TCIC...

À titre de parenthèse, j'ai lu, il y a peu de temps, que des scientifiques ont prouvé que quand vous mettez deux corps en contact l'un avec l'autre plus de quelques secondes, je n'ai pas le chiffre exact, sont spontanément sécrétées des hormones de bien-être, des hormones qui *ouvrent*... Le partenariat impose l'intimité. C'est réussir à être intime en public, comme dirait l'autre.

Être partenaire, c'est trouver de la simplicité au fait d'être au service de quelqu'un dans le cadre d'un énoncé précis. Là encore, c'est une tentative. Et parce qu'il est au cœur de cette tentative permanente de simplicité, l'acteur est nécessairement amené à se rendre compte de toutes les complexités, de toutes les complications et de tous les parasites qui construisent sa relation à autrui et qui sont l'opposé de la simplicité – tout comme il prend conscience de la réalité de ses tensions corporelles lorsqu'il est en position zéro. Il profite de deux choses, par conséquent : d'un côté, il travaille sa simplicité et peut, parce qu'il le repère, dégager tout ce qu'il surajoute et qui n'est pas nécessaire ; d'un autre, il affine sa connaissance de la nature humaine, connaissance qu'il peut réutiliser, ensuite, pour créer des situations dramatiques, des personnages, etc. Le but n'est donc pas simplement le dépouillement, c'est comme un croisement : l'acteur devient de plus en plus simple *et* de plus en plus à même de maîtriser, parce qu'il les connaît, les complications humaines. On ne jette rien, en somme. C'est ce qui permet, aussi, que ce ne soit pas moral mais, au contraire, très concret, très physique et... drôle ! La « Main sur le front » permet de se rendre compte, par exemple, que tout le monde surajoute toujours quelque chose quand il est en position de partenaire, de celui qui touche. C'est en cela que ce ne sont que des tentatives ! Il faut dédramatiser, éprouver de la tendresse et avoir de l'humour vis-à-vis de la nature humaine. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles on peut avoir envie de faire du théâtre, je pense : raconter les imperfections humaines.

Vous expliquez à ce propos que le travail des contacts – notamment des « Poussées » – permet de comprendre l'acte de dire...

À l'image d'une poussée, en effet, l'acte de dire demande à ce qu'il n'y ait pas d'efforts, pas de crispations organiques. Apprendre à pousser, c'est retrouver une sorte de force, de générosité qui n'est pas du tout de l'ordre de l'agressivité. C'est revenir à des gammes très simples, et très puissantes car très en lien avec la terre. Il y a des gens qui arrivent dans mon école à vingt-cinq ans et qui n'ont jamais poussé quoi que ce soit ! Ni quelque chose de lourd, ni un corps... C'est fou ! Et qui n'ont jamais rien tiré non plus, d'ailleurs... Ils ne savent pas ce que c'est. Ils sont dans l'ignorance pure. Or, c'est comme s'il leur manquait un quart des mots ! Ce qu'ils savent faire, c'est repousser. Mais c'est autre chose. On confond souvent pousser et repousser, y compris avec les mots. On dit : « Va-t'en ! »

Je me souviens que, dans le temps d'une poussée ou d'une étreinte, les élèves ont parfois la possibilité de dire des fragments de leur texte à leur partenaire...

Faire travailler l'acte de dire au cœur d'une poussée permet de faire comprendre aux élèves ce phénomène selon lequel, lorsque quelque chose a envie d'être exprimé (une émotion, une pensée...), cela crée une sorte de pression dans le corps et que l'*exprimer* revient à faire sortir cette pression. C'est très sensible quand on observe les enfants : au bout d'un moment, leur envie crée une telle pression dans leur corps qu'il n'y a plus assez de place et qu'il faut donc une ex-pression pour dégager cette envie. Etymologiquement, d'ailleurs, exprimer veut dire cela... Je pense qu'avec ce que l'on a à dire, ce que l'on a à penser et, donc, à jouer, c'est absolument le même phénomène physiologique. C'est pour cela que tout le corps doit être impliqué et qu'il ne peut pas y avoir seulement la tête et la bouche sinon quelque chose peut être dit, certes, mais pas *exprimé*.

Cela me fait penser à cette citation d'Eugenio Barba qui dit : « Comme une main invisible, la voix agit. (...) La voix est un prolongement du corps et donne la possibilité d'intervenir concrètement, même à distance. (...) Et tout notre corps participe à cette action. »¹

C'est une main qui rentre dans les corps, oui. C'est en cela que la parole est très puissante, à mon avis : elle *rentre*, elle se glisse *dedans*, à des endroits où une main réelle ne pourrait pas aller. Depuis peu, d'ailleurs, j'ai ajouté à mon enseignement – c'était là depuis toujours mais je l'énonce désormais plus clairement – que, dès que les élèves sont un peu plus avancés, chaque exercice est potentiellement parlant, cela pour qu'ils se rendent compte qu'ils sont des êtres potentiellement parlants. Il faut qu'ils s'entraînent à ce que, très concrètement, physiologiquement même, tous les organes nécessaires à la parole soient toujours réveillés en eux. Cela leur confère une acuité et une présence à soi très différentes de celle des danseurs, par exemple, qui, d'une certaine façon, éteignent ce

¹ Cf. BARBA, Eugenio, « Training at Odin Teatret, Theatre laboratory for the art of the actor (Holstebro, Denmark) – Film I : Vocal Training », documentaire réalisé par Torgeir WETHAL, 1972. Propos traduits et transcrits par Ketil Irubetagoyna.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

potentiel-là quand ils travaillent – mis à part, évidemment, les danseurs de Pina Bausch qui sont potentiellement parlants tout le temps.

Entretien avec Delphine Eliet – 17 mai 2013

« L'acteur créateur, un acteur autonome »

Pour ce troisième et dernier entretien de clôture, je souhaiterais aborder la question de l'autonomie que vous pensez indispensable à un acteur créateur. Comment envisagez-vous la relation de l'acteur au metteur en scène ?

L'acteur ne doit pas être dans une relation de dépendance vis-à-vis du metteur en scène. Il doit être dans une relation de partenariat – chacun ayant un poste et un cahier des charges définis –, absolument pas dans quelque chose d'infantile.

Vous parlez souvent d'un « dialogue créateur » entre l'acteur et le metteur en scène...

Ce n'est pas particulièrement un dialogue parlé. C'est important : je ne prône pas du tout de discuter des heures avec le metteur en scène... Si lui le veut, c'est très bien mais, pour ma part, je parle d'un dialogue en termes d'actions : « Je propose, tu me réponds, je propose autre chose, tu me réponds à nouveau, etc., et je suis complètement apte à changer une proposition sans qu'il n'y ait aucun problème. » Ce ne sont pas – là, je fais référence à des choses que j'ai pu voir – des heures, des journées entières même, de discussions fatigantes et inutiles... Et, pour revenir à ce que vous disiez, dans l'idéal de ce que j'appelle un acteur créateur, ce dernier est plus fiable, plus solide que le metteur en scène – ce qui n'est pas souvent le cas...

Qu'entendez-vous par « plus fiable » ?

Il est un relais entre le fantasme du metteur en scène par rapport à son spectacle et la réalité : à travers tous les signes que donne le metteur en scène, il essaye de comprendre, de percevoir, d'avoir l'intuition de ce que ce dernier cherche pour faire des propositions allant dans ce sens-là. Il est un relais de l'ordre de l'intuition et de l'artisanat – tout comme le sont, je pense, le créateur des lumières, le créateur du son... Tous ont des compétences précises, développées, à partir desquelles ils écoutent et aident le metteur en scène qui, lui, n'a pas la maîtrise de ces différentes disciplines mais conçoit un projet global. Souvent, les acteurs se plaignent de l'incompétence des metteurs en scène expliquant que ceux-ci ne s'intéressent pas beaucoup à : « C'est quoi, un acteur ? », ni d'ailleurs à : « C'est quoi, un éclairagiste ? » ou à : « C'est quoi, un décorateur ? »... Ils ne s'intéresseraient pas à grand-chose, en somme. Or, si tout le monde s'intéressait davantage au métier des autres, on construirait mieux puisque tout est interdépendant dans la création théâtrale.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

J'imagine que c'est dans cette perspective que vous avez tant recours à des exercices qui se pratiquent en demi-groupes... Vous faites s'intéresser vos élèves à la position du spectateur ?

À la position du spectateur, oui, mais ce n'est pas un spectateur lambda qui paye et qui reçoit ou ne reçoit pas ce qu'on lui donne. Là, c'est un partenaire qui regarde. J'initie des partenariats à travers lesquels les élèves travaillent à comprendre et à développer un rapport de confiance entre partenaires de travail, entre partenaires de jeu, ce qui est différent d'une confiance personnelle, d'une confiance de relation sociale. Qu'il y en ait ou pas n'est pas la question car il ne s'agit pas d'être ensemble dans la vie. Le projet est défini, il est clair, il est cadré. Il comporte un début, un milieu et une fin, un contexte, un lieu géographique parfois. Les partenaires doivent être ensemble *là*. Il est important de dissocier les deux car c'est ce qui permet de travailler avec de nombreuses personnes, qu'on les apprécie ou pas à un niveau personnel. Nous sommes bien d'accord qu'apprécier les gens à un niveau personnel est toujours plus agréable ! Mais ce n'est pas pour ça qu'on travaille mieux ! C'est pour cette raison que, depuis quelques temps, je parle de ces types de partenariats un tout petit peu différemment : quand les élèves travaillent à deux et que l'un d'entre eux a pour tâche de regarder l'autre, je dis qu'il y a l'assistant et le protagoniste. Le protagoniste est celui qui a le *focus* – même si, à l'intérieur d'une scène ou d'une séance de travail, on passe son temps à être protagoniste et assistant, assistant et protagoniste... Ça se transforme en permanence, en réalité. L'assistant travaille davantage tout ce qui est de l'ordre de la réceptivité, de l'écoute, d'être au service du projet de l'autre, du protagoniste, comme il sera, plus tard, au service du projet du metteur en scène... Lui, travaille à comprendre qu'être *au service* ne signifie pas être *non-autonome*, que ce soit dans sa pensée, dans son expérience ou dans son propos.

Être assistant permet aussi d'analyser son propre travail, en retour...

Oui, et d'affiner sa capacité de perception, de développer sa réelle capacité d'attention à autre chose que soi – ce qui est un muscle généralement très peu développé. Ce qui est développé chez les gens, c'est le souci du regard de l'autre, ce qui est tout à fait autre chose et, en termes de corps, quasiment à l'opposé car c'est une sorte de contraction vers l'intérieur. Au lieu d'ouvrir, de dilater et de se dire : « Qu'est-ce que la personne en face de moi est en train de traverser ? », on se demande souvent : « Qu'est-ce que cette personne pense de moi quand elle me regarde comme cela ? Est-ce qu'elle me juge ? » Cela revient à n'avoir pas d'intérêt particulier pour autre chose que soi. Au contraire, il faut que l'apprenti-acteur apprenne à *regarder*, ce qui signifie qu'il apprend à utiliser ses capacités de perception (donc ses sensations, ses émotions...) pour observer jusqu'aux éventuels petits signes auxquels on ne fait absolument pas attention d'habitude. C'est cela qu'il faut développer et c'est cela qui, petit à petit, à force d'entraînement, permet d'être en empathie avec l'acteur sur le plateau. C'est cela qui fait que l'on peut savoir, par exemple, que ce dernier n'est pas prêt ou qu'il n'a pas mis tout son courage au service de son travail, etc. Qu'on les perçoive ou pas, ces informations existent et circulent, en réalité. Un spectateur lambda n'analyse évidemment pas que l'acteur a serré quelque chose dans le bas du dos et que, par conséquent, il n'a pas monopolisé tout son courage... Un spectateur

lambda constate simplement qu'il s'ennuie... Mais les informations passent ! Il ne faut pas être un expert pour être capable de les sentir ! On les sent, quoi qu'il arrive, car cette communication non-verbale couvre soixante-dix à quatre-vingts pour cent de notre communication entre êtres humains. En outre, apprendre à regarder permet d'observer qu'il existe des lois du jeu. Je ne parle pas de règles esthétiques mais de règles de fonctionnement. Un corps humain ne fonctionne pas n'importe comment. La communication ne fonctionne pas n'importe comment. Le jeu ne fonctionne pas n'importe comment. Il est extrêmement rassurant pour les élèves de comprendre qu'il existe des lois du jeu comme il existe des lois pour courir vite. On peut courir vite en étant habillé comme on veut et pour les raisons qu'on veut mais, très grossièrement, tous les gens qui courent vite font la même chose. Dans le cas du théâtre, cela signifie que l'on s'éloigne des *crises* que peuvent faire les acteurs ou les metteurs en scène au nom de la subjectivité : il est évident que l'on peut se retrouver face à des choix esthétiques, dramaturgiques mais il est tout aussi évident qu'il existe des lois du jeu. Plus les élèves observent le jeu, plus ces lois sont manifestes, moins leur personnalité ne leur semble importante et moins ils ont l'impression que c'est une grâce qui viendrait de je ne sais qui. C'est simplement du travail, de l'entraînement, de la clarté.

En parlant de « clarté », j'aimerais revenir sur les temps de parole et d'écriture que vous imposez à vos élèves... J'imagine que les faire parler à l'issue des exercices est un moyen pour vous de rendre concrètes les expériences qu'ils ont traversées ?

Oui, mais ces moments de parole sont aussi un moyen de leur apprendre à être *réellement* en train de parler, c'est-à-dire à être *réellement* dans l'acte de dire quelque chose, de transmettre une pensée ou une observation qui leur appartiennent. C'est donc leur désapprendre à parler sans qu'il y ait d'expérience physique liée à ce qu'ils disent. Il faut que les élèves comprennent que les actes de penser et de dire sa pensée, de la transmettre, sont des expériences fondamentalement physiques, globales. Ils doivent éprouver ce processus suivant lequel, quand on regarde quelque chose ou quand on traverse quelque chose, on peut en tirer une observation qui permet de toujours continuer à avancer. C'est les ramener à la réalité, à la réalité humaine. Il faut qu'ils refassent le chemin que j'ai fait moi-même, qu'ils se disent, par exemple : « Tiens, j'observe que, quand je détends les épaules, parler est plus facile », qu'ils acceptent de faire des observations aussi simples que celle-là plutôt que de vouloir avoir l'air brillant à dire tout et n'importe quoi. On revient à la simplicité que j'évoquais lors des entretiens précédents : c'est à travers la simplicité que se trouvent la finesse et la complexité. Il faut donc s'éloigner, s'éloigner de toutes ses forces et avec tous les moyens possibles de la soumission, de l'obéissance aveugle ou stupide, ou simplement routinière.

C'est la même chose pour les notes de travail : elles sont un moyen pour l'élève de personnaliser son rapport au théâtre, d'interroger le pourquoi de son choix du métier d'acteur...

Elles portent également sur son attitude de travail, sa relation au travail – en partant du principe que c'est la cohérence qui amène à la puissance.

Vous parlez souvent d'un « challenge par rapport à soi-même »...

Ce n'est pas un challenge dans le sens de compétition, de quelque chose à gagner. C'est en cela que c'est assez complexe... C'est se rapprocher de son potentiel, grandir – tomber de plus en plus amoureux de soi-même. Enfin, pas de *soi-même* mais de *son potentiel*. Je ne sais pas comment le dire mais il me semble important de le préciser parce qu'il existe d'autres endroits de travail, d'autres écoles dans lesquels il est demandé aux acteurs d'entrer dans une sorte de compétition avec eux-mêmes, d'être durs... On n'est malgré tout qu'un organisme vivant qui rend service au Théâtre. Ce challenge dont je parle, c'est aimer encore plus le théâtre... Et, pour revenir aux notes de travail, j'ajouterais qu'elles sont un moyen d'amener les élèves à comprendre que *penser, c'est créer une pensée*. Les notes de travail sont de la création. Elles préparent le moment où les acteurs travailleront des pièces et se plongeront dans des auteurs car elles entraînent à rechercher quel a été l'acte de création, le processus de création des textes afin de mieux les incarner, de mieux aider les auteurs à faire de leur pensée une manifestation physique. Les notes de travail permettent aussi de comprendre que penser et décider, c'est jouer. C'est du jeu, un jeu. C'est : « Je tente ça. Ça ne sera peut-être pas bien mais je le tente complètement. » C'est s'interdire de rester assis entre deux chaises en essayant de plaire un peu à tout le monde et, surtout, à on ne sait pas qui.

C'est refuser l'imprécision ?

Oui. À ce propos, j'emploie un mot qui n'existe pas : l'àpeuprisme, par lequel je désigne tout ce qui est à *peu près*. Dans *Le diable, c'est l'ennui*, Peter Brook parle beaucoup de ce phénomène suivant lequel les gens sont à *peu près*. Il explique qu'on peut agir avec négligence à des niveaux très différents : quelqu'un peut être extrêmement précis physiquement et négligeant dans ce qu'il propose au niveau émotionnel ou au niveau intentionnel ; à l'inverse, quelqu'un peut être extrêmement précis à ces niveaux-là mais ne prêter aucune attention à l'espace, etc. Une vraie proposition demande qu'il y ait une piste précise pour chacun de ces niveaux. Ainsi, une esquisse peut être précise alors même qu'elle n'est qu'une esquisse... Le corps déteste l'àpeuprisme, fondamentalement. La mauvaise santé y est très liée. Dans la vie quotidienne, dans notre société, on nous apprend que décider est une source de stress. Or, refuser l'àpeuprisme permet de comprendre que, physiquement, décider est l'opposé d'une crispation. Décider est un choix. Ce n'est absolument pas un effort. C'est un jeu. C'est un chemin : je choisis ce chemin et je le prends, je me dirige dans ce choix. Cela implique d'être d'accord pour faire le deuil d'autre chose, évidemment, momentanément du moins, car c'est toujours oui ou non : je dis oui à une chose, je dis non à d'autres. Mais ce sont des qualités de corps : le corps fait comme ça. L'hésitation, l'angoisse du choix, les animaux n'ont pas tellement ce genre de problèmes, par exemple – ce qui ne signifie pas qu'ils font toujours les bons choix... Découvrir que ce sont des actions physiques en lien avec une expérience physique, globale, revient à découvrir à quel point ces phénomènes sont généralement compliqués, tordus, altérés, parasités par l'être humain et à réutiliser toute cette connaissance pour mieux servir les personnages, les situations, etc. En effet, les trois-quarts ou les neuf-dixièmes des grandes œuvres théâtrales, qu'elles soient classiques ou

contemporaines, traitent de l'hésitation : soit les personnages ont des décisions terribles à prendre, soit ils sont dans l'incapacité de prendre des décisions, soit on prend des décisions à leur place...

L'une des notions de la TCIC que je trouve les plus complexes, c'est « Dissocier ». J'imagine qu'elle intègre pleinement cette dynamique de décision mais vous expliquez que l'acteur se trouve « dans une situation dramatique intense »...

Ce n'est pas une situation dramatique dans le sens où l'acteur est en souffrance. Comment pourrais-je dire cela ? S'il sent qu'il a envie d'aller par là alors qu'on lui demande d'aller par ci, s'il sent la contradiction qui existe entre ces deux informations, il va se rendre compte que ce qui a l'air antagoniste le nourrit, en réalité. C'est une danse avec la vie. Il n'y a jamais un seul point. Il y a toujours ici et là-bas, et même *entre* ici et là-bas, trois données qui nourrissent en ce qu'elles créent quelque chose en volume et non binaire. C'est pareil physiquement parlant : chaque fois que quelque chose va vers l'avant, quelque chose va vers l'arrière... Et c'est pareil avec les désirs, avec les intentions, avec les décisions, avec les indications... Quand je parle de « situation dramatique », ce n'est pas pour signifier que l'acteur est tiraillé. L'acteur est très tranquille. Il est toujours joyeux. Je me répète, il s'agit d'une danse avec les contradictions du monde, de la vie. « Dissocier », c'est revenir à ce qu'est un corps, à ce qu'est une situation : ce sont toujours des éléments dissociés qui se rencontrent. Nous sommes dissociés ! Les battements de mon cœur sont dissociés du mouvement de mes mains, ils n'en sont pas moins en interconnexion et s'altèrent réciproquement. Je vous parle, vous êtes dissociée de moi mais il se passe entre nous quelque chose de commun. Jouer avec tous ces contextes qu'on peut froter les uns aux autres est un outil pour créer et, surtout, pour recréer, pour créer à chaque nouvelle représentation, pour renouveler tous les soirs un parcours pourtant très précis, très déterminé.

Vous avez construit beaucoup d'exercices qui entraînent les élèves à ainsi s'amuser de la frustration...

Ce type d'exercices sert à introduire un peu d'humour dans le travail, à dédramatiser, à diminuer l'ego et l'aspect nombriliste qui sont certains des risques du métier. C'est ce que j'appelle une joyeuse insolence. Ce sont des jeux d'enfants, en réalité. Rien n'est compliqué là-dedans. C'est jouer à Cache-cache en ayant tellement envie d'être vu. C'est 1-2-3-Soleil où le désir d'avancer est contrarié par l'interdiction de bouger. C'est tout cela. Cela entraîne les élèves à considérer que la possibilité de désobéir existe et à faire le choix de suivre une indication. Ce n'est plus une obéissance, par conséquent : c'est un choix. Un tel travail est important en tant que désapprentissage des routines sociales mais c'est simplement une étape : quand l'élève sera adulte et professionnel, il se débrouillera tout seul mais il est pédagogiquement important qu'il repère ces automatismes et qu'il comprenne qu'il peut jouer avec, comme une source d'énergie. Il y a forcément des contraintes, de toute façon. Je ne peux pas m'envoler comme je veux. Je ne peux pas changer de taille. Je n'ai malgré tout que l'âge que j'ai. Je crée donc de la magie *avec* mes contraintes, ne serait-ce que physiques.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

Une dernière question, qui me tracasse : diriez-vous que la justesse, le sentiment de justesse, est une intuition ?

Non, je le range dans le présent. Par contre, vous pouvez avoir l'intuition qu'une idée est juste. Mais vous n'êtes pas, alors, en train de la réaliser. C'est comme cela que l'on propose, notamment quand on dirige. On dit : « Rentre par la gauche. » On a l'intuition que c'est juste et on le vérifie. Mais, si on parle de l'acteur, la justesse est vraiment dans le présent : elle est dans l'expérience traversée.

Ce serait de l'instinct, par conséquent ?

Non. La justesse, c'est une expérience par laquelle le corps dit : « Oui ». Il dit : « Ça, c'est bon », de la même manière qu'il pourrait dire : « J'avale ça et je *sens* que ça me fait du bien. » Ce n'est pas la tête qui dit : « Ah, ça te fait du bien ! » C'est le corps qui répond en dégageant des sensations. Il valide. Cela ne veut pas dire que c'est la seule solution. Cela veut dire que cette solution-là, le corps entier, avec tous les niveaux dont on a déjà parlé, dit : « Oui ».

Du coup, ce serait une sensation ?

Oui, une sensation globale. C'est pour cela que je parle d'expérience *au présent* – qui est donc une sensation, si vous voulez.

Il serait donc plus juste que je parle de « sensation d'évidence » que de « sentiment d'évidence » ?

Mais ce ne sont pas que des sensations... Ce sont aussi des sentiments. C'est pour cela que je parle d'expérience : une expérience globale. Quand quelque chose est juste – par exemple, la distance entre tel acteur et tel autre sur le plateau –, toutes les personnes en présence le sentent car les corps, l'espace, le temps, tous les contextes, tous les paramètres sont d'accord. Quelque chose se dilate, se relaxe. Même si c'est seulement l'espace d'une demi-seconde, quelque chose dit : « Oui ». C'est un petit état de grâce, si vous préférez, intérieur et sur le plateau. Et ce sont des moments fulgurants parce qu'ils sont tout de suite désajustés par un petit détail, un petit ceci, et parce que vous recherchez la justesse un peu plus loin, un peu plus tard.

Une « expérience de justesse » alors ?

Oui, mais « sensation d'évidence » et « sentiment d'évidence » aussi, à condition qu'il soit très clair que quand on dit « sentiment », il y a forcément des sensations, une expérience physique, et que quand on dit « sensation », il y a forcément un sentiment. C'est pour cela que je vous parle de ces niveaux sensitif, émotionnel, de pensée, de posture, de relation à l'extérieur, au temps, à la distance : tout s'imbrique. Ce sont des éléments que l'on peut dissocier, encore une fois, mais qui n'existent que reliés les uns aux autres. Vous ne pourrez jamais avoir une émotion sans sensation, c'est impossible, ni sans qu'il y ait une

posture qui aille avec, ni sans une relation à l'extérieur qui aille avec... Vous voyez ? Donc, oui, pour aller plus vite, on pourrait parler d'une « expérience de justesse », mais...

« Une expérience d'évidence ? »

« Expérience d'évidence » me plaît parce que cela inclut l'idée d'une connaissance : tout d'un coup, ce qu'on connaît, on sait que c'est juste. L'intuition serait plutôt qu'on se dit à l'avance que c'est juste mais qu'il faut le vérifier. La justesse, c'est une forme de silence dans le mental qui est très agréable. Et, parce que c'est très agréable, le corps s'en souvient et veut y retourner. On a survécu comme ça ! « Telle expérience ? Onk, onk ! Ça fait du bien, c'est agréable et ça produit quelque chose de bon... » Cette accumulation de connaissances, par le biais de la justesse, c'est instinctivement très fort – et très abîmé par notre culture, au sens très large du terme. C'est comme cela qu'en travaillant vraiment *à travers le corps*, l'acteur peut devenir de plus en plus facilement juste. Les corps sont accros à la justesse. La justesse, c'est addictif mais dans le bon sens du terme.

Il y a un mot que vous employez très fréquemment et que je me suis rendu compte utiliser moi-même fréquemment dans ma thèse, c'est « vraiment ». Quelle définition pourriez-vous m'en donner ?

« Vraiment », cela veut dire « pour de vrai ». Et je définirais « pour de vrai » en passant par son contraire : « pour de faux ». « Pour de faux », ce sont tous les arrangements très subtils que l'homme a inventés pour faire semblant, pour dire quelque chose sans être *en train* de le penser, pour faire quelque chose sans être *en train* de sentir ce qu'il est en train de faire ou sans être clair quant au fait qu'il faut en assumer les conséquences... Dans le cas du jeu, c'est savoir que l'on est regardé par des spectateurs et tordre quelque chose dans ses sensations pour faire en sorte d'oublier que l'on est regardé. « Pour de faux », ce sont tous ces endroits où l'on ne respecte pas les règles, où l'on triche : vous pouvez être en train de parler et ne pas penser ce que vous dites, ne pas être altéré par vos propres propos, même si votre pensée est construite ; vous pouvez toucher quelqu'un et vous arranger pour ne quasiment rien sentir ; vous pouvez avoir une émotion ou faire croire que vous avez une émotion sans être concerné par la situation le moins du monde... Notre société, et notre éducation au sens très large du terme, nous apprennent à tricher en permanence. Personne n'a le même parcours, bien sûr, mais les moments où l'on cesse de tricher sont généralement extrêmement importants dans la vie de l'individu. Et le corps s'en souvient. Arrêter de tricher peut nous amener dans les pires endroits comme dans les plus beaux mais le corps s'en souvient parce qu'il est alors présent à tous les niveaux d'expérience dont il est capable en même temps. C'est ce fameux ici et maintenant.

Est-ce que cette quête d'une pleine présence est liée à votre expérience de l'accouchement sans péridurale, qui est un espace-temps dans lequel il est difficile de tricher ?

Non, c'était là avant. Ça a été mon obsession dès toute petite. J'avais l'intuition insupportable que cela trichait dans tous les sens donc je n'ai eu de cesse de

décortiquer... Mon sens de l'observation vient de là. Mon expérience de l'accouchement n'en est donc pas le moteur même si elle est essentielle dans mon parcours en tant que découverte d'une capacité d'intensité incroyable, associée à des forces physiques elles-mêmes incroyables. Ce sont des phénomènes semblables à ceux que l'on peut observer sur le plateau mais à la puissance je ne sais combien.

Dans sa Lettre aux acteurs, Valère Novarina écrit : « Tous les grands acteurs sont des femmes. Par la conscience aiguë qu'ils ont de leur corps de dedans. Parce qu'ils savent que leur sexe est dedans. Les acteurs sont des corps fortement vaginés, vaginent fort, jouent d'utérus ; avec leur vagin, pas avec leur machin. »¹

C'est vrai. Oui, c'est juste. Les grands acteurs hommes ont accès à quelque chose de fondamentalement féminin, qui est cette connaissance intérieure, intime.

Une dernière chose enfin : il y a tellement d'exercices nouveaux chaque année que j'ai l'impression que mes informations datent... Vous les renouvez sans cesse ?

S'ils n'évoluaient pas, cela signifierait que je ne travaille plus ! Ce n'est pas que les exercices deviennent caducs, c'est simplement que je dois les changer pour ne pas m'ennuyer. J'avance de *focus* en *focus*, de domaines qui m'intéressent en domaines qui m'intéressent... Mais c'est toujours le même système : dès qu'on attaque un contexte, un sujet – par exemple, penser et porter un propos –, on le retrouve dans l'attitude de l'acteur, dans sa relation au travail, dans sa relation à lui-même, dans sa relation au public et il faut évidemment le décortiquer aussi chez l'auteur, chez le metteur en scène... C'est pour cela que ce que vous êtes en train de faire est sûrement très complexe, ma chère Ketii, parce que non seulement tout est lié mais, en plus, c'est un volume qui tourne. C'est une boule. C'est un monde.

¹ Cf. NOVARINA, Valère, *Pour Louis de Funès précédé de Lettre aux acteurs*, Éditions Actes Sud, 1986, p. 22-25 ?

Annexe D : Paroles d'acteurs

Notice méthodologique :

Les dix-neuf entretiens suivants, tous d'une durée allant de trente minutes à une heure et demi, ont été réalisés par Keti Irubetagoiena au cours des deux dernières années auprès d'acteurs professionnels, français et étrangers, d'âges, de formations et de parcours divers. Tous ont été choisis par l'auteur pour leur présence manifeste en scène. Consciente de la dimension fortement subjective d'un tel critère de sélection, Keti Irubetagoiena a néanmoins privilégié des interprètes dont la présence scénique faisait l'objet d'une « cristallisation collective »¹, selon les termes de Denis Podalydès. Par ailleurs, si elle n'a rencontré la plupart d'entre eux que comme spectatrice, elle en a vu et fait travailler certains dans le cadre son propre parcours artistique – une expérience partagée qui oriente nécessairement les débats ouverts lors de ces discussions.

À l'exception des deux premiers entretiens qui s'ouvrent sur la question précise de l'échauffement, tous les autres interrogent de façon élargie le rapport qu'entretiennent ces acteurs à la présence scénique. Suivant la volonté qui est la sienne d'offrir un cadre de parole et de réflexion libres à ses interlocuteurs, Keti Irubetagoiena ne s'autorise, dans un premier temps, que des interventions impersonnelles et récurrentes. Au fil des discussions, celles-ci se spécialisent néanmoins et s'appuient alors sur le parcours propre à chaque interprète.

Ces dix-neuf entretiens sont classés de façon groupale suivant l'angle de réflexion qui a présidé au choix de ces interprètes par Keti Irubetagoiena ou qui en a ensuite orienté les propos. Comme toute catégorisation, celle-ci ne peut nier son caractère restrictif. Des liens se tissent invariablement d'un entretien à l'autre, tant par les personnes citées que par les sujets abordés.

- Échauffement : mythe ou réalité ? | Claire Sermonne, Julie Moulier
- Le creuset Gabily | Vincent Dissez, Nicolas Bouchaud
- Pédagogues | Yoshi Oida, Claude Degliame, Nada Strancar, Jean-Damien Barbin
- Présence du verbe | Laetitia Lalle Bi Benie, Bénédicte Cerutti, Olivier Balazuc, Philippe Girard
- Comédiens-Français | Gilles David, Denis Podalydès
- Aventures théâtrales | David Clavel et Nadir Legrand du Collectif Les Possédés, Frank Vercruyssen de la compagnie Tg STAN, Jean-Christophe Vermot-Gauchy du Théâtre du Shaman

¹ Cf. PODALYDÈS, Denis, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 257.

Annexe D : Paroles d'acteurs

- Un clown | Gilles Ostrowsky
- Le mythe Ostermeier | Moritz Gottwald et Christoph Gawenda

Enfin, il est important de préciser que ces entretiens ont toujours été précédés d'une discussion – non retranscrite ici – au cours de laquelle Keti Irubetagoiena décrivait la pédagogie de Delphine Eliet aux personnes qui ne connaissaient pas déjà celle-ci pour l'avoir pratiquée.

Échauffement : mythe ou réalité ?

Claire Sermonne, Julie Moulier

Entretien avec Claire Sermonne – 22 mars 2012

Après avoir suivi l'enseignement d'Emmanuel Demarcy-Mota, Brigitte Jaques-Wajeman et François Regnault, Claire Sermonne poursuit sa formation en art dramatique au Conservatoire du 8^{ème} Arrondissement de Paris dans la classe d'Élisabeth Tamaris. Elle quitte alors la France pour quatre années au sein de l'École du Théâtre d'Art de Moscou (MXAT). Dès son retour, elle interprète Chimène dans *Le Cid* mis en scène par Alain Ollivier (2007) puis joue, entre autres, dans *La plus forte* d'August Strinberg mis en scène par Bruno Sermonne et Émilien Diard-Detoeuf (2011) et *La Dame aux camélias* à partir de l'œuvre d'Alexandre Dumas fils, de fragments de *L'Histoire de l'œil* de Georges Bataille et de *La Mission* d'Heiner Muller mis en scène par Frank Castorf (2012). Membre du festival du Nouveau Théâtre Populaire depuis trois ans, elle y joue dans *Le Cid* de Pierre Corneille mis en scène par Lazare Herson-Macarel, *Tailleur pour dames* de Georges Feydeau et *Othello* de William Shakespeare mis en scène par Frédéric Jessua, *La Mort de Danton* de Georg Büchner et *Macbeth* de William Shakespeare mis en scène par Léo Cohen-Paperman, *Une Histoire du Paradis* d'Isaac Bashevis Singer et *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck mis en scène par Clovis Fouin.

Il y a une question que j'aimerais aborder avec vous pour commencer, c'est celle de l'échauffement. Pendant longtemps, j'ai considéré que l'échauffement était indispensable à la présence scénique mais je commence à douter de cette vérité. Qu'en est-il pour vous ? Que répondriez-vous à la question : « Échauffement, mythe et réalité ? »

En ce qui me concerne, j'ai fait ma formation à Moscou, au Théâtre d'Art, où la question du corps est très importante. On me demande souvent quelle est la différence entre le théâtre français et le théâtre russe. Il n'y en a aucune. C'est du théâtre, dans les deux cas, et, à mon avis, théâtre russe et théâtre français se complètent. La seule différence serait celle de la formation. En Russie, à Moscou, on travaille la virtuosité – et ça ne concerne pas seulement les études dramatiques, mais aussi la musique, la danse, le chant. J'ai beaucoup d'amis au Conservatoire [National Supérieur d'Art Dramatique, à Paris,] et je peux voir qu'ils y ont également une approche corporelle du travail de l'acteur mais elle ne va peut être pas aussi loin que chez les Russes. L'idée fondatrice, dans les écoles d'art dramatique, en Russie, c'est que le corps ne soit jamais une entrave à l'interprétation. Si l'on doit, pour jouer tel personnage, savoir courir sur le mur, faire le grand écart, faire le pont, marcher sur la tête, il faut pouvoir le faire. Et c'est la même chose intellectuellement. Au Théâtre d'Art, j'avais des cours de combats de scène, de danse classique, contemporaine et de salon, d'escrime – on allait au Centre Olympique de Moscou, le matin, à 7h... – mais aussi des cours de philosophie, de droit, d'économie, de littérature russe et étrangère, d'histoire... C'était une formation ultra-globale qui permet

d'aborder les personnages en toute liberté parce que ni notre corps, ni notre esprit ne leur seraient une entrave. J'ai vu des garçons de près de deux mètres, corpulents, faire le grand écart et apprendre la danse classique... Ils avaient beaucoup de mal au début mais ils finissaient par y arriver ! À la fin, ils faisaient le grand écart... Il y a peu de temps, j'ai retrouvé le DVD de notre examen final... Malgré nos différents gabarits, tous, on y danse le tango, le rock'n'roll, la danse classique, le flamenco à un niveau quasiment professionnel. C'est assez extraordinaire parce que ça s'est fait à une vitesse ! La vitesse d'apprentissage dans cette formation est tout à fait fascinante. On avait également des cours de ce qu'on appelle « *reč* » en Russe, des cours de parole, en quelque sorte. Ce ne sont pas seulement des cours de diction : on y apprenait, par exemple, des pages de prose qu'on devait dire en public, ce qui est différent que d'interpréter un rôle. Là aussi, un échauffement physique nous entraînait à placer notre souffle et à *lancer* la parole afin de donner telle ou telle dimension à notre texte. C'est en cela que je parle de la quête d'une virtuosité de l'acteur, à tous les niveaux, y compris au niveau de la voix parlée – et de la voix chantée n'en parlons pas ! J'ai donc bénéficié d'une formation très physique dans le cadre de laquelle l'échauffement m'est toujours apparu aussi nécessaire qu'il aurait pu l'être avant de courir ou de faire un numéro de danse, d'acrobatie. Il n'était pourtant pas envisagé de façon systématique, comme une règle qui nous était imposée, mais regardé par tous comme une évidence parce qu'on faisait, sur scène, un acte physique.

Monter sur scène est un acte physique *et* pour le corps *et* pour la voix donc, forcément, comme un acrobate qui va faire un grand numéro d'acrobatie, on est obligé de s'échauffer. Ça peut être très dangereux de ne pas s'échauffer. On peut se faire très mal... Juste avant le Castorf, un ami danseur m'avait raconté qu'une mauvaise blessure au genou avait brisé sa carrière parce qu'il s'était mal échauffé... ça m'avait terrorisée. Et, avec Vladislav [Galard], il nous est arrivé plusieurs fois de nous féliciter de nous être échauffés car c'était un spectacle très éprouvant corporellement. Les filles, nous avions des talons immenses... En même temps, je ne sais pas ce que chacun faisait dans sa loge. Je n'ai jamais vu Vlad s'échauffer mais je sais qu'il s'échauffait parce qu'il venait au théâtre bien avant de jouer et qu'on en parlait. Mais je ne sais pas comment il s'échauffait. Jean-Damien [Barbin], je l'entendais, sur le plateau, une heure avant le spectacle, s'échauffer la voix. Et je me suis souvent retrouvée avec Anabel [Lopez] et Ruth [Rosenfeld], la chanteuse lyrique, pour m'échauffer vocalement. Même Franck [Castorf] nous disait, surtout à la fin, à l'Odéon, dans la dernière ligne droite : « Vous êtes des sportifs de haut niveau, des athlètes... » Il ne nous a jamais dit : « Échauffez-vous ! » mais un « athlète de haut niveau », ça s'échauffe, ne serait-ce que pour avoir de l'endurance. Or, ce spectacle, c'était comme si on courait un marathon tous les soirs... Je me rappelle que chaque jour, pendant les représentations, du matin jusqu'au moment d'aller jouer, j'étais incapable de faire quoi que ce soit. C'était comme si j'avais eu un grave accident la veille et que j'étais sonnée, en état de choc... Toute la journée, je me disais : « Comment vais-je faire ce soir ? Ce n'est pas possible... » C'est vrai que c'était un spectacle assez particulier qui imposait, je pense, un échauffement à chaque acteur, et chaque acteur avait sa méthode. Moi, je m'échauffais comme si j'allais danser *Le Lac des cygnes* ! ça pouvait paraître exagéré mais c'était psychologique, également. Ceci dit, j'ai fait la même chose

sur les autres spectacles auxquels j'ai participé. Je me suis toujours échauffée beaucoup – pas autant, peut-être... Là, j'arrivais au théâtre deux heures à l'avance. Je me préparais un thé, je prenais des huiles essentielles sur un sucre pour réveiller ma gorge, je me passais de la crème chauffante sur les genoux... Ensuite, je m'échauffais plus concrètement. C'est un processus assez personnel, chacun a ses petits trucs... Mais tout ça fait partie de l'échauffement, à mon avis. On se met dans son personnage en s'échauffant et c'est un processus qui commence dès qu'on arrive au théâtre. Pour moi, c'est une façon de me retrouver avec moi-même. Tout d'un coup, l'énergie que je n'avais pas dans la journée arrivait et je me sentais prête à jouer.

Avez-vous déjà été confrontée, dans votre travail professionnel, à la nécessité, ou à l'obligation, d'un échauffement collectif ?

J'avoue que l'idée d'un échauffement collectif avant un spectacle me gêne... Peut-être parce qu'alors, on n'est pas seul avec soi-même. Dans l'échauffement, il y a un acte de méditation, d'une certaine manière : on se retrouve avec soi-même. Celui que je pratique est très personnel, par exemple. C'est ce que j'ai gardé de tout ce j'ai appris... Ceci dit, je n'ai pas à avoir de jugement là-dessus parce que je n'ai encore jamais rencontré de metteur en scène qui nous ait fait nous échauffer collectivement. Il est certain qu'en école, on est, de toute façon, tous dans une classe donc on s'échauffe ensemble. Et cela fait partie de l'apprentissage du travail collectif. Il est important d'apprendre aux élèves à s'échauffer, à mon avis, mais sans en faire l'unique centre d'intérêt. Ensuite, travailler dans une école et travailler sur un projet avec un metteur en scène, ce n'est plus la même chose. On n'est plus dans l'apprentissage – bien qu'on apprenne toujours, même malgré soi... Parfois, néanmoins, je regrette qu'au théâtre, on ne travaille pas avec autant d'ardeur et autant de rigueur que les chanteurs d'opéra, que je fréquente beaucoup, parce que je trouve que le travail de l'acteur et le travail du chanteur se situent exactement au même plan. On devrait tout autant qu'eux faire attention à notre corps, peut-être sans tomber dans l'excès de certains chanteurs... Je ne défends pas l'idée d'être ascète mais d'avoir conscience de ne pas détruire son instrument de musique. Pour moi, le corps d'un acteur est un instrument de musique et l'on a trop souvent tendance, par romantisme, dans nos débuts, du moins, à fumer et à boire beaucoup, à s'angoisser, à déprimer... Les acteurs se complaisent souvent dans le rôle de l'artiste maudit... Mon père me racontait qu'il avait rencontré Michel Simon à la toute fin de sa vie et qu'il lui avait dit : « Monsieur, vous devriez jouer le Roi Lear. Vous seriez extraordinaire ! » Et Michel Simon lui aurait répondu : « Mais, mon petit, j'ai trop déconné dans la vie, je ne peux pas, j'en suis incapable. »

Delphine Eliet parle d'un « état de jeu » – qu'elle appelle depuis peu : « état créateur » – qu'elle décrit comme un « état d'être » propre au travail du plateau, différent de l'état qui est le nôtre au quotidien. Seriez-vous d'accord avec de telles expressions pour parler de l'activité de l'acteur en scène ?

Je n'aurais pas mis de mots là-dessus mais je vois très bien ce que ça peut vouloir dire. Il existe un état qui est l'effet de ce processus dont je parlais : l'acteur se met

progressivement, pour jouer, dans un état d'éveil tel qu'il peut même être surpris des choses qu'il a dites ou faites sur le plateau, quand il s'est rattrapé à la suite d'un trou, par exemple. Depuis peu, je donne des cours à des adolescents qui ont entre quinze et dix-sept ans. Je me confronte pour la première fois à l'enseignement donc au fait de devoir formuler quelque chose que je n'ai jamais nommé moi-même. Du coup, j'ai l'impression d'apprendre dix fois plus que mes élèves ! Il est tellement difficile de parler du jeu, c'est tellement complexe, que ça fait beaucoup de bien d'être obligée de l'expliquer à des gens... Cet « état de jeu », il faut savoir l'enseigner. Il faut pouvoir faire comprendre aux élèves qu'arriver sur le plateau, c'est entrer dans une autre dimension, que l'état de jeu n'est pas l'état de la vie, que l'acteur n'est plus la personne qu'il est au quotidien. C'est une période difficile, l'adolescence... Certains de mes élèves sont complètement introvertis donc j'essaie de leur faire comprendre qu'on peut être amené à faire, sur scène, des choses qu'on n'oserait pas faire dans la rue et que ça n'y paraît pas du tout ridicule, que ça ne paraît ridicule qu'à partir du moment où on se regarde en train de les faire... Je leur dis souvent : « Sur scène, ce n'est plus "vous" dans le sens que ce n'est plus votre petite personne, votre petit moi, votre petit maître, qui est là. Vous, votre personne avec sa vie personnelle, se retire, se met de côté, pour laisser place au personnage. » On est souvent marqué par le fait que les acteurs sont capables de jouer alors qu'ils viennent d'apprendre le décès d'un proche. C'est qu'ils mettent de côté cette chose terrible qui appartient à leur vie, qu'ils la retirent, pour prêter leur être au personnage et à cette histoire qu'ils vont raconter. Mais c'est là que c'est très ambigu, en même temps, parce qu'on met sa vie de côté pour jouer alors que c'est dans cette même vie qu'on cherche des parallèles avec ce que traverse le personnage afin de l'incarner... On fabrique ce dernier à partir de notre vie personnelle, de nos références émotionnelles, de ce qu'on connaît... Mais, bref, je parlais à mes élèves de la présence et je leur disais que, quand ils entraient en scène, il fallait que leur aura se décuple, qu'elle devienne énorme. Je leur expliquais, par exemple, qu'ils n'étaient pas obligés de regarder leur partenaire droit dans les yeux pour dialoguer avec lui à condition que leurs auras soient « enclenchées ». Donc, je tentais de leur faire comprendre qu'à la fois on décuple sa présence, son aura, et qu'en même temps, on est dans un vide complet de soi, du soi psychologique, du soi de la personne avec sa vie privée, ses histoires... C'est ce qui me fascine toujours quand je vais au théâtre et que je vois, sur le plateau, des acteurs que je connais personnellement ou même que j'ai simplement rencontrés, croisés. Quelqu'un qui ne m'a pas été sympathique, s'il m'apparaît alors emplis de beauté et de générosité, je pense toujours : « Je l'avais mal vu ». Curieusement, je me dis que je l'avais mal vu la première fois alors même que, là, il est en train de jouer un personnage... Je prends pour vérité ce que je vois sur le plateau parce que je revendique qu'un acteur, en jeu, ne peut pas mentir sur sa propre personne – et ça lui échappe totalement, d'ailleurs. Sur le plateau, on voit quelque chose de *l'être* de l'acteur.

Il y a peu, j'abordais cette question de la présence avec un comédien et il me faisait remarquer que je définissais cela comme quelque chose qui se déploie et remplit l'espace, à l'instar de ce que vous semblez décrire vous-même en parlant d'une « aura qui se décuple », alors que lui la définissait comme quelque chose qui se vide et happe l'attention du

spectateur, ce que vous dites aussi en parlant d'un « vide complet de soi ». Cela peut sembler contradictoire...

Les deux sont vrais, et ce n'est pas contradictoire. Je me rappelle une conversation entre Anabel et Vladislav où Anabel racontait son impression de ne pas être active en tant que comédienne, de n'avoir aucune velléité, d'être plutôt comme un passeur. Elle disait : « Quelque chose passe à travers moi. » Vladislav n'était pas du tout d'accord. Il affirmait aimer se sentir créateur. Tout en les écoutant, je pensais : « Vous dites la même chose, en réalité : être passeur, c'est être créateur. L'acteur doit faire un vide pour se laisser traverser et, en même temps, il faut qu'il propose une matière, qu'il se fasse caisse de résonance. Or, en fonction de la matière qui la constitue, cette caisse de résonance crée différents sons, comme un instrument. Et pour revenir à l'« état de jeu », je peux dire que s'il y a un point dont je suis sûre, c'est bien celui-là. Cela peut paraître prétentieux mais je *sais* quand je suis dedans et quand je ne le suis pas. Quand je suis *dans* l'« état de jeu », je n'éprouve aucun doute alors que, dans la vie, je doute toujours beaucoup. Je suis une personne assez lente, assez rêveuse... Sur le plateau, c'est l'inverse. On dit : « être au taquet », j'aime bien cette expression. Toutes mes « antennes » sont ouvertes quand je joue... Et j'irai même jusqu'à dire que l'« état de jeu » est médiumnique. C'est ma vision des choses et c'est tout à fait irrationnel mais je pense qu'on est alors en rapport avec des fantômes. Enfin, c'est comme ça que je le ressens.

Quand vous dites « fantômes », cela me parle d'autant mieux qu'il y a beaucoup de théoriciens qui établissent des liens entre le théâtre et la mort. Valère Novarina écrit même, je cite, que l'acteur « s'assassine lui-même avant d'entrer », qu'il « n'entre pas en scène sans avoir marché par-dessus son corps, qu'il tient pour un chien mort. Auquel il ne porte pas plus d'intérêt qu'à un cadavre qui reste »¹...

Mon père me racontait – ça me fait toujours rire mais, en même temps, ça devait être très impressionnant – qu'un soir où il jouait *L'Arlésienne* de Daudet, sur la musique de Berlioz, avec l'Orchestre national du Capitole, à Toulouse, il a cru avoir « le XIX^{ème} siècle comme spectateur ». Il me disait qu'il avait vu sa grand-mère, au premier rang, le regarder derrière ses grosses lunettes... « J'avais tout le XIX^{ème} siècle qui m'écoutait. » Je suis sûre que c'était vrai. Il paraît qu'à la fin du spectacle, les gens étaient en larmes, lui-même était bouleversé, le chef d'orchestre était bouche-bée... Quelque chose s'était passé et, effectivement, il y avait eu le XIX^{ème} siècle dans la salle. J'aime beaucoup cette anecdote. Quand on joue, on ne joue pas pour le premier rang, on joue aussi pour celui qui est au fond, qui est au Paradis et... au « paradis ». Mon ami, qui est comédien, et dont je sais qu'il n'est pas du tout croyant, regarde chaque fois le ciel, discrètement, au moment des saluts. Un jour, je lui ai demandé : « En un sens, tu salues les morts ? Tu salues les âmes ? » Il était troublé et il m'a répondu que ce n'était pas faux. Il a été formé au Cours Florent et je ne pense pas qu'on lui ait appris ça chez Florent donc c'est comme *instinctivement* qu'il sait qu'il peut jouer pour ses morts – *ses* et *les* morts. Beaucoup ne seraient pas d'accord

¹ Cf. NOVARINA, Valère, *Pour Louis de Funès précédé de Lettre aux acteurs*, Éditions Actes Sud, 1986, pp. 35-37 ?

avec ça... Mais pourquoi le théâtre existe-il encore aujourd'hui dans un monde où l'on peut faire tant de choses avec les nouvelles technologies ? On peut faire des films en trois dimensions... À quoi bon le théâtre ? Ce n'est pas pour rien que le théâtre, si archaïque, demeure... Même si on y met de la vidéo, il reste archaïque. Castorf raconte qu'il a reculé le moment de la vidéo jusqu'après l'entracte pour mettre en valeur la théâtralité. C'est ce qu'il voulait. D'ordinaire, je ne suis pas une adepte de la vidéo, je trouve qu'elle dessert souvent le théâtre mais là, il était manifeste que, quand un acteur arrivait tout d'un coup sur le plateau alors qu'on venait de le voir sur un grand écran, son entrée gagnait incontestablement en puissance d'impact.

Je reviens sur une expression que vous avez employée tout à l'heure concernant l'« état de jeu ». Vous avez dit : « quand je suis dedans et quand je ne le suis pas »...

Le problème c'est que tout en vous le disant, j'ai pensé que j'avais tort... Il y a des soirs où on a le sentiment de n'avoir pas du tout été *dedans* et on vous dit que c'était génial et d'autres où on croit avoir été géniale, avoir été inspirée et, en réalité, ça ne l'était pas plus que d'habitude au dire des spectateurs. C'est terrible parce que ça signifie qu'il y a vraiment quelque chose qui nous échappe... Je ne sais pas... Ce qui est certain, c'est qu'il ne faut pas se regarder en jouant, s'observer comme devant un miroir, sinon, en effet, on est complètement fermé. À partir du moment où on se dit : « Je ne suis pas dedans », c'est qu'on est plus dans le sens de ce qu'on a à dire... J'ai toute une théorie... Non, en réalité, ce n'est pas une théorie parce que je ne veux pas me permettre de théoriser. C'est trop difficile de théoriser quelque chose qui est à ce point instinctif. L'école nous apprend beaucoup mais il reste malgré tout une part, non pas innée, mais relevant d'une compréhension que seuls certains développent. Il y a un moment où on comprend quelque chose, ou pas, je crois. Et on peut voir que certains qui ont reçu le même enseignement que nous, au même moment, ne l'ont pas entendue... Donc, la seule solution que j'ai trouvée, moi, pour lutter contre ce réflexe qu'on peut avoir de se regarder en jouant, c'est d'être dans ce que je dis, dans la parole et dans le sens de cette parole. Un jour, un chanteur lyrique se plaignait à moi du fait que les chanteurs d'opéra sont souvent de très mauvais acteurs. Il me demandait ce qu'il devait faire. Lui-même prenait déjà des cours de théâtre mais il voulait savoir ce qu'il devait faire pour « bien jouer ». J'étais incapable de lui répondre mais je lui ai dit : « Sois dans le sens de ce que tu chantes, c'est tout. » Il n'y a rien qui vaut un chanteur qui s'attache au sens de ce qu'il chante parce que, du coup, nous parviennent non seulement la beauté de la musique mais aussi la compréhension de cette parole poétique qu'est la parole chantée.

Quand j'ai travaillé avec Alain Ollivier sur *Le Cid* – je jouais Chimène –, je revenais tout juste de Moscou. J'avais appris mon texte là-bas et je m'étais pris la tête... Je sortais d'une préparation assez stanislavskienne – même s'ils ne sont pas aussi radicaux qu'on le pense souvent... On croit que le théâtre, à Moscou, c'est Stanislavski et essentiellement Stanislavski. Ce n'est pas le cas. Et, de toute façon, la pensée de Stanislavski est extraordinaire ! *Ma vie dans l'art*, je crois que ça se traduit comme ça, c'est extraordinaire ! Bien loin des préjugés qu'on peut avoir sur ça, en France, parce que toute son œuvre n'a pas été traduite... Alain m'avait parlé des *Larmes d'Eros* de Bataille...

C'était magnifique de travailler *Le Cid* avec cette perspective-là. Il plaçait toute la pièce, toute sa mise en scène et sa pensée de ce texte sur cette base des *Larmes d'Eros*... Mais moi, j'étais terrorisée face à cette question des larmes... Je n'avais jamais pleuré sur commande – j'en suis encore incapable, d'ailleurs – et il y avait cette scène où Rodrigue, qui vient de tuer le père de Chimène, lui présente son épée, etc. Alain me disait de penser au soufflet du vers, au soufflet même de ma propre cage thoracique et de dire le texte simplement, de manière fluide, sans m'arrêter dans le vers, sans le casser. Du coup, j'étais concentrée sur ce que je disais comme si je chantais un long chant baroque et qu'il fallait que je tienne mon souffle et que mon souffle tienne, parce qu'il faut avoir du souffle pour dire ces vers-là ! J'étais dans le sens et dans la diction et dans le souffle de ce que je disais et, tout d'un coup, malgré moi, sans chercher à faire quoi que ce soit, un flot de larmes a jailli qui venait du souffle de ce texte. Curieusement, le vers semblait écrit pour provoquer les larmes. Le souffle du vers m'a apporté les larmes, sans aucune autre astuce. Pour moi, l'essentiel se trouve vraiment dans cette expérience-là. Donc, l'échauffement, oui, parce que ça rassure et, physiquement, pour ne pas se faire mal, mais, pour le jeu, c'est le texte, c'est le souffle de la parole de l'auteur. Là, il s'agissait d'alexandrins, évidemment, mais on le sent aussi chez un auteur contemporain. On sent tout de suite qu'une langue a été écrite pour le théâtre, ou pas. En tant qu'acteurs, on sent comment ça se met en bouche et, comment, tout d'un coup le texte nous donne l'inspiration. Quand on lit de la prose à haute voix, même quand ce sont de grands auteurs de romans, on sent que ce n'est pas écrit pour l'oralité. Parfois, ça vous coupe les jambes, ça vous casse, vous n'arrivez pas à *lancer* cette parole alors que c'est quand même ça, l'essentiel, au théâtre.

Entretien avec Julie Moulrier – 16 février 2012

Julie Moulrier commence sa formation théâtrale auprès d'Emmanuel Demarcy-Mota, Jean Darnel, Stéphane Auvray-Nauroy et Antoine Campo. Elle travaille alors avec plusieurs compagnies et monte sur les scènes du Théâtre Mouffetard, du Café de la Danse, du Théâtre du Marais... Elle découvre également une autre facette de l'art de l'acteur en assistant Mathias Gokalp et Jean-Marc Peyreffitte au théâtre et au cinéma. En 2007, elle entre à l'École du Jeu, dirigée par Delphine Eliet, et prépare le concours du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique qu'elle intègre en 2008. Elle y travaille avec Philippe Torreton, Philippe Duclos, Caroline Marcadé, Yann-Joël Collin et termine son cursus, en 2011, sous la houlette de Nada Strancar et d'Olivier Py. En 2012, elle tourne successivement sous la direction de Fabienne Godet (*Une place sur la Terre*), Rebecca Zlotowski (*RZ2*) et Riad Sattouf (*Jacky au royaume des filles*). Elle interprète par ailleurs la Marquise de Merteuil dans la mise en scène par John Malkovich des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos. En 2014, elle jouera aux côtés de Clothilde Hesme, Gérard Desarthe et Vincent Dissez, notamment, dans la création de *Comme il vous plaira* de William Shakespeare par Patrice Chéreau.

Il y a une question que j'aimerais aborder avec vous pour commencer, c'est celle de l'échauffement. Pendant longtemps, j'ai considéré que l'échauffement était indispensable à la présence scénique mais je commence à douter de cette vérité. Qu'en serait-il pour vous ? Que répondriez-vous à la question : « Échauffement, mythe et réalité ? »

Pour ma part, j'ai arrêté de m'échauffer de façon systématique et, surtout, de reproduire un échauffement identique. Ce qui est intéressant avec la question de l'échauffement, c'est qu'elle sous-entend toutes les questions qui touchent au jeu de l'acteur. Par exemple : est-ce qu'il faut atteindre un certain *état* pour jouer ? est-ce qu'il y a même un état pour jouer ? Donc : qu'est-ce que *jouer* ? Cela pose aussi la question de ce qui revient au travail et de ce qui revient au fameux « on ne sait pas »... Ce qui a beaucoup changé dans ma pratique, c'est que j'ai arrêté de croire qu'il fallait obtenir un résultat, un *état* donc, particulier, défini. Et j'ai aussi arrêté de croire qu'il y avait un processus qui permettait d'obtenir *toujours* le bon état ou, si on considère qu'il n'y a pas de « bon état », du moins, un processus qui assurait *toujours* d'être échauffé. S'échauffer, c'est avoir l'objectif d'être plus éveillé. Pour ce faire, il y a des gens qui ont besoin de pratiquer le taïchi, d'autres, de s'enfermer dans les toilettes, d'autres encore, de courir partout... Il y a des gens pour qui la dimension rituelle est indispensable... J'ai longtemps cru que c'était ce dont j'avais besoin moi-même. C'était peut-être le cas d'ailleurs, mais, aujourd'hui, mes rituels sont beaucoup plus infimes, plus petits. Ce qui est certain, c'est que j'ai pris conscience que le côté systématique de l'échauffement ne me convenait plus – peut-être justement parce

que je suis passée par une période, à l'École du Jeu puis au Conservatoire, où j'étais sur cette autoroute-là, qui me satisfaisait parfaitement à l'époque... En réalité, si l'on s'accorde sur l'idée que l'échauffement sert à être « chaud », c'est-à-dire à être « disponible au jeu », cela correspond à deux choses : d'abord, il faut être en contact simple et direct avec son état du jour, ce qui n'est pas forcément une évidence, donc il y a des jours où l'on a besoin de s'échauffer pour cela, pour libérer ce chemin-là ; ensuite, à partir de là, en fonction de cet état-là, on peut avoir besoin de s'échauffer techniquement, c'est-à-dire de se réveiller physiquement, de se mettre les mots en bouche pour ne pas riper, etc. Mais je pense que, quand on est en rapport direct avec soi, on est éveillé, quel que soit l'état dans lequel on est. On est éveillé dans le sens où *ça pense, ça agit* à l'intérieur. On peut être épuisé, on peut être en colère, on peut être tout ce qu'on veut, on est capable de faire des choix or c'est la seule chose que l'on fait en jouant : on a une partition et on fait des choix en fonction de cette partition et de ce qui se passe à l'instant « t » de la représentation. C'est d'ailleurs aussi pour cela qu'on va s'échauffer différemment selon ce que l'on a à faire : si on incarne un personnage qui passe par des états physiques extrêmes, il est indispensable de chauffer un tant soit peu son corps pour ne pas se faire mal ; quand ce n'est pas le cas, je suis de plus en plus convaincue qu'il n'est pas nécessaire de s'échauffer de manière systématique, automatique. Il n'y a pas de règle, en somme : cela dépend du type de travail, du type de personnage, du type de spectacle...

Par conséquent, je ne m'échauffe pas forcément tous les jours, ou plutôt : mon échauffement est tous les jours absolument différent et, certains jours, il n'est même pas visible. Il y a des représentations avant lesquelles, effectivement, je m'échauffe pendant une heure, d'autres où ça dure une minute, d'autres où mon échauffement consiste à descendre sur le plateau, à un moment où il n'y a personne, et à rester là, au milieu, à regarder les sièges vides... C'est ce qui me centre ce jour-là. Parfois, mon échauffement n'a donc rien à voir avec quelque chose de physique parce que je n'ai pas besoin de me réveiller mais d'aller chercher le désir car, si je ne l'ai pas, et cela m'arrive, je vais bien faire mon travail, je vais bien dire mon texte mais quelque chose ne se jouera pas sur le plateau. Quand j'ai intégré le Conservatoire, je me suis beaucoup posé cette question de l'échauffement, j'ai regardé autour de moi, j'ai essayé de lire ce qu'écrivaient des artistes que je respectais et d'en parler avec les gens de mon entourage, j'ai observé comment fonctionnaient des acteurs plus avancés que moi professionnellement et j'ai fait ce constat étonnant qu'en France, les comédiens qui s'échauffent sont finalement assez rares alors qu'il y a, malgré tout, parmi eux, des artistes formidables... Je me suis rendu compte qu'ils travaillaient *autrement*, qu'ils s'échauffaient autrement. Il existe par exemple des comédiens dont la préparation se résume à discuter avec tout le monde dans les loges avant le spectacle, et je comprends très bien cela. Il y a des jours où, pour moi-même, c'est ce qui me semble le plus utile. Être sur le plateau avec mon casque audio, à faire des exercices, ça m'endort, je n'en ai pas du tout envie, alors qu'être dans les loges à boire du café, à parler avec mes partenaires, à éveiller mon cerveau en écoutant des informations, en répondant du tac au tac et en faisant des blagues, tout cela constitue le meilleur échauffement qui soit ce jour-là. Ce que j'aime dans le mythe de l'échauffement, dans cette culture selon laquelle il faut s'échauffer de manière dure et systématique, c'est

Peut-on enseigner la présence scénique ?

que j'ai l'impression que c'est l'un des biais que l'on a trouvés pour véhiculer l'idée qu'être acteur, c'est quand même un métier, un artisanat, que ça demande une certaine attention, « quelque chose ». Étant donné que, pour le reste, on ne maîtrise rien, affirmer qu'il est indispensable de s'échauffer, c'est une manière de dire qu'on ne monte pas sur un plateau « comme ça » ou qu'on ne fait pas du cinéma « comme ça » – même si l'échauffement est bien plus présent au théâtre qu'au cinéma. Je trouve cela assez beau de la part des comédiens. Je trouve ça heureux qu'on ait envie de défendre cette idée parce que je pense qu'elle est réelle : ça demande « quelque chose », mais je ne sais pas quoi.

Vous diriez donc qu'il existe une profonde différence entre le théâtre tel que vous l'envisagez dans le courant de votre formation et le théâtre tel que vous le pratiquez, aujourd'hui, professionnellement ?

J'ai toujours abordé les écoles, de façon plus ou moins consciente, avec l'idée qu'elles me serviraient à structurer ma vie d'après. J'entends par « structurer » le fait de me découvrir, de mieux me connaître et, donc, de connaître aussi mes besoins. Au début, j'employais ce verbe dans le sens de « décider comment j'allais agir plus tard » mais je suis vite revenue là-dessus. Du coup, *m'astreindre* à l'échauffement constituait à la fois un moyen d'explorer mon instrument et d'apprendre à m'imposer des contraintes, d'observer à quoi cela me servait et si cela me servait vraiment – parce que je pense, malgré tout, que l'on muscle alors quelque chose. Je me rends compte aujourd'hui que pour passer une scène, à 9h du matin, j'avais effectivement besoin de m'échauffer : je n'étais pas réveillée, je n'avais pas beaucoup d'enjeux puisqu'il ne s'agissait que d'une scène et que j'étais face à mes seuls camarades... Être motivée pour qu'il se passe quelque chose d'important et de précieux dans un tel contexte ne tient qu'à soi. Cela demande beaucoup de volonté. Aujourd'hui, d'une certaine manière, je n'ai *a priori* pas besoin de beaucoup plus d'énergie pour jouer tous les soirs. Jouer impose un niveau d'énergie bien supérieur à la moyenne donc je devrais normalement avoir besoin de m'échauffer mais c'est sans compter les nombreux éléments extérieurs qui m'échauffent d'eux-mêmes : la pression, la quantité de personnes qu'il y a en face de moi, le fait de devoir tenir tout un spectacle, tous ces contextes m'échauffent, m'éveillent. Tout semble fait pour qu'il se passe quelque chose donc la situation professionnelle diminue la nécessité de l'échauffement, en quelque sorte. À mon avis, la période d'école sert avant tout à explorer ce qui nous convient et ce qui ne nous convient pas. On continue à le faire ensuite, évidemment, mais, là, on a du temps pour ne faire que ça. D'une certaine manière, à l'heure actuelle, l'échauffement n'est plus ce qui me *permet* de jouer le soir mais correspond à ce que je rapporte du training ou de l'expérimentation. Le corps qu'on utilise pour jouer demande à être découvert toujours plus intimement, à être musclé dans sa capacité à se réveiller, à traverser des émotions... Cela, pour moi, c'est du training. Ça n'a pas nécessairement lieu *avant* de jouer, ce n'est pas *pour* aller jouer, c'est du travail en continu, de la recherche, à l'image d'un musicien qui s'attache à faire ses gammes. Et cela, il ne faut jamais le perdre.

Plus vous êtes en travail, plus vous restez actifs – si vous êtes vigilant à cela, bien sûr, parce que vous pouvez être actif tout en restant vide... –, moins vous avez besoin de vous

échauffer puisque vous êtes constamment *en train* de chercher à être plus fin, plus précis, etc. C'est ce qui explique d'ailleurs que vous pouvez utiliser tout ce que vous faites comme un training. Vous *choisissez*, finalement, si vous avez envie de vivre en vous rendant de plus en plus disponible ou si vous cadrez cette recherche à deux heures par jour, dans une salle et sous une certaine forme, ou si votre training trouve place seulement aux moments où vous êtes sur un plateau, devant une caméra, dans un projet précis... Je me dis de plus en plus que les gens que l'on croit ne jamais s'échauffer ou qui disent ne jamais travailler vraiment, ne définissent pas leur temps de travail en réalité. Ils sont souvent occupés à penser à leur texte, par exemple. Et, dans leur quotidien, sans même s'en rendre compte parfois, dans leur façon d'être au monde, dans leur façon d'être avec autrui, ils cherchent la communication. Ils cherchent le théâtre tout le temps. J'ai cette intime conviction qu'il n'y a pas de « branleurs », malgré les apparences. Il ne peut pas y avoir d'acteur pour qui le théâtre ne soit pas, à un moment donné, et d'une façon qui peut paraître étonnante, sa vie. Pour ma part, je connais assez peu de méthodes d'échauffement, tous ces exercices que les comédiens ont généralement pratiqués. Je m'en suis rendu compte quand j'ai commencé à donner des cours de théâtre pour adolescents... Avant d'entrer à l'École du Jeu, je n'avais connu aucun enseignement de ce type. La première prof que j'ai eue, dans le cours où j'ai rencontré Louis [Arène], ne faisait absolument pas d'échauffement : on travaillait des scènes, c'est tout. Puis, quand j'ai quitté le lycée pour faire du théâtre, j'ai travaillé sous la houlette d'un monsieur de quatre-vingt-cinq ans, un « vieux de la vieille » et c'était « à l'ancienne ». Si vous lui parliez d'échauffement, il vous riait au nez et vous ne faisiez de la diction que si vous aviez besoin de régler un problème d'articulation ou si l'on vous avait dit : « Je ne t'entends pas. » Ce n'était pas parce qu'il *faut* faire de la diction en soi. Tout bêtement, il n'allait pas vous dire : « Il faut assouplir ton corps. » Non, il aurait plutôt rétorqué : « Tu travailles avec le corps que tu as et je me fiche que tu aies un corps souple. Pourquoi faudrait-il un corps souple pour faire du théâtre ? » Avant mon arrivée à l'École du Jeu, je n'avais donc jamais vraiment été éduquée dans un rapport semblable au travail mais j'avais fait beaucoup d'autres choses, même si ce n'était jamais en lien direct avec le fait de *devoir* s'échauffer : du travail corporel, de la danse-contact, du taïchi... J'avais cherché ailleurs.

Nourrie de toutes ces expériences, pour le moins diverses, parfois contradictoires, comment préparez-vous un rôle, aujourd'hui ?

Ça dépend du rôle. Et c'est en cela que je trouve intéressant d'évoluer dans une école parce que vous y croisez *a priori* des gens différents qui vous font découvrir des méthodes différentes qui, elles-mêmes, vous permettent de nourrir et d'inventer votre propre méthode. Ce qui est certain, c'est que j'aime travailler mes personnages de multiples manières, par des pratiques parfois très éclectiques que j'improvise. J'aime beaucoup passer du temps à faire autre chose qu'à apprendre le texte purement et durement, et quand j'apprends ce dernier, c'est en le manipulant de diverses façons. Par exemple, parmi les exercices que j'utilise beaucoup dans ceux que j'ai pu apprendre à l'École du Jeu – même si, maintenant, je ne me réfère plus aux énoncés précis de « Se laisser traverser par... » ou de « Je fais vous faire la danse de... » –, il y a tous ceux qui

Peut-on enseigner la présence scénique ?

permettent de chercher et d'explorer des qualités, des notions. C'est quelque chose que j'adore faire en préparant un rôle car cela m'aide à cibler certains endroits de celui-ci. Ensuite, j'aime beaucoup avoir recours à des pratiques corporelles très cadrées, m'astreindre physiquement à ceci ou cela. Ça m'aide surtout dans les moments de doute, de flou. Ça me permet de me structurer. Le reste du temps, je ne m'en sers pas et mes idées me suffisent.

Il y a un exercice que j'aime tout particulièrement dans la Technique de Confirmation Intuitive et Corporelle, c'est celui du texte syllabé. L'utilisez-vous ?

Je l'ai beaucoup utilisé, même si je ne suis pas sûre de le comprendre entièrement ni de le faire exactement comme Delphine le pratiquait elle-même quand elle jouait. Je ne sais pas si je l'ai transformé mais c'est un exercice que j'apprécie énormément parce qu'il aide à se balader dans son texte de manière assez folle. Quand on parle dans sa propre vie, celle-ci nous nourrit : toute notre vie parlée et tout ce qu'on y a traversé sans paroles, cela remplit les mots. C'est ce qui fait que chacun utilise le vocabulaire d'une manière qui lui est propre. Dans ma bouche, le mot « vie » résonne des milliers de fois où je l'ai prononcé et des contextes très différents où je l'ai fait. Chaque fois que je le dis, il est empli de ma vie à moi. Du coup, quand j'apprends un texte, je me dis toujours : « Comment vais-je faire ? Il y a forcément des mots que j'ai beaucoup dits dans ma propre vie et qui auront immédiatement une charge plus grande que d'autres que je n'ai quasiment jamais employés... En outre, c'est la charge que j'y mets, moi. Comment vais-je faire pour les amener à la charge du potentiel personnage ? » Alors, je pointe, dans les textes que j'apprends, les mots que je connais peu, que je dis peu ou que j'ai peu utilisés – ce qui n'est pas du tout la même chose que de pointer ceux dont je connais mal la définition – et je passe ensuite des heures à les prononcer pour rattraper le temps perdu. C'est contrefait, j'en suis consciente, parce que je les dis un peu « comme ça »... Dans tous les cas, je trouve tous ces exercices intéressants à pratiquer dans la préparation d'un rôle – même si je me rends compte, de plus en plus, que je n'aime pas être trop disciplinée.

Quand l'échauffement est pratiqué de façon méthodique et répétitive par des gens, je me demande s'il ne... Quand je dis « des gens », c'est consciemment que j'emploie le pluriel parce que j'entends « un groupe de gens qui souhaite défendre un travail particulier ». Ce n'est pas du tout que je sois contre ça. C'est un chemin, de faire le même théâtre toute sa vie et j'y ai cru longtemps mais, aujourd'hui, je trouve ça un peu enfermante. Ça donne effectivement des comédiens qui défendent magnifiquement un théâtre précis ; peut-être pas des comédiens *uniques*... Encore une fois, je ne dis pas qu'un comédien unique vaut davantage qu'un comédien qui excelle dans une certaine façon de faire du théâtre. Ce sont simplement des choix en fonction de ce qui vous correspond le mieux. Je pense qu'il y a les « inclassables » et les « excellents », dans le sens précieux et noble du terme, qui représentent un type de jeu mais resteront des représentants, toute leur vie, au service de ce type de jeu donné. Et j'aurais tendance à dire que l'échauffement utilisé comme une méthode régulière, identique, répétitive, amène plutôt à la deuxième catégorie et empêche presque d'atteindre à la première. Pour ma part, j'ai complètement cessé de croire à l'échauffement purement physique, presque gymnastique. J'ai cessé de croire que

ça amenait le talent, l'« état de jeu ». Je pense qu'on peut s'échauffer pendant des heures et ne jamais être en « état de jeu ». C'est ce qui me trouble face à tous ces pédagogues qui ont créé des méthodes : je ne pense pas être capable de me ranger derrière une méthode précise mais je m'aperçois qu'elles sont universelles. Cela pose de vraies questions : à quel point chaque méthode peut en servir une autre ? peut-on avoir recours, en tant qu'acteur, à tant d'outils différents ?

Dans ses ouvrages traitant du jeu de l'acteur, Yoshi Oida explique que les formations sont formidables quand on est en formation mais qu'après, il faut les oublier...

Je suis assez d'accord. Bien sûr ! En tout cas, je me rends compte que je fais vraiment ce chemin-là. Je suis fascinée par les gens qui consacrent leur vie à créer une méthode parce que, s'ils le font intelligemment, s'ils réfléchissent vraiment et qu'ils creusent ce qu'ils avancent, ils permettent ensuite à ceux qui ne prennent pas ce temps-là d'aller beaucoup plus vite en utilisant des petits bouts de leur expérience. Je pense que je fais partie des gens qui utilisent des petits bouts. Je n'ai pas envie, en tout cas pour l'instant, de créer quelque chose de méthodologique. Ce serait même le contraire ! Pendant longtemps, j'ai cherché *un* théâtre, ce qui sous-entendait un certain rapport au travail, un certain type de spectacle, un certain type de rapport au public ; aujourd'hui, je cherche à m'entourer de gens avec qui j'aime travailler et je ne sais même plus s'il y a un théâtre que je préfère plutôt qu'un autre. Après l'École du Jeu, et déjà au Conservatoire, j'ai vu complètement bouleverser tout ce que je pouvais imaginer de la nature du travail théâtral. Je pense que « travailler », au théâtre comme ailleurs, c'est « être occupé par » donc « s'investir à nourrir quelque chose ». C'est ce qui rend difficile l'apprentissage d'une méthode : pour la comprendre de façon approfondie, il faut y adhérer pleinement mais c'est potentiellement votre perte, un carcan, si vous n'en redevenez pas très vite le maître – donc un élève indocile. Je commence même à me dire que c'est en étant *toujours* indocile à une méthode qu'on la comprend le mieux. C'est un équilibre à trouver qui est indescriptible et constamment mouvant. Il faut qu'il y ait une part de soi qui soit d'accord pour plonger entièrement dans ce qu'on vous propose, de suivre les indications données à la lettre et une autre part de soi qui dise : « Oui, oui... On me demande de bouger l'épaule comme ci mais, moi, j'ai envie de la bouger comme ça... » Ce n'est même pas chronologique. Ce n'est pas : je fonce et je suis entier jusqu'à ce que, à un moment donné, j'aie assez creusé pour déclarer : « Je m'en vais ». Je suis *toujours* l'utilisateur de quelque chose que je ne subis *jamais*. Mais il faut trouver un équilibre là-dedans car si je ne suis qu'un utilisateur irrespectueux de ce qu'on m'offre, je ne le comprendrai pas et ça ne me servira à rien.

En effet, celui qui a créé la méthode était forcément un créateur donc, si vous l'utilisez en tant que non-créateur, ça ne peut pas marcher. Un créateur est quelqu'un qui utilise tout, tout le temps, et dans le premier sens du terme : il est « au-dessus de ». Tout ne lui est qu'un outil et, lui, n'est jamais l'outil de quelque chose. Je pense que plus vous êtes créateur, plus vous êtes capable de comprendre une méthode – même si l'obligation est évidente de respecter un certain cadre. À mon sens, c'est exactement le même endroit de travail que quand je me glisse dans une mise en scène ou dans un personnage. Je fais en

sorte d'y entrer pleinement mais sans jamais le subir. C'est d'ailleurs une des choses que je trouve belles dans ce métier, qui le rendent différent de la peinture, par exemple, où vous pouvez partir de rien... Alors, peut-être dis-je cela parce que je n'en connais pas les techniques mais ce qui est certain, pour moi, c'est que je ne suis pas du tout animée par l'envie d'écrire mon propre spectacle, de partir de la page blanche. Ce qui me plaît dans le métier d'acteur, c'est justement d'entrer dans un carcan, que ce soit celui de l'écriture, du metteur en scène, du personnage, voire des trois à la fois, et de transcender cette chose-là. Sans doute est-ce aussi, d'ailleurs, la raison pour laquelle les méthodes m'intéressent autant : le rapport du maître à son élève, la position du disciple m'interrogent. Je ne peux m'empêcher de penser que ce doit être désespérant pour ces pédagogues d'être voués à être volés. C'est une réalité absolue, mais impossible à accepter...

Constantin Stanislavski parle du nécessaire « toupet » de l'interprète. Vous vous accordez vous-même, de toute évidence, avec cette idée d'une insolence propre à l'acteur « créateur »...

Il y a une part d'insolence qui est indispensable, effectivement. La question est alors : à quel endroit la place-t-on ? Le mieux est tout de même de faire en sorte que cette insolence soit canalisée sur le plateau mais il y a mille façons d'être insolent : vous pouvez être atypique, bizarre, dans votre monde, unique sans forcément devenir l'un de ces comédiens que l'on dit exaspérants, avec des caprices de star, etc. Ceci dit, même dans la vie, tous les gens qui ont du caractère peuvent s'avérer pénibles de temps en temps... Je pense que ce qui fait un comédien *différent* – ce qui ne signifie pas forcément meilleur mais différent donc remarquable –, c'est sa personnalité. Dans sa personnalité, il est unique et différent et c'est ça qu'il amène en plus de sa technique et de son intelligence. Pour ma part, je n'ai jamais vu un comédien qui m'ait complètement emmenée, intéressée et qui ait été lisse en tant que personne, d'une manière ou d'une autre. Après, on peut être particulier tout en étant extrêmement respectueux et patient dans le travail. Mais lisse, ou peut-être sage, non, je ne crois pas.

Et si j'associe sage à docile ?

J'aurais tendance à dire que l'alchimie parfaite est un comédien non pas docile mais envieux de se mettre au service de quelque chose d'autre que de lui, à un moment donné. C'est ce qui fait qu'il peut devenir crispant, effectivement, car il a son avis qu'il défend bec et ongles, comme n'importe quel animal, en refusant d'être docile. Néanmoins, sa limite d'indocilité, de provocation, d'insolence, d'entêtement se manifeste d'elle-même en ce que, au fond, il se met avant tout au service d'un objet commun qu'il veut voir aller plus loin. Donc il sent les moments où il dérape et où il met en péril l'ensemble du projet, qu'il s'agisse de l'histoire ou du groupe. Et s'il ne les sent pas, il est souvent d'accord pour qu'on les lui montre. À l'inverse, il y a des comédiens adorables qui sont impossibles à diriger...

Une dernière question, enfin : Delphine Eliet parle d'un « état de jeu » – qu'elle appelle depuis peu : « état créateur » – qu'elle décrit comme un « état d'être » propre au travail du

plateau, différent de l'état qui est le nôtre au quotidien. Restez-vous d'accord avec de telles expressions pour parler de l'activité de l'acteur en scène ?

Pour moi, « être en état de jeu », c'est simplement « être en connexion avec soi et le présent ». Par conséquent, il y a des états d'être qui sont effectivement plus efficaces que d'autres pour jouer. Dans ce cas-là, oui, il existe sûrement un « état de jeu » que l'on peut définir comme un état d'éveil puisque jouer demande *a priori* un peu plus d'énergie et d'attention que l'on n'en a dans la vie quotidienne. Mais peut-être est-ce précisément parce qu'on n'en a pas assez dans la vie quotidienne qu'on a besoin de s'échauffer pour aller sur le plateau ? Si nous étions assez éveillés dans la vie quotidienne, peut-être n'aurions-nous pas besoin de nous échauffer ? J'ai remarqué, en effet, que quand vous travaillez toute la journée, quand vous êtes sur plusieurs projets à la fois et que vous les enchaînez, à un moment donné, vous n'avez plus vraiment besoin de vous échauffer. Votre niveau d'énergie et d'attention est à un minimum qui permet d'être en « état de jeu » tout le temps. Vous n'avez plus besoin de l'augmenter tout simplement parce que vous avez arrêté de le baisser dans votre quotidien. Cet « état de jeu » dont parle Delphine Ellet, je le définirais donc comme un état d'éveil et de désir. Quand je jouais *Les liaisons dangereuses*¹ et que je tournais en même temps durant la journée, il m'est arrivé de me rendre au théâtre en me disant que j'en avais assez d'être traversée par des émotions. Je n'en avais plus envie, et j'avais 2h40 de spectacle à tenir. J'étais réveillée. J'avais largement l'énergie et les capacités physiques de le faire, mais j'étais sans envie de jeu. C'est à ce moment-là que je me suis dit : c'est ça, l'« état de jeu ». En réalité, il n'a presque rien à voir avec un état physique. C'est : « Est-ce que l'on a envie qu'il nous arrive quelque chose ? » Cela ne veut pas forcément dire quelque chose de joyeux ou de triste, cela n'a aucun rapport avec un type d'état émotionnel. C'est simplement : « Est-ce que l'on a envie qu'il nous arrive quelque chose ? »

Donc, à vos yeux, l'« état de jeu » qui a cours lors des répétitions est très différent de celui appelé par les représentations d'un spectacle ?

C'est amusant parce que je me suis justement fait cette réflexion en travaillant sur ce spectacle-là. Je pense que, dans sa manière de diriger, John Malkovich nous a vraiment amenés à ça, mais je ne sais pas si c'est une vérité que je vais pouvoir garder et emmener partout ou si elle est très spécifique à cette expérience donnée. Quand ont commencé les représentations, je me suis dit : « Tiens, c'est drôle, je n'ai pas vu la différence. » La seule différence que j'ai éprouvée, c'est qu'effectivement, quand il y a cinq cents personnes en face de vous, il faut que vous ayez un peu plus d'énergie que quand vous êtes dans une petite salle de quarante mètres carrés avec deux personnes qui vous regardent. Mais, si « état de jeu » il y a, si acuité, désir et attention existent, ce sont exactement les mêmes. Dans le cas des représentations, la pression, le trac ont pour conséquence à la fois plus d'éveil et plus de choses qui vont se refermer donc un besoin d'autant plus grand

¹ *Les Liaisons dangereuses* d'après Choderlos de Laclos, adapté par Christopher Hampton et mis en scène par John Malkovich en 2011.

d'énergie pour parvenir à se dire : « Non, je ne referme pas. Non, je n'ai pas peur de ça. Non, j'y vais quand même, etc. » Mais la différence des répétitions aux représentations n'est liée qu'à cela, en réalité. Seul le contexte change. Enfin, cela dépend des gens également : il y a des acteurs qui sont un peu éteints pendant toutes les répétitions et qui se réveillent dès qu'ils sont en présence d'un public, alors, tout ce qui a été fait un peu mollement jusque-là explose ; chez d'autres, c'est le contraire : le public a tendance à les apeurer donc ils ont besoin de plus d'énergie et peut-être, oui, d'un échauffement pour se nettoyer avant le spectacle. En réalité, la seule question à se poser, c'est : qu'est-ce qui me rend inventif ? quels contextes, quelles situations et, du coup, quels exercices, quelles astuces me rendent inventif ? À un moment donné, je me demandais pourquoi je n'étais jamais aussi drôle sur scène que dans la vie où je suis capable d'avoir de la répartie, d'avoir envie de faire le pitre et où il me paraît tellement limpide de créer soudain un personnage, d'inventer une mimique et de partir dans un *trip*... Dès qu'on me met sur un plateau, qu'on me regarde et qu'on me dit : « Fais-le », il n'y a plus personne. Je trouvais ça étrange. À force, j'ai compris que c'est juste plus simple que l'on ne l'imagine... Et peut-être que toutes les idées que j'avais précisément sur l'échauffement, sur cette préparation que je pensais indispensable au jeu, m'enfermaient plus qu'autre chose – même s'il est évident que vous avez besoin de muscler certaines capacités pour obtenir le résultat que vous visez. C'est pour cela qu'il faut parfois s'échauffer, pas pour se préparer à jouer. Cette expression, « se préparer à jouer », me parle de moins en moins. Elle correspond à une période de ma vie, et je vais sûrement encore passer par beaucoup d'autres d'étapes et des conclusions qui changeront mon point de vue actuel mais, en ce moment, je travaille vraiment à répondre à cette unique interrogation : de quoi ai-je besoin ?

Le creuset Gabilly
Vincent Dissez, Nicolas Bouchaud

Entretien avec Vincent Dissez – 21 décembre 2013

Vincent Dissez se forme parallèlement au sein du groupe T'Chan'G! dirigé par Didier-Georges Gabily et au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, dans les classes de Catherine Hiegel, Stuart Seide et Philippe Adrien. Didier-Georges Gabily le dirige dans *Phèdre et Hippolyte* (1990) et *Gibiers du temps* (1994). Il travaille ensuite sous la direction de nombreux metteurs en scène comme Jacques Lassalle, Anatoli Vassiliev, Jean-Louis Benoit, Hubert Colas, Marc Paquien, Jean-François Sivadier... À partir de 1996, s'ouvre une collaboration longue avec Bernard Sobel : Vincent Dissez joue successivement dans *Napoléon ou les Cent-Jours* de Christian Dietrich Grabbe (1996), *Zakat* d'Isaac Babel (1997), *La Tragédie optimiste* de Vsevolod Wichnevski (1998), *Le Juif de Malte* de Christopher Marlowe (1999), *Bad Boy Nietzsche* de Richard Foreman (2000) et *Manque* de Sarah Kane (2000). Plus récemment, c'est auprès de Stanislas Nordey qu'il inaugure semblable partenariat puisqu'on le retrouve successivement dans *Les Justes* d'Albert Camus (2010), *Se trouver* de Luigi Pirandello (2012) et *Tristesse Animal Noir* d'Anja Hilling (2013).

Si je vous dis le mot « présence », que signifie-t-il pour vous ? Vous est-il arrivé de l'employer vous-même ou de l'entendre employer au cours de votre formation et, plus tard, auprès des différents metteurs en scène que vous avez rencontrés ?

Non, c'est un mot qui n'est pas très employé. Ou alors, il est employé dans les écoles à propos d'acteurs qu'on évoque... Pour ma part, je peux l'employer en tant que spectateur. Je peux me dire : « Tiens, voilà un acteur qui a de la présence ! » ou : « Tel acteur a moins de présence dans tel spectacle qu'il n'en a eu dans tel autre, ou à tel moment... » Mais, en tant qu'acteur, c'est une chose à laquelle je ne pense pas trop, en réalité. En tant que spectateur, oui, je peux être très séduit par la présence de quelqu'un sur un plateau ou par la présence d'un acteur au travail à tel ou tel moment mais, en tant qu'acteur, je ne peux pas dire que ce soit une chose dont je me préoccupe et que je travaille. Après, sans doute puis-je me dire : « Ça, ça rend présent. » Quand je regarde certains acteurs travailler, je peux voir ce qui les rend présents, ou pas, et réfléchir là-dessus. Par exemple, j'ai pu observer que ce n'est pas quelqu'un qui va chercher à être présent directement qui le sera forcément le plus. C'est en cherchant d'autres choses qu'on amène la présence. C'est pour ça que je la rapproche de la grâce ou d'autres choses comme ça : l'intelligence, la séduction... Ce qui va capter... Parce que ce serait quoi, la définition de la présence ? Grossièrement, ce qui va rendre présent un acteur sur le plateau, c'est l'envie qu'on a de le regarder. Si je suis spectateur et que j'ai envie de regarder quelqu'un, je me dis : « Il est présent. » Et je pense que ce qui va provoquer en moi cette envie, c'est peut-être que

cette personne-là ne se préoccupe pas de ça mais d'autre chose – ne se préoccupe pas de ce que je la regarde. Ce qui me séduit, sur le plateau, ce sont des acteurs très au travail, ayant l'esprit très occupé. Donc, en tant qu'acteur, je peux moi-même avoir envie de susciter cette envie chez le public et je sais que ce qui va provoquer cette attirance-là, c'est que je vais m'occuper d'autre chose, énormément, m'occuper l'esprit à beaucoup d'autres choses pour oublier au maximum que je suis regardé.

Delphine Eliet, que vous connaissez bien, parle d'un « état de jeu » – qu'elle appelle depuis peu : « état créateur » – qu'elle décrit comme un « état d'être » propre au travail du plateau, différent de l'état qui est le nôtre au quotidien. Seriez-vous d'accord avec de telles expressions pour parler de l'activité de l'acteur en scène ?

Oui. Je pense qu'on est dans un état très différent de notre état quotidien parce que ce serait épuisant si on devait vivre au jour le jour comme on est sur la scène, vraiment épuisant. Enfin... On peut être, en scène, absolument comme on est dans la vie mais je pense que ce n'est pas très intéressant. Disons qu'on cherche sans doute, quand on joue, à être comme on est à *certaines moments* de notre vie et ces moments-là sont intenses parce qu'on est en question, ou exalté, ou en-dehors de soi, ou très en soi... Sur scène, on cherche à retrouver ces moments-là. J'en reviens toujours à la même chose : dans la vie, les moments qui m'intéressent le plus, ce sont les moments où je suis en travail. Je mets beaucoup de choses là-dedans : être amoureux, par exemple, c'est aussi être en travail. Et sur scène, je vais chercher cette chose-là. Ce présent-là, en tout cas. Dans « présence », j'entends l'expression : « au présent ». Quand je parle d'avoir l'esprit « occupé », je veux dire : « vivant », « activé » par des choses du moment. Sans doute, sur scène, vais-je essayer de chercher ces moments-là, qui ne sont pas ceux de la reproduction ou de la répétition de ce qui a eu lieu la veille mais qui répondent à « comment faire pour que ce qui se traverse-là, ou qui se retraverse, soit renouvelé par le présent d'aujourd'hui ? » Et ça, je ne peux le trouver que dans ma tête, en me créant des contraintes intellectuelles, « intelligentes » plutôt, en occupant mon cerveau, ma pensée à des choses *du moment*.

Vous parlez beaucoup de la « tête », d'autres parlent plutôt du corps... Pour vous, la présence de l'acteur en scène passe essentiellement par le fait de mettre son esprit au travail ?

Ce qui rend le corps présent, c'est la pensée. Pour autant, je ne me décris pas du tout comme quelqu'un d'intellectuel mais plutôt d'extrêmement physique. Je suis un acteur qui pratique beaucoup la danse, par exemple. Mais je trouve qu'il n'y a rien de moins présent que quelqu'un qui s'agite dans l'espoir d'être regardé. Un corps « occupé », pour moi, est forcément habité par une pensée et un imaginaire qui le font se mouvoir, par un désir. Ce qui fait qu'un corps va se déplacer dans l'espace, c'est le désir d'aller quelque part ! Et c'est cette impulsion là que, comme spectateur, je vais regarder chez l'acteur, pas son agitation formelle.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

Vous évoquez la danse... Avant d'ouvrir ces entretiens à une réflexion plus large sur la présence scénique, j'ai rencontré quelques acteurs autour d'une question que j'aime beaucoup : « Échauffement, mythe et réalité ? » Qu'en serait-il pour vous ?

Pour moi, c'est « réalité ». Je m'échauffe à fond, et j'adore ça. Mais, si je m'échauffe, c'est simplement pour rendre mon corps disponible à ce qui va traverser mon cerveau pendant la représentation, pour le délier et qu'il soit capable de répondre à ça... Du coup, je fais du yoga ou de la danse... Pas mal de yoga – même si je n'ai jamais vraiment compris l'idée de réunir l'esprit et le corps... Par exemple, aujourd'hui, je suis fatigué, j'ai mal au dos, donc j'ai l'esprit trop occupé par mon corps. L'échauffement va servir à ce que mon corps soit plus léger et à ce que mon esprit, par conséquent, soit plus libre. Je suis persuadé qu'alors mon corps répond mieux à mon esprit occupé. Quand on commence à être acteur, on ne sait jamais quoi faire de ses mains et de ses bras. Or, plus on sait ce qu'on fait, plus on connaît son rapport au texte, plus on est occupé, dans son esprit ou dans son imagination, par les impulsions qui sont données par le texte, moins on pense à son corps, moins on pense à ses mains, moins on pense à ses bras, donc plus c'est simple et vivant. C'est l'esprit qui rend le corps présent, ça, j'en suis convaincu. Et disant ça, je reste un acteur, je pense, assez physique.

Vous avez joué à plusieurs reprises dans la Cour d'honneur du Palais des Papes, à Avignon¹. C'est un lieu que l'on peut dire « chargé », du moins pour le spectateur. Trouvez-vous qu'il y ait une différence pour l'acteur qui joue dans un tel lieu quant à sa présence en scène ?

Là, on va entrer dans un autre débat parce que, pour moi, la Cour d'honneur n'est pas un lieu pour le théâtre. Ou alors, on est seul et on vient déclamer quelque chose... Mais ce n'est pas un endroit pour faire du théâtre. De la danse, à la limite... Je trouve ça beaucoup trop contraignant et je n'ai jamais eu aucun plaisir à jouer dans cet endroit là. Si je me place comme spectateur, le seul plaisir que j'ai à voir des spectacles dans la Cour d'honneur, consiste à voir des acteurs se débattre avec ce lieu, se battre vocalement pour être entendus. Ça crée un conflit qui peut donner une certaine chose... Mais je n'appellerais pas ça de la présence, j'appellerais ça de l'énergie ou une certaine poésie, peut-être, qui serait celle de quelqu'un qu'on voit au fond d'une vallée en train de crier et de chercher l'écho... Je ne trouve pas que ce soit intéressant, cet endroit-là, vraiment. Après, quand j'y suis, je me dis : « Il faut que les gens qui sont au rang Zb3 me voient. » J'essaie donc de jouer pour ceux-là et d'oublier qu'il y a en a aussi au rang A que j'éclabousse d'une énergie complètement inappropriée... Ce n'est que du vocal, du coup. Après, peut-être que des choses de regard passent malgré tout... Mais si les cinq derniers rangs sont exclus, cela me gêne...

¹ En 2007, dans *Le Roi Lear* de William Shakespeare, mis en scène par Jean-François Sivadier, et, en 2010, dans *La Tragédie du Roi Richard II* de William Shakespeare, mis en scène par Jean-Baptiste Sastre.

À l'inverse, y a-t-il des lieux qui vous ont porté ? L'espace dans lequel se joue le spectacle influence-t-il la présence scénique, selon vous, ou pas du tout ?

Non, ce sont des moments, des pièces, des partenaires, des directions d'acteurs, peut-être aussi des rôles... C'est du travail, en réalité.

Pensez-vous, par conséquent, qu'il y a des metteurs en scène qui aident l'acteur à être plus présent que d'autres ?

Ça, oui. Par exemple, avec Stanislas Nordey, la question de la présence ne se pose même plus tant son travail vous rend présent. Je parlais de cerveau « occupé » : lui, son travail est organisé pour que vous n'arriviez jamais à faire ce qu'il vous demande et pour que, justement, chaque représentation soit une tentative, un essai. C'est comme en sport : on *tente de*. Et le résultat, à mon avis, c'est une très grande présence ou, du moins, des acteurs un peu incandescents. Mais, comme acteur, à l'intérieur de ça, vous n'êtes pas du tout dans la préoccupation d'être présent, vous êtes dans la préoccupation de plein d'autres choses... Je rapprocherais ça du sport, effectivement : les sportifs sont très présents mais ne sont pas du tout préoccupés par le fait qu'on les regarde. Ils sont simplement concentrés sur un objectif très concret : le footballeur fait un enchaînement très difficile avec son corps mais c'est son esprit qui veut mettre le ballon à tel ou tel endroit. Le fait que le ballon arrive dans les cages relève d'une intention et le corps s'anime de cette chose-là. J'en reviens à la grâce que j'évoquais tout à l'heure : les gens qui sont très gracieux ne pensent pas qu'ils le sont au moment où ils le sont. Si vous cherchez à être présent, encore une fois, je ne pense pas que vous le soyez forcément.

Du coup, selon vous, la présence pourrait s'enseigner ?

Oui, très clairement. On enseigne autre chose, en réalité, et ça *fait* que.

Vous avez travaillé sous la direction de Delphine Eliet lors d'un stage. Qu'avez-vous retenu de sa Technique de Confirmation Intuitive et Corporelle ?

Je ne connais pas suffisamment son travail, je ne pourrais pas trop en parler... Je peux dire que le stage que j'ai fait m'a apporté des outils mais j'en ai connu trop peu. Je peux parler d'elle, de la justesse de son regard et de son exigence.

Peut-être pourriez-vous davantage parler de la direction de Stanislas Nordey ? Car ils viennent du même creuset.

Nordey, oui. Juvet qui dit qu'au théâtre tout se voit, y compris ce qu'il n'y a pas. Et je crois que la seconde où on n'est pas présent se voit, effectivement. Elle devient même très apparente. Le mot qu'on n'a pas investi se révèle par son vide. C'est là-dessus que Nordey travaille : comment être présent à chaque instant. Pour ma part, lorsque j'entends ça, j'entends : comment est-ce que mon esprit doit être comblé d'énormément de pensées et d'imaginaire, comment est-ce que mon cerveau doit être très actif, beaucoup plus que dans la vie. Je suis convaincu que c'est ça qui crée du jeu, en réalité, ce qu'on appelle le

Peut-on enseigner la présence scénique ?

« jeu ». C'est comme ça que l'acteur devient une surface sur laquelle les spectateurs projettent des pensées parce qu'ils le voient, lui, plein de pensées. Le travail de Nordey consiste en ce qu'il n'y ait pas une seconde de la représentation, une seconde du moment où l'acteur est sur le plateau, où il ne soit pas très occupé par son cerveau... Je dirais que c'est ça, la présence. Et sans doute Delphine Elie travaille-t-elle aussi là-dessus.

Oui, elle retrouve cette idée d'un acteur en travail mais davantage, peut-être, parce qu'il est occupé à « défaire », toujours, à « nettoyer » son corps-esprit en vue d'une disponibilité la plus grande possible.

Tout le travail physique que demande cette pédagogue, à mon sens, ça n'est effectivement qu'un échauffement, un très long échauffement. Et quand je dis que ça n'est qu'un échauffement, ça n'a rien de péjoratif. Je me souviens notamment d'un des exercices qu'elle nous avait fait faire. À un moment, elle avait dit : « Épuisez-vous ! » Il fallait improviser corporellement, sur de la musique, en *s'épuisant* physiquement pendant une demi-heure. Or, ça, ça occupe énormément l'esprit. Du coup, je pense qu'on était très présents parce qu'on était dans l'appréhension de ne jamais y arriver. Au bout de dix minutes, j'étais éreinté. Je me suis dit : « Ce n'est pas possible, je n'ai fait qu'un tiers de ce qu'il va falloir faire... » Mais, ensuite, il y a la surprise d'assister au fait que, finalement, on y arrive et que, finalement, on a du plaisir. Tout ça, c'est créer de la vie et du présent par des artifices, ou par des contraintes plutôt. Voilà : peut-être que quelqu'un de présent, c'est quelqu'un de très contraint, joyeusement. Peut-être que la Cour d'honneur crée un effet parce qu'il y a un conflit qu'il faut surpasser, parce que c'est une sacrée contrainte ! Peut-être qu'il n'y a pas grand-chose d'autre à faire, dans la Cour d'honneur, que de se dire : « Je vais me faire entendre. » Et peut-être que, déjà, cette intention crée quelque chose... Même si, je me répète, pour ce qui est du théâtre, cet endroit me semble trop contraignant. On n'y est pas assez libre. C'est un combat qui élimine trop de possibles.

Tout en parlant, je suis aussi en train de penser à Jean-Marie Patte¹... C'est un metteur en scène qui a une exigence de très grande pureté, de très grande discrétion, de très grande élégance. Il vous parle par métaphores : « Dites la phrase comme une barre, vraiment. Comme un verre d'eau. Non, non, non, arrêtez. Ne faites pas de théâtre. Laissez les mains le long du corps et dites la phrase comme un verre d'eau. » C'est très difficile à faire... Et il remplit le moment de la répétition, comme ça, par une envie d'atteindre une simplicité telle qu'elle rend les gens extrêmement présents et les corps, même s'il n'en parle jamais, d'une sensualité, d'une beauté ! Parce que très bien habillés, parce qu'arrivés à une espèce d'épure... Je ne sais pas comment il fait. Donc il y a vraiment beaucoup de moyens d'y arriver, à cette histoire de présence. Il y a des gens qui, comme Nordey, vont occuper l'acteur, travailler les contraintes par le biais d'une forme, par exemple, et des gens qui, comme Patte, vont faire en sorte au fur et à mesure des répétitions que ce soit vous et votre personne qui arrivent sur le plateau, le plus simplement du monde. Et ça, ça va créer une très grande présence.

¹ *Mes fils*, de et mis en scène par Jean-Marie Patte en 2000.

En même temps, quelle contrainte que de dire à un acteur : « Ne fais rien... » !

Oui, exactement. Et si on vous dit : « Dis cette phrase-là comme un verre d'eau... » ! C'est très difficile... Vous allez tenter. C'est forcément une chose que vous allez tenter tous les soirs, de dire ça « comme un verre d'eau », « comme une barre »... À ce propos, j'ai remarqué que nommer les choses directement au théâtre, en répétition, c'est les tuer. Si vous dites à un acteur : « Là, quand tu as dit ça, c'était génial ! », vous pouvez être sûr que, quand il va reprendre, il sera moins bien. Par exemple, j'ai dirigé une amie sur un texte de Gildas Milin. Elle était toute seule sur le plateau, assez inquiète, et le but de la manœuvre était qu'elle oublie de « faire image », qu'elle ne soit vraiment pas préoccupée par ça mais qu'elle ait la tête occupée par de l'imaginaire. Elle cherchait et, pendant qu'elle disait le texte, ses mains bougeaient très délicatement. C'était beau. Un jour, je lui ai dit : « En plus, c'est très beau parce que tes mains bougent. » Le lendemain, elle a bougé ses mains et c'était foutu. Peut-être que, finalement, ne jamais dire à l'acteur ce qu'il est en train de faire, c'est aussi ça qui le rend très présent, parce qu'il ne le sait pas et qu'il est en toujours en train de chercher quelque chose. Il cherche à faire la phrase « bleue ». Le public ne se dit jamais : « Oh, cette phrase, qu'est-ce qu'elle est bleue ! » Il se dit beaucoup d'autres choses sur la phrase. Dire : « Cette phrase est bleue », c'est finalement mettre l'acteur au travail d'une chose qu'il n'arrivera jamais à faire parce qu'il ne sera jamais sûr de faire une phrase « bleue », mais cela peut se tenter en tout cas.

J'aime beaucoup cette idée de tentative – elle rejoint le sport, là encore.

Quand on part du principe que chaque représentation est une tentative, c'est épuisant, oui, mais c'est là que les gens sont présents, j'en suis convaincu. Après, on peut dire tout ce qu'on veut, que c'est de la « vie plus plus », de l'extrême... Quand on se dit : « on va essayer de bien jouer », cette tentative-là signifie qu'on a peut-être la chance de réussir. Si on se repose sur une représentation de la veille qui a très bien marché dans l'espoir de refaire la même chose, le présent n'est déjà plus là.

Entretien avec Nicolas Bouchaud – 20 février 2013

Après des études de Lettres modernes, Nicolas Bouchaud se forme au Studio 34. En 1992, il rencontre Didier-Georges Gabily et intègre le groupe T'chan'G ! pour une collaboration qui se poursuit jusqu'à la mort de l'auteur et metteur en scène en 1996. Nicolas Bouchaud joue notamment dans *Enfonçures* (1993), *Gibiers du temps* (1995) et *Dom Juan/Chimères et autres bestioles* (1996). Démarre alors une longue association avec Jean-François Sivadier qui le distribue successivement dans les rôles-titres de *La Vie de Galilée* de Bertolt Brecht (2003), de *La Mort de Danton* de Georg Büchner (2005), du *Roi Lear* de William Shakespeare (2007) et du *Misanthrope* de Molière (2013). Parallèlement, il travaille, entre autres, avec Yann-Joël Collin, Rodrigo Garcia, Bernard Sobel et Frédéric Fisbach. En 2010, il crée *La Loi du Marcheur*, une adaptation d'entretiens de Serge Daney qu'il interprète seul sous la direction d'Éric Didry. Keti Irubetagoiena le rencontre pour un premier entretien sur l'imagination du spectateur de théâtre en 2006¹. Ce second entretien prend place alors qu'il dirige une Classe de Maître à l'École Normale Supérieure de de Lyon autour du *Misanthrope* de Molière.

Si je vous dis le mot « présence », que signifie-t-il pour vous ? Vous est-il arrivé de l'employer vous-même ou de l'entendre employer au cours de votre formation et, plus tard, auprès des différents metteurs en scène que vous avez rencontrés ?

Dans mon enfance, j'ai toujours entendu mes parents, qui faisaient du théâtre, dire qu'il ou elle n'avait pas de présence... C'est une phrase que j'ai beaucoup entendue. Ils allaient voir les travaux du Conservatoire chaque année, parce que mon père était metteur en scène, et j'ai beaucoup entendu : « Oh, elle, elle a de la présence ! Lui, il n'a pas de présence. Elle, vraiment bien ! Quelle présence ! » La deuxième phrase, c'était : « Ah oui, c'est une nature ! » Une « nature », ça voulait dire « quelqu'un de particulier ». C'était une forme de présence également. Alors, est-ce que c'est parce que j'ai entendu cette phrase comme une ritournelle durant toute mon enfance que je me suis un peu insurgé contre elle en me disant que la présence ça se travaillait ? Je crois même que ça s'apprend ! De beaucoup de façons différentes ! Pour ma part, je pense qu'avoir croisé le travail du clown a été essentiel, parce que ça ne parle que de ça. La question est même posée directement puisque c'est : « Combien de temps vous allez durer entre votre entrée de clown et votre

¹ Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena dans le cadre de recherches de master 2 sous la direction de Jean-Loup Rivière (École Normale Supérieure de Lyon) : « Les conditions d'imagination du spectateur de théâtre aujourd'hui ». Document disponible en ligne sur le site internet d'Agôn, Revue des arts de la scène, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php>.

sortie de clown ? » Et quand on vous dit, en face : « Cherchez une sortie ! », cela signifie que vous n'êtes plus présent. Mais peut-être que vous allez le devenir en sortant, d'ailleurs... C'est toute la dimension amusante des improvisations de clown « Entrée/Sortie » sans aucune autre donnée que celles-là : vous ne savez pas ce que vous allez faire entre les deux. Si : vous allez chercher à durer. « Durer », ça veut dire créer un certain type d'écoute, un certain type de regard qui fait qu'on va vous suivre, non pas vous admirer mais vous suivre, qu'on va rire ou qu'on va s'accrocher à quelque chose. Ne serait-ce que par cette expérience-là, je pense que la présence est une chose qui se travaille. Après, je réfléchis à l'autre pan, cette idée que ce que peut dégager quelqu'un sur un plateau serait inné... Encore qu'on pourrait aussi parler de la présence au cinéma ? Ça passe par un autre canal parce que ça passe par la machine, la caméra, mais il y a des gens qui ont tout de suite une présence à l'image alors qu'ils n'en ont quasiment pas ni dans la vie ni sur un plateau de théâtre. Peut-être que la présence au cinéma est plus mystérieuse... Pour moi, c'est plus mystérieux. J'ai toujours vu des acteurs très renommés, de très grands acteurs du théâtre subventionné, sans citer de nom, faire du cinéma à un moment donné et... Je me souviens notamment d'un acteur qui a été très important pour le théâtre, en France, mais qu'on ne « voyait pas » à l'écran quand il tournait pour le cinéma. On ne le voyait pas alors que ce type était un génie de la scène ! Bref, tout cela pour dire que, pour ma part, oui, je pense que ça se travaille, la présence.

Du coup, vous la « travaillez » ?

Je n'ai pas *cherché* à la travailler. Quand je dis : « ça se travaille », c'est par expérience. Je l'ai vérifié... Gabilly nous disait – et je pense qu'il avait tout à fait raison : si on commence à être acteur à dix-neuf, vingt ans, on met au minimum dix ans à être quelque chose, à être *vraiment* acteur sur un plateau. Dix ans, si on a commencé à vingt ans, ça fait trente : entre trente et trente-cinq ans, il y a des choses qui se passent, ou pas. Moi, j'ai eu la sensation que le théâtre me faisait grandir. J'ai eu le sentiment que quelque chose était effectivement de plus en plus présent. Mais je n'ai pas cherché à le travailler, c'est simplement la pratique qui a fait qu'à un moment... ainsi que d'aller vers certains types de travaux. Travailler avec Gabilly a été, pour nous tous, à vingt-cinq ans... Je dis toujours qu'il nous a « déniés », mais ce n'est pas dans l'esprit, ce n'est pas intellectuellement, c'est *physiquement*, sur un plateau : à vingt-cinq ans, il nous demandait de faire des choses qu'aucun d'entre nous nous n'avait envie de faire ou de montrer des choses de nous qu'on n'avait pas envie de montrer... Il a très vite été chercher en nous la part maudite de chacun, comme me le disait l'autre jour Catherine Baugué qui a beaucoup travaillé avec Didier et que j'interviewais sur le travail de celui-ci. Elle a eu cette expression : « Il fallait aller chercher le merdier en nous-mêmes. » On était jeunes donc on avait un petit merdier mais la part monstrueuse qu'il y avait en nous, il nous l'a très vite demandée et il nous l'a toujours demandée. Ça aussi, ça pourrait être une étape sur le chemin de la présence : à vingt-cinq ans, apprendre à ne pas vouloir paraître ou à ne pas avoir une idée de soi qui ferait écran à soi-même et s'approcher de ce que l'on est simplement sur un plateau quand on ne fait rien. Être face public, c'est Gabilly quand

même... Combien de spectacles on a faits, ultra formels, où on était tous face public à attendre de parler, après que tous les autres avaient parlé !

À l'image de certains spectacles de Stanislas Nordey aujourd'hui ?

C'est un peu différent. Didier ne travaillait pas comme Stanislas. L'influence la plus directe chez Gabily, c'était Régy, tout simplement – et Vitez. C'est une drôle de rencontre, mais c'est ça. Régy, Vitez et Tanguy, le Radeau. Mais, avec le Radeau, ils étaient amis, ils étaient comme des frères donc il s'agissait moins d'une influence que d'une camaraderie. Combien de temps, donc, on est restés, dans les travaux de Didier, face public, à ne rien faire... Je crois que ce sont ces choses-là, très simples, qui, au bout d'un moment, créent de la présence. Enfin, ce n'est pas que cela *crée* de la présence, c'est que, chez vous, quelque chose s'habitue à lâcher. C'est très compliqué d'être regardé, très compliqué. Avec Didier, c'était rencontrer quelqu'un qui vous regarde, peut-être d'une façon pas toujours agréable, comme on aimerait que ce soit, mais d'une façon qui, à un moment donné, fait que vous lâchez... C'est ça qu'on a beaucoup fait, tout de même, donc peut-être que, oui, ça s'acquiert.

Pour ma part, quand je vous regarde jouer, j'ai l'impression que, pour beaucoup, votre présence en scène est liée au « dire »... Ce qui rappelle le travail de Régy, d'ailleurs.

Je pense qu'il y a de ça, oui. La façon de dire ?

Le « mot lancé »...

Oui, c'est important ça. Si je remonte aux origines, au « pourquoi est-ce que ça a de l'importance pour moi », je peux dire que c'est quelque chose que je me suis fabriqué. Quand j'étais plus jeune, j'ai eu des périodes où j'imitais tel acteur, puis tel autre, des acteurs que j'admirais, que ce soit Clévenot, Valadié... Je les voyais au théâtre, j'observais comment ils parlaient... À un moment donné, on a tous imité Jean-Quentin Châtelain, par exemple, qui avait une diction particulière. Je suis allé vers ça parce que je voulais casser le naturalisme qui m'a toujours emmerdé. J'aimais beaucoup les mises en scène de Vitez où c'était justement le contraire du naturalisme. Je voyais ça comme spectateur, d'un côté, et, de l'autre, je voyais que dans le cours où j'étais, ce n'était pas comme cela qu'on faisait donc j'en rajoutais... Puis, quand j'ai rencontré Gabily, ça a été un travail très axé sur la langue, sur le texte, sur la façon de le dire, sur comment on cassait la phrase, etc. C'était vraiment, comme disait Vitez, « faire les pieds au mur ». « Le théâtre est un laboratoire des gestes et de la langue de la nation... » Pour moi, c'était comme des viatiques, tout ça. Et, plus tard, c'est devenu un plaisir physique. C'est tellement merveilleux le moment où on arrive effectivement à ce sentiment que c'est tout le corps qui crée cette façon de dire-là, que c'est un engagement du corps entier. Le mauvais côté de ça, parfois, et ça arrive quand on est très fatigué et qu'on veut faire quand même entendre le texte, c'est que ça peut devenir épouvantable... Mais quand on est très en forme physiquement et qu'on arrive à dire tous les mots, sans s'appesantir dessus, c'est formidable : on voit, en jouant, le texte qui s'écrit. Ça, c'est un vrai plaisir, un vrai plaisir physique. Il y a longtemps,

quand on a commencé à travailler avec Yann-Joël [Collin], ce sont des choses que j'ai pu éprouver en répétition : il y a toujours eu des moments extraordinaires où l'un de nous arrivait à dire le texte et c'est tout, il y avait tout. Ça a été un véritable trajet pour moi : je ne le faisais pas quand j'ai commencé, c'est passé par beaucoup de choses... « Dire le texte », c'est aussi se demander qu'est-ce que c'est que d'aller au bout de la phrase ? qu'est-ce que c'est que de ne pas se retirer de la phrase, de ne pas se retirer du mot ? À l'inverse, et on le voit avec les jeunes gens qui font beaucoup de cinéma et qui viennent au théâtre, il y a toutes ces absurdités qui dérivent de cette idée que c'est *ma sensation* avant toute chose, *mon intériorité* avant toute chose... On n'a pas « son » intériorité : l'intériorité est multiple, elle est faite de plein de choses. On a plusieurs voix en nous et on a plusieurs vies, j'espère, aussi. On peut être quelqu'un d'autre tout le temps.

Delphine Eliet, que vous connaissez bien, parle d'un « état de jeu » – qu'elle appelle depuis peu : « état créateur » – qu'elle décrit comme un « état d'être » propre au travail du plateau, différent de l'état qui est le nôtre au quotidien. Seriez-vous d'accord avec de telles expressions pour parler de l'activité de l'acteur en scène ?

Oui, je pense qu'il y a un « état de jeu ». Souvent, avec la fatigue de la création du *Misanthrope* et de la tournée, j'arrive au théâtre et je me dis : « Je ne sais pas comment je vais faire. » Vraiment. Tout mon corps me dit ça : mes jambes n'en peuvent plus, mon dos n'en peut plus, ma tête dit non. Puis, tout d'un coup, ça commence et voilà : on est en « état de jeu ». J'aime bien cette image de l'acteur... C'est la « théorie des deux corps du roi », le grand œuvre de l'historien Kantorowicz. Dans le chapitre deux, il analyse *Richard II* de Shakespeare selon cette théorie. Je passe les détails mais il explique que le roi, à l'époque de Shakespeare, dans l'Angleterre de Shakespeare, avait réellement deux corps : son corps politique, omniprésent, monstrueux, et son corps naturel qui, lui, allait mourir. Cette théorie des deux corps du roi est très intéressante pour l'acteur parce que je pense qu'il a, lui aussi, une espèce de corps qui est le sien propre mais décuplé, d'une certaine façon. J'allais dire « glorifié », « invincible »... Je n'emploie pas « invincible » dans le sens de « fortiche » mais comme un deuxième corps, une deuxième peau. Moi, je sens ça. Le jour où je sentirai des choses qui me font mal dans le corps, sur le plateau, je serai bien embêté. Et ce deuxième corps, c'est tout : la pièce, soi-même, l'espace du spectacle, la présence des gens... Il y a des spectacles où je ressens ça très fortement. Sur *Le Roi Lear*, évidemment, parce que cette pièce parle aussi des deux corps du roi, j'avais ce sentiment d'avoir un corps énorme, sur scène, et je le sentais, après le spectacle, se calmer, se rapetisser... Ce qui est évident pour moi, c'est qu'il y a une part de mon énergie que je n'ai pas, dans la vie, à la même puissance que sur le plateau. Bergman le dit autrement à propos d'un film qui s'appelle *Le Visage*. Il parle de son expérience du théâtre, de la troupe, et il raconte que les acteurs tombent amoureux les uns des autres, se marient même, jusqu'à ce que le truc s'arrête et que chacun s'aperçoive que l'autre est comme tout le monde parce qu'il n'a plus cette espèce d'aura qu'il avait sur le plateau... C'est de cette façon que je traduirais l'« état de jeu ». Après, dans la vie, plus je suis dans un état ludique, on va dire, plus ça me va. Ça aussi, on pourrait dire que ça fait partie du jeu. Mais je pense qu'il y a quand même quelque chose qu'on transcende sur le plateau.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

Et pour « transcender » cet « état ludique » dont vous parlez, vous échauffez-vous ?

Avant, je le faisais. Je le fais de moins en moins. Mais quand je le fais, c'est mieux.

Mieux en quoi ? Est-ce que l'échauffement vous permet de mieux démarrer le spectacle, par exemple ?

Oui. Incontestablement... Si on s'échauffe pour se réveiller, pour se surchauffer, je pense que ce n'est pas très bien. En général, quand je l'ai fait, ça a toujours été une catastrophe. Mais si on s'échauffe pour gagner en amplitude de souffle ou pour ne pas se faire mal, c'est bien. C'est mieux de démarrer comme ça parce qu'on ne va pas craindre de tomber, par exemple. Enfin, ça dépend des spectacles. Dans le Serge Daney, c'était particulier : j'étais tout seul. La gestion de ce spectacle était très différentes de pièces « normales », disons, comme *Le Misanthrope* ou *Le Roi Lear*. Elles, demandent beaucoup de souffle, beaucoup d'endurance physique. Daney, c'était moins ça : je pouvais vraiment arriver à la dernière minute, enfiler le costume et commencer. Quand on est seul, ce qui est amusant c'est que c'est toujours son propre rythme qui est le bon, finalement. On n'a pas à s'accorder avec un ensemble. Tout d'un coup, on peut avoir de gros coups de fatigue et travailler avec, alors que si j'ai un gros coup de fatigue dans *Alceste*, je suis plus embêté. Je pense aussi que la représentation du soir est totalement liée à la journée qu'on a passée. C'est très délicat, cette question de l'échauffement : il y a des jours où il faudrait s'échauffer, il y a des jours où ce n'est pas la peine de le faire. On vient sur le plateau, le soir, avec ce qu'on a vécu dans la journée – et ce qu'on a refoulé, d'ailleurs. L'inconscient est très important dans le jeu, très. Les trous de texte, c'est toujours intéressant. Ce sont des sources de jeu énormes, de vrais moments de jeu. La tension monte immédiatement dans la salle. Pour ma part, il y a même des moments où je cherche le trou en jouant. Je cherche à ne plus savoir le texte.

Plusieurs des acteurs que j'ai interrogés ont parlé de leur échauffement comme d'un rituel. Diriez-vous la même chose ?

Non, moi, je n'ai aucun rituel. On tourne tellement, on va tellement partout... Une partie de mon enfance, c'est quand même de m'endormir dans les théâtres où jouaient mes parents... Je ne peux pas avoir de rituel par rapport à ça. J'ai l'impression que je suis comme à la maison. Non, vraiment, je n'ai aucun rituel.

Vous avez travaillé avec de nombreux metteurs en scène différents. Pensez-vous qu'il y ait des metteurs en scène qui permettent à l'acteur d'être plus présent que d'autres ?

Évidemment. Je pense qu'il y a des metteurs en scène qui peuvent, souvent sans le vouloir, empêcher des choses, les coincer... Ce qu'on appelle des « idées de mise en scène » peuvent vous entraver, par exemple. Si une idée de mise en scène n'est pas efficiente sur le plateau, il ne faut pas la faire, il faut l'enlever. Or, il y a des metteurs en scène qui vont y tenir, parce qu'ils y sont attachés *intellectuellement*. Ceci dit, avec la moyenne des metteurs en scène, on peut toujours discuter. Ça se complique si leur

rapport au pouvoir est dérégulé ou mal réglé... Je ne défends pas du tout l'idéologie d'un acteur qui fait ce qu'il veut, ce n'est pas du tout ça... Mais il y a beaucoup de choses... Peut-être que ça tient moins au metteur en scène lui-même qu'au projet global, d'ailleurs, parce que des partis pris scénographiques, des partis pris dramaturgiques – qui font partie de la mise en scène, néanmoins – peuvent aussi empêcher des choses, les amenuiser, les coincer. Des costumes peuvent rendre les choses sinistres, tristes... Et j'ai découvert il y a peu de temps qu'une scénographie peut vous entraver vraiment si elle n'est pas pensée pour le théâtre : il se peut alors qu'il n'y ait pas *une* place forte, et je ne parle même de place bonne, il n'y ait pas *une* place qui créerait un rapport un tant soit peu intéressant avec le spectateur ! D'une certaine façon, ce qui nous entrave le plus dans une mise en scène, c'est de ne pas être pris dans le geste d'ensemble et, pour cause, souvent, il n'y a pas de geste d'ensemble. Je ne parle pas de savoir ce que l'on veut dire avec une pièce ; je parle de geste sur le plateau, de ce que l'on *donne*, du geste que l'on fait, comme un peintre. Souvent, certains metteurs en scène ne peuvent pas l'expliquer, d'ailleurs. Rodrigo [Garcia] ne va pas vous dire ce qu'il veut faire exactement avec tel ou tel texte. Il veut faire un geste, et on le sent. Là, on n'est jamais entravé. On est entravé par la médiocrité, en réalité. Et quand je dis « médiocrité », j'entends « le truc moyen », « le truc mou », « le ventre mou »... Ça, c'est entravant parce qu'il n'y a de défi donc, finalement, pas d'excitation à faire les choses. On regarde les choses qui nous sont proposées, on peut les trouver belles en elles-mêmes, on peut trouver beau ce point de décor, on peut trouver intelligente la personne qui met en scène, ce n'est pas le problème. Le problème est dans un réel désir de faire ça. Je pense qu'on est entravé quand on sent qu'il n'y a pas de geste fort, même si c'est une plantade, même si on va droit dans le mur, s'il n'y a pas un essai de quelque chose. Je me suis toujours senti entravé quand je n'ai pas senti de désir, en somme – de désir, ou de folie, ou de bordel...

Je n'aime pas parler comme ça parce que ça donne l'impression de soumettre toujours l'acteur à l'autorité créatrice du metteur en scène... Je ne veux pas me situer dans un rapport de dépendance. J'ai toujours fui la dépendance au désir de l'autre. Je n'ai jamais voulu faire ce métier pour être dépendant de ça donc j'ai choisi mes amis. J'ai choisi, du mieux que je pouvais, les gens vers qui j'avais envie d'aller. Il faut trouver les bonnes associations. Je pense que si, à un moment donné, en tant qu'acteur, on subit trop un certain nombre de projets, ça devient dur, c'est difficile. Cette espèce de moyenne, ce « ni bien ni mal », est terrible. C'est comme ça que je le ressens. La mise en scène comme institution est terrible. À l'inverse, ça peut être très beau, une relation metteur en scène/acteur. Il y a beaucoup de choses à dire là-dessus. Parfois, elle se fait sans mots, il n'y a pas besoin de parler... Que ce soit Gabilly, Garcia ou Jean-François [Sivadier], ce sont des façons très différentes de travailler mais il y a une telle chose qui préside à tout ça ! Chez chacun ! Chez Jean-François, c'est un amour absolu de la scène et un amour terrible des acteurs, totalement... C'est sa grande force. Jean-François ne supporte pas qu'un acteur soit malheureux sur son plateau. Plus important que ça, c'est un metteur en scène qui voit très vite, chez la personne qu'il a en face de lui, quel est son point fort qui, si on insiste, va faire pousser d'autres choses. On revient à la présence : quel est le point chez quelqu'un, une actrice ou un acteur, qu'en tant que metteur en scène on voit et dont on

Peut-on enseigner la présence scénique ?

sait tout de suite, on *sent* tout de suite, que ça lui procure du plaisir sur le plateau ? Parce que le fait d'avoir du plaisir sur le plateau est déjà un commencement de la présence. En tant que metteur en scène, en tant que « celui qui regarde », il s'agit de se servir de ce foyer d'énergie-là et de le porter ailleurs, de le faire circuler à des endroits que, peut-être, l'acteur ou l'actrice n'avait pas prévus. Ce qui fait plaisir à un acteur, c'est qu'on l'amène à se dépasser dans quelque chose, c'est qu'on l'amène à être extrême dans une scène. Et il n'y a pas besoin de dire : « on va faire ça comme ça »... Ce qui est beau, c'est que ça passe par beaucoup de choses qui n'ont pas seulement à voir avec ce qui a lieu sur le plateau. Ça, alors, c'est formidable. C'est de la vraie direction d'acteur. On accompagne. Parce qu'il y a un truc qui est systématique chez les acteurs et ce, quel que soit leur âge – c'est ça qui est beau, d'ailleurs, c'est que ça ne se calme pas avec le temps –, c'est qu'on peut être plus assuré techniquement sur beaucoup de choses mais il y en a une qu'on ne maîtrise jamais vraiment, c'est la peur. La peur qui fonde à la fois l'excitation absolue de faire ça et qui peut être une force paralysante si quelqu'un, le metteur en scène par exemple, n'arrive pas à la calmer. Il y a toujours cette peur qu'il faut déminer.

Une dernière question, enfin : on peut difficilement parler de présence scénique sans évoquer ce qu'on appelle l'« état de grâce »... Cette expression évoque-t-elle quelque chose pour vous ?

Ah oui, tout à fait. C'est quelque chose qu'on ne peut pas expliciter parce que, d'abord, on ne sait pas quand ça arrive. La présence, on peut la préparer. On parlait d'échauffement : c'est une façon de ramasser son corps, de l'étirer, de le faire respirer, une fois la journée écoulée, donc, de préparer le terrain de la présence. L'état de grâce, non. Parfois, c'est là ; parfois pas. Mais quand c'est là, c'est superbe. On touche à des choses comme ça quand, tout d'un coup, on revient au texte, à quelque chose du rythme du texte, et que tout est dans un présent totalement plein, complètement simple et très jouissif... Je pense que ce sont des émotions très proches de ce que peuvent éprouver des sportifs quand ils réussissent une compétition : tout, le corps, la parole, l'esprit, tout est là. C'est plus que *juste* : tout est *là*. Tout est dans ce présent de la présence. Par exemple, quand on joue un spectacle pendant très longtemps, il arrive un moment où on l'a tellement joué, il est tellement *en nous*, qu'on peut presque ne plus rien jouer, faire comme un italienne, et ça peut être absolument extraordinaire parce que *tout est là*. Il n'y a plus besoin d'aller chercher les choses. Toute la représentation est comme une italienne vive, gracieuse. Et ce qui est formidable, c'est que c'est aussi l'état de grâce pour ceux qui regardent : quelque chose se transmet, se communique, de cette expérience que vit l'acteur. Mais c'est mystérieux parce que, parfois, ça arrive lors de représentations dans des endroits complètement improbables. Tout d'un coup, c'est l'état de grâce. Il y a un autre état qui est intéressant mais qui n'est pas l'état de grâce, c'est la transe. C'est la recherche d'un état physique « augmenté » et c'est un amour de ça. J'en parlais avec Dieudonné [Niangouna] parce que, la première fois que je l'ai vu jouer, c'est ça qui m'a intéressé, cet état de jeu dans lequel il se met et que j'aime beaucoup moi-même. La transe passe par une espèce de prouesse physique : c'est une façon d'engager le corps qui peut sembler, pour les gens qui regardent, à la limite de la rupture. La transe, c'est la sixième

représentation de la semaine de *La Dame de chez Maxim*, trois heures et demie de spectacle dans lequel on est comme sur un ressort du début jusqu'à la fin... Il y a un moment où vous êtes dans Tex Avery, complètement. Vous faites des bonds... Votre corps est augmenté, voilà. Et pour revenir à l'état de grâce, je dirais qu'il intervient quand le rapport très intime de l'acteur avec ce qu'il a à jouer, avec le personnage ou la figure qu'il a à jouer, quand ce dialogue-là est totalement vivant, comme si vous pouviez être à la fois l'auteur du texte que vous dites et celui qui le joue. J'ai beaucoup expérimenté cette sensation étrange avec le spectacle sur Serge Daney, non pas que j'étais en état de grâce tout le temps mais, oui, je retrouvais ce rapport très intime avec l'auteur du texte, quand les mots de celui-ci semblent pouvoir être les tiens. Intérieurement, parfois, on vit des choses très fortes sur un plateau, très fortes... Mais peut-être que je vire mystique, hein ?

Pédagogues

**Yoshi Oida, Claude Degliame, Nada Strancar,
Jean-Damien Barbin**

Entretien avec Yoshi Oida – 07 mars 2013

Diplômé ès philosophie de l'Université de Keio, au Japon, Yoshi Oida suit, dans un deuxième temps, une formation d'acteur de théâtre traditionnel japonais. En 1968, âgé de 35 ans, il décide de répondre à l'invitation de Peter Brook et rejoint son équipe de travail à Paris. Il devient l'un des membres fondateurs du CIRT (Centre International de Recherche Théâtrale) qui s'ancre au théâtre des Bouffes du Nord en 1974. Il joue pendant plusieurs années dans les grands spectacles du metteur en scène anglais comme *La Conférence des oiseaux* (1973), *Les IKS* d'après l'ouvrage de Colin Turnbull (1975), *Le Mahabharata* dans une adaptation de Jean-Claude Carrière (1985), *Orghast* de Ted Hughes (1971), *La Tempête* de William Shakespeare (1990), *L'homme qui d'après L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau* d'Olivier Sachs (1993), *Tierno Bokar* (2004)... Metteur en scène de théâtre et d'opéra, pédagogue lui-même, il est l'auteur de plusieurs ouvrages portant sur l'art de l'acteur : *L'acteur flottant* (1992), *L'acteur invisible* (1998) et *L'acteur rusé* (2000), publiés dans le monde entier. En 2013, il dirige une Classe de Maître à l'École du Jeu, qu'il intitule : « Atelier de recherche sur le Mouvement et la Voix ».

Ayant lu vos trois ouvrages sur l'art de l'acteur¹, j'aurais des questions précises à vous poser afin d'affiner la compréhension que j'en ai eue. La première concerne la notion de hara. Il est fréquent d'entendre dire, en effet, qu'un acteur présent est un acteur « centré » et vous-même expliquez qu'il doit être connecté à son hara. Pourriez-vous m'expliquer pourquoi ?

On ne le comprend pas, en réalité. Pour ma part, j'ai toujours entendu mon maître me demander de me connecter à la force du *hara*. Si on comprend cela, on peut devenir un bon comédien mais c'est très difficile à comprendre. Et ce n'est pas logique. C'est une compréhension par l'expérience, très progressive. Un bon comédien est installé dans son centre, c'est tout. Où est le centre ? Peter Brook explique que les comédiens anglais ne jouent qu'avec ça (il encadre sa tête à partir du cou). À l'inverse, on entend parfois parler de théâtre-mouvement, de théâtre physique... Mais la scène, c'est physique. Et ce sont des émotions, une conscience, de l'intelligence, tout. S'il se fait une grande harmonie entre tous ces éléments, à ce moment-là, il y a quelque chose de solide, une sorte de grâce. On voit la beauté de l'être humain. Quand j'étais jeune, j'allais très souvent au théâtre. Aujourd'hui, je n'y vais plus beaucoup parce que je *vois* toujours tout : « Ah, ce comédien essaie de bien faire. Il essaie de penser à son corps mais il est bien trop intellectuel... » Je

¹ *L'Acteur flottant*, *L'Acteur rusé* et *L'Acteur invisible*, avec la collaboration de Lorna Marshall, Collection Le temps du théâtre, Éditions Actes Sud.

vois tout ! Je pense spontanément à tout ce que le comédien en face de moi est en train de faire. Il veut être bien donc il travaille beaucoup sur son corps, sur le texte... Et quand on le regarde, on se dit : « Oui, c'est ça. » Mais, finalement, je préférerais que ce soit plus facile d'être avec lui. Mais c'est très rare. Pour cela, il faut qu'il y ait une harmonie. Or, comment peut-on mettre en harmonie le mental, l'émotionnel, la pensée, le corps, tout cela, s'il n'y pas de centre ? Comment peut-on y arriver ? Alors, on parle de *hara*, on parle de training... Mais, si c'est un bon comédien, c'est un bon comédien et il y arrive... Tout bon comédien est connecté de lui-même à la force du *hara*. Ce que je conseille à mes élèves, c'est de regarder avec leur nombril. Je leur demande d'abord de regarder avec leurs yeux, puis, avec leurs yeux et leur nombril. L'attitude est tout de suite différente. Même chose, je leur demande de marcher d'ici à là-bas, normalement d'abord, puis comme si c'était leur nombril qui arrivait en premier. L'attitude est différente. Je leur demande de dire « bonjour » à un camarade et, quand ils le font en imaginant qu'ils tirent l'énergie de ce mot de leur nombril, on perçoit en les écoutant que leur « bonjour » est différent.

Mais, si vous avez inventé ces exercices, c'est qu'il est donc possible de travailler cette « force du hara »...

Oui, petit à petit, quand vous travaillez comme cela, vos paroles, vos mouvements, votre attitude en scène deviennent harmoniques, organiques. Quand je suis arrivé en France, Peter Brook m'a demandé ce que signifiait le mot *hara*. J'ai dû me renseigner parce que, depuis les tout débuts de ma formation, au Japon, j'avais toujours entendu parler de cette « force du *hara* » sans jamais la *comprendre* vraiment. Peter dit que c'est au croisement de ça et de ça (*il montre les deux diagonales que dessinent ses bras et ses jambes écartés*) que se trouve le *hara* mais, ça non plus, je ne le *sais* pas, moi. Ceci dit, quand vous regardez les positions du corps, le centre se trouve bien vers là. Ici, il n'y a pas de centre (*il montre son tibia*), on ne *sent* pas de centre. Si on vous dit : « Jouez avec votre centre ! » C'est où ? C'est par là.

Ce que je ne comprends pas, c'est qu'on peut tout aussi bien considérer que la poitrine, le plexus solaire plus précisément, est un centre...

Vous connaissez un peu les *chakras* ? Les *chakras* sont au nombre de sept. Le premier est situé entre le sexe et l'anus, le second au niveau du bas-ventre, le troisième au niveau du plexus, le quatrième au niveau de cœur, le cinquième au niveau de la gorge, le sixième au niveau du front et le septième au-dessus de la tête, au sommet du crâne. C'est un courant d'énergie qui circule : tout en bas, il prend naissance ; arrivé là (*il montre le bas-ventre*), quelle est sa fonction ? Il correspond à l'énergie vitale de l'être humain. L'émotion, c'est là (*il montre sa poitrine*). La voix, c'est là (*il montre sa gorge*). La pensée, ensuite, c'est là (*il montre son front*). Qu'avez-vous fait hier soir ?

J'ai regardé un film.

Quand vous répondez, au moment précis de votre réponse, se dessine l'image de « vous regardant ce film ». Cette pensée vient d'abord ici (*il montre la zone située devant les yeux et le front*), comme lorsqu'on est face à un écran de télévision. Sur la scène, il faut de la même manière convoquer et regarder cette image de « Hier, j'ai regardé un film ». À ce moment-là, ma pensée est ici (*il montre cette même zone*)... Au-dessus, enfin, c'est la totalité, la divinité... Des inventions, on fait des formes. C'est le risque. Dans le cadre du training, on peut se répéter, encore et encore, de penser à son centre ; sur la scène, on ne doit plus y penser mais agir sans conscience parce que le spectateur veut voir *Hamlet* et pas un comédien qui pense à son centre. Par le training, cela doit devenir une habitude. Et quand on est pleinement convaincu, on n'y pense plus : tout vient naturellement parce que votre corps vous connaît. Les gens qui apprennent le théâtre dans les livres, au travers des théories, ont une éducation « de la tête », pas une éducation « du corps ». Avez-vous vu le *Mahabharata* ?

En vidéo, des extraits.

Vous avez vu la scène où je me verse une calebasse de sang sur la tête ? À ce moment-là, quand j'avance, je ne pense pas du tout à l'émotion qui doit être la mienne mais au tempo et à ce que ce soit mon centre qui avance, c'est tout. Il serait très mauvais de penser à autre chose. À certains moments, on doit mettre son énergie comme ça, puiser dans la force du *hara*... Je ne sais pas si c'était bonne idée ou non, mais je l'ai faite et les gens disaient que c'était bien. Peut-être cela marchait-il en effet ? Mais je ne peux pas dire : « Il faut faire ça. » Il n'y a pas de méthode, il n'y a pas de loi. C'est à l'acteur de trouver son propre fonctionnement. Si quelqu'un parle du *hara*, qu'est-ce que c'est ? On peut se dire à certains moments : « Ah ! Peut-être qu'il faut faire comme ça. » Moi, je peux simplement faire le constat que, quand vous regardez avec votre nombril, c'est différent. Et quand vous marchez, selon que ce sont les pensées qui marchent, les pieds qui marchent ou ce centre qui marche, c'est différent. Le jeu du comédien, je ne le connais pas. Il y a des gens qui connaissent beaucoup de choses mais qui ne sont pas de bons comédiens. Et, à l'inverse, il y a des comédiens qui ne savent rien et qui n'en demeurent pas moins de bons comédiens. Quand je dirige un stage, je ne dis jamais comment il faut jouer tout simplement parce que je ne le sais pas moi-même.

Dans L'Acteur rusé, vous rapportez une discussion que vous avez eue avec Jean Babilée sur la question des poètes...

Mais ça aussi, je ne sais pas ce que c'est. Qu'est-ce qu'un « poète » ? Un acteur a besoin de sensibilité, de délicatesse, de créativité... Zeami parle de la « fleur ». Quand on est jeune, on est habité d'un charme naturel. Avec le temps, on perd ce charme de la nature donc on doit trouver la *vraie* fleur. Le « poète » a, disons, une liberté. Parce que, depuis que nous sommes nés, nous sommes comme hypnotisés, sous l'effet d'un *mind control*. Quand on naît, on est vraiment libre. Ensuite, on nous explique que l'humain doit être « comme ça » donc on nous éduque. Je crois que si on redevient libre, avec une pensée libre et un corps

libre, on peut créer quelque chose. Autrefois, j'ai acheté une serviette japonaise en coton avec des dessins. Ce sont des serviettes qu'au Japon on utilise en cuisine. Quand je suis venu ici, je l'ai donnée en cadeau à un américain qui m'a remercié et se l'est mise autour du cou. Je lui ai dit : « Ce n'est pas ça, c'est une serviette. » Mais, en réalité, quand vous la regardez, c'est une pièce de coton. Moi, je ne vois plus une pièce de coton, je vois une serviette parce que ma pensée a été cadrée, elle n'est plus libre. Si on enlève tout, si on nettoie cette pensée, on voit une pièce de coton. L'objet prend une autre signification. En même temps, je ne dis pas que sans éducation c'est mieux, parce qu'alors, on reste à l'état animal – même si, chez les animaux aussi, certains sont plus malins, une pensée existe... Il me semble qu'il est nécessaire d'acquérir une éducation mais qu'ensuite, il ne faut pas rester prisonnier de celle-ci.

Mais vous seriez d'accord pour dire que les contraintes aident à la présence scénique de l'acteur ?

Après avoir appris beaucoup de choses, il faut chercher à les dépasser. C'est très important. Les gens deviennent toujours prisonniers... Quand je suis venu en Europe, j'avais trente-cinq ans. Jusqu'à trente-cinq ans, j'avais étudié la technique du théâtre classique japonais et les gens me disaient que je faisais ça très bien. J'avais été *éduqué*. Au bout de trois mois à ses côtés, Peter m'a dit : « À partir d'aujourd'hui, jamais plus tu n'utiliseras la technique que tu as apprise au Japon. » Je me sentais nul. Le comédien reste souvent accroché à ce qu'on lui a appris. Il a construit petit à petit ce qui fait de lui un comédien et il n'a aucune liberté là-dedans. Il y a deux ans, j'ai travaillé à Bruxelles sur *Le Roi Lear*. Je jouais Lear et le reste de la distribution était composé d'acteurs issus de l'Académie Royale de Bruxelles. Le principe de cette formation, c'est qu'après quatre ans de conservatoire, les élèves bénéficient de trois années de professionnalisation. Mes partenaires avaient donc eu sept ans d'éducation et, après sept ans, je leur demandais encore : « À qui parles-tu ? Qu'est-ce que tu fais ? Tu ne me parles pas à moi. » Ils avaient beau affirmer qu'ils étaient professionnels et parler comme à l'école on leur avait demandé de parler, ils ne me parlaient pas *à moi* sur le plateau. Cela pour dire que tout le monde devient prisonnier de son éducation, moi le premier. Quand j'ai commencé le théâtre contemporain, ce que je faisais était tout sauf nouveau. Ce n'était pas vieux, mais conventionnel. Tout le monde se met au théâtre parce qu'il a vu des spectacles et les a appréciés. Quand j'ai commencé, je voulais imiter ce que j'aimais mais ça appartenait déjà au passé. Au final, je n'ai jamais pu jouer comme j'avais envie de le faire quand j'ai commencé le théâtre, parce que si je fais ce que j'ai vu, on me dit que c'est cliché, ridicule. Je m'amusais en tant qu'amateur parce que je faisais ce que j'aimais ; dès l'instant où je suis devenu professionnel, on m'a bridé dans mes envies... Quand vous regardez Sarah Bernhardt, c'est fantastique mais, maintenant, on ne joue plus comme ça.

Autrefois, on portait des vêtements en laine tricotée ou en coton tissé. Maintenant, ils sont en nylon ou en polyester. Les gens qui ne connaissent pas le confort de la soie ou du coton trouvent le polyéthylène tout à fait normal. Ils ne sentent pas la différence. C'est seulement quand on connaît les deux, quand on connaît la qualité d'un vêtement fait main, qu'on peut avoir une sensation corporelle différente. Les jeunes générations ne

connaissent ce confort, et c'est la même chose dans le cas du théâtre. Tout comme ils ne connaissent pas le « fait main », ils ne connaissent pas le théâtre d'artisanat et ils sont néanmoins contents. Je ne sais pas si vous avez interrogé de grands comédiens âgés comme Claude Brasseur ou Michel Aumont. Ils appartiennent à une génération pour qui le théâtre était différent. Je ne les ai jamais vus sur scène, seulement à la télévision, mais je peux dire que ce sont de vrais professionnels. Je ne parle pas en termes de bons ou de mauvais comédiens. À mes yeux, ils font un grand artisanat. Mais si les spectateurs d'aujourd'hui sont contents, pourquoi travailler davantage ? C'est seulement si les gens pensent qu'un tissu fait main est beaucoup plus confortable à porter qu'on accepte de faire tout le travail que cela représente pour atteindre cette qualité. Aujourd'hui, le public n'a plus cette sensibilité. Il y a quelques jours, j'ai assisté à un spectacle de danse Okina. En voyant les danseurs bouger, je me suis dit : « Ça, ce ne sont pas de vrais kimono, c'est du polyéthylène. » À la fin du spectacle, je le leur ai demandé et ils ont confirmé ce que je pensais. Pour ce genre de costumes, ça change tout. Le polyéthylène, c'est chimique ! Les jeunes ne le comprennent pas. Ces danseurs appartiennent à la jeune génération. Ils ont quarante ans. Ils se disent que, s'ils ne voient pas la différence eux-mêmes, le spectateur ne la verra pas non plus donc que ça va. Mais moi, si c'est du coton ou de la soie, lorsque le kimono bouge, je vois la différence. Cela n'empêche pas ces danseurs d'avoir une bonne technique, de bien travailler. Mais, malgré tout, pour moi, ça ne marche pas. C'est que je suis du XX^{ème} siècle... C'est fini. Donc je dis ça mais... Le théâtre, c'est à la fois ce que vous voulez faire et ce que le public veut voir. Ce point doit rencontrer celui-là. Si je me dis : « Non, je veux le faire comme ça », mais que le public s'en fout, pourquoi est-ce nécessaire ? Quand j'étais jeune, de vieux messieurs disaient que le Kabuki allait mourir parce qu'il n'y avait plus de grands comédiens... Mais cela fait cent cinquante ans que l'on dit que le Kabuki va s'arrêter. Or, il continue et, toujours, on entend : « Il n'y a plus de bons comédiens... » C'est en constante évolution, en réalité.

Je ne sais pas comment on fabrique de la bonne qualité ni, d'ailleurs, ce que c'est que de la bonne qualité, mais je sais que si les comédiens font œuvre de bonne qualité, le public *sent* que c'est bien. Quand vous rencontrez quelqu'un de formidable, après, vous vous sentez bien. Même s'il n'a pas beaucoup parlé, vous vous sentez bien parce que vous vous sentez nettoyé de quelque chose, votre esprit a été nettoyé. Si, sur la scène, pas seulement les comédiens mais le metteur en scène aussi, toute l'équipe a fabriqué de la bonne qualité, peut-être que le public ne sera pas très excité mais il se sentira bien. En général, après le spectacle, les gens disent : « Ah, quelle interprétation formidable ! Quelle différence dans la conception ! C'est très intéressant ! » Le public s'amuse toujours à faire une analyse intellectuelle de ce qu'il a vu. Pourquoi pas ? C'est aussi nécessaire à son plaisir. Mais, si c'est de la bonne qualité, j'ai remarqué que les spectateurs discutent moins tout en éprouvant, en eux-mêmes, une sensation très agréable. Ça, c'est ce que je préfère. À ce moment-là, le public reste à côté de l'intellectualité et il peut donc rencontrer quelque chose au-delà de pensée, au-delà de réalité : quelque chose d'invisible, un objet invisible. Par exemple, en Italie, il m'est arrivé de pleurer au milieu des touristes devant certaines œuvres picturales. Il n'y a pas de logique. Je pleurais parce que cet art-là me donnait quelque chose, une énergie invisible. Ça, pour moi, c'est de l'art

Peut-on enseigner la présence scénique ?

véritable. C'est ça que je voudrais reproduire quand je fais de la mise en scène ou quand je joue. Il est donc inutile de parler de bons et de mauvais comédiens, de dire qu'un tel bouge bien, parle bien... Ce qu'il faut, c'est que se dégage le bon esprit. J'étais à Bali, il y a un mois. J'y ai vu un spectacle. Sur le plan de la technique, bien sûr, les danseurs professionnels européens sont bien meilleurs mais les danseurs de Bali dansent pour gagner de l'argent qui va ensuite au temple. Le reste du temps, ils sont agriculteurs ou fonctionnaires. Quand je les regardais, il y avait quelque chose sur la scène de l'ordre d'un esprit sain et beau. Bien sûr, nous, le théâtre est notre métier donc nous avons besoin de succès pour gagner de l'argent. C'est normal. Pour eux, ce n'est pas le cas donc il y a dans leur travail une qualité différente. En les voyant danser, je me sentais bien et peu m'importait qu'ils soient moins performants techniquement que les danseurs professionnels européens. Alors, bien sûr, ce grand art qu'est la danse européenne est formidable mais cette qualité que j'ai découverte à Bali me semble nécessaire aussi. Finalement, il n'est pas si important de bien jouer, de bien parler, de bien bouger, à mon avis, c'est autre chose qui compte.

Dans vos livres, vous expliquez que l'acteur doit faire, en lui, un vide qui crée comme un appel d'air à l'imagination du spectateur. D'autres acteurs parlent du fait que la présence serait une densité de savoir liée à l'expérience accumulée – et c'est ce qui expliquerait que l'on puisse gagner en présence en prenant de l'âge...

On est nourri ou prisonnier, la différence est là. Si le comédien se dit que tout ce que le metteur en scène lui demande de faire est juste et qu'il se contente d'obéir, son jeu n'est pas nourri. Il a trouvé Dieu... Dès que vous avez trouvé Dieu, vous êtes prisonnier. En revanche, quand un acteur conserve une part de liberté, celle-ci se nourrit de son éducation. Après avoir mangé, vous déféquez mais certaines choses, de bonnes choses, restent dans votre corps. Si vous vous nourrissez et que vous n'allez pas aux toilettes, vous gardez à la fois les bonnes et les mauvaises choses et vous ne pouvez plus bouger, votre estomac est gonflé, vous n'êtes plus vivant. Moi, j'ai travaillé avec des maîtres japonais, j'ai rencontré Peter Brook, je me suis beaucoup nourri. Si je ne les avais pas rencontrés, je n'aurais pas cette pensée aujourd'hui, ni ces sensations, ni ce regard... Je suis nourri de mon éducation. Mais il faut être à la fois nourri et libéré. Créer un vide, c'est différent... D'abord parce que ce n'est pas possible, le vide. C'est un idéal. On peut être complètement vide, libéré, pendant une minute à peine mais l'angoisse nous rattrape toujours de savoir comment on est, si ce que l'on fait marche ou pas... Il y a toujours une pensée qui survient. On peut d'ailleurs confondre « être vide » avec « être détendu », « mou ». « Vide », ça doit être animé d'énergie, d'une pensée intelligente, d'une bonne concentration... « Vide », ce n'est pas « vide », en réalité, c'est « complet » et, en même temps, libéré de toutes les choses parasites... Mais c'est difficile.

Entretien avec Claude Degliame – 12 février 2013

Excepté quelques apparitions à l'écran dans la série *Arsène Lupin* (1979), dans *Les Liaisons dangereuses* de Claude Barma pour qui elle interprète la Marquise de Merteuil (1980) et, plus récemment, dans *Ah ! La libido* signée Michèle Rosier (2009), Claude Degliame est plus que tout actrice de théâtre. Au cours de sa carrière, elle travaille tour à tour avec Jean-Michel Ribes, Daniel Benoin, Bruno Bayen, Jacques Lasalle, Antoine Vitez, Olivier Py, Jean-Baptiste Sastre... De 1977 à 1983, elle collabore durablement avec Claude Régy sous la direction duquel elle interprète *Les gens déraisonnables sont en voie de disparition* de Peter Handke (1977), *Elle est là* de Nathalie Sarraute (1980), *Grand et petit* de Botho Strauss (1982), *Par les villages* de Peter Handke (1983). En 1987, elle joue dans *Éloge de la pornographie* de et mis en scène par Jean-Michel Rabeux qui la distribue ensuite dans la quasi-totalité de spectacles dont il signe souvent le texte. Citons, entre autres : *Onanisme avec troubles nerveux chez deux petites filles* d'après Dr Démétrius Zambaco (1988), *Les Charmilles* (1994), *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer* de Copi (2002), *Feu l'amour* d'après Georges Feydeau (2004), *Le sang des Atrides* d'après Eschyle (2005), *Emmène-moi au bout du monde* de Blaise Cendrars (2006), *Le Cauchemar* (2009), *La Nuit des rois* de William Shakespeare (2011), *Les Quatre jumelles* de Copi (2012). Depuis plusieurs années, elle intervient en tant que pédagogue à l'École Nationale Supérieure d'Art Dramatique de Montpellier.

Si je vous dis le mot « présence », que signifie-t-il pour vous ? Vous est-il arrivé de l'employer vous-même ou de l'entendre employer au cours de votre formation et, plus tard, auprès des différents metteurs en scène que vous avez rencontrés ?

C'est tellement large... Spontanément, je me dis que c'est comme dans la vie : il y a des personnes que vous ne voyez pas, physiquement, quand vous les rencontrez. Il y a des gens que j'oublie tout le temps alors que ce ne sont pas du tout des gens que je méprise. J'en suis toujours étonnée, d'ailleurs. Je me dis : « Ce n'est pas possible ! Cette personne-là, je ne la connais pas bien, certes, mais je la vois régulièrement, que ce soit à la fin des spectacles ou dans des fêtes, et je l'oublie *physiquement*. Je ne la reconnais jamais. » Ça me fait toujours drôle... Mais je trouve ça presque joli parce que ça ne veut pas dire que ce sont des gens moyens ; ça veut dire, je pense, qu'ils mettent leur force ailleurs. Je suis sûre que ce sont des gens puissants *ailleurs*. Par « puissants », j'entends que ce sont des gens qui font une chose forte pour eux-mêmes dans leur vie, dans leur travail... Simplement, ils n'ont pas de présence physique. Une fois, je me souviens d'avoir dit ça à Jean-Michel [Rabeux] à propos d'une éclairagiste formidable : « Unetelle, je ne la reconnais jamais... » Il m'a répondu : « C'est toi qui es en lumière et c'est elle qui t'éclaire.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

Le métier qu'elle a choisi, c'est de rester dans l'ombre et d'éclairer les autres. » C'est vrai, moi, avec toute la modestie qu'on peut avoir dans ce travail, j'ai néanmoins choisi d'être en lumière. C'est mystérieux... Et il y a de nombreuses façons d'être présent ! Dire que quelqu'un est *présent* ne signifie pas nécessairement que la personne, même sans rien faire, vous saute au visage. Il y a des gens, oui, qui ont des physiques forts, des voix particulières, des façons d'être qui vous happent spontanément. Certains acteurs ont des corps monstrueux, des *gueules* impossibles ou alors ils très beaux, *trop* beaux... Et il y a des gens qui sont plus neutres physiquement mais qui rayonnent, comme ça, magnifiquement. Ces présences vous envahissent alors même qu'elles émanent de personnes qui, bizarrement, donnent à croire qu'elles sont aussi un peu absentes, qu'elles sont ailleurs. Elles sont là et elles ne sont pas là. C'est presque encore plus beau, je dirais. Pour ma part, j'ai tendance à être plus curieuse de cette forme de présence-là. Maintenant, comment ça se fabrique ?...

Vous ne pensez pas que cela puisse se travailler ?

Je pense qu'un acteur, au cours de son travail quotidien, sans même se le dire, cherche ça tout le temps, en réalité. Il travaille sur des choses qui l'amènent, tout d'un coup, à être plus présent pour les gens sans qu'il sache vraiment comment. On ne sait pas comment, on ne sait pas pourquoi on est soudain plus présent. Mais, oui, je pense que c'est une chose qu'on gagne. Un acteur peut gagner en présence en cherchant d'autres choses... Ce sont des *nécessités artistiques*, je dirais : quand vous voulez *absolument*, quitte à en crever, faire passer quelque chose au public ! Même si vous pouvez sembler en retrait, au fond de vous, vous vous dites : « Ça doit passer ! Il faut que ça passe ! »

Vous diriez, par conséquent, que la présence de l'acteur est liée à la nécessité qu'il a de dire quelque chose ? Est-ce en ce sens que vous travaillez en tant que pédagogue lors des ateliers que vous dirigez, par exemple, à l'École Nationale Supérieure d'Art Dramatique de Montpellier ?

Oui. Il faut que les élèves aient une *nécessité au départ*. Ensuite, on les aide, c'est tout. Je leur dis souvent que je suis là pour leur donner un coup de main mais que c'est à eux d'éprouver une nécessité, des besoins, d'être en demande. Je ne *veux* pas faire plus et ils ne doivent pas attendre autre chose de moi. Moi, je ne me sens pas pédagogue. Je ne sais pas faire ça. Je connais des gens qui le font très bien, qui inventent un tas, je ne dirais pas d'exercices mais de formes de travail pour réveiller les gens, pour les aider à sortir d'eux des choses... Je trouve ça formidable mais, moi, je ne me sens pas pédagogue dans ce sens-là. Par contre, je pense que je peux aider les acteurs parce que je suis très attentive à leur personne – tellement attentive que, des années après, je me souviens de chacun de mes élèves – tout en faisant attention à ce qu'ils ne s'en aperçoivent pas parce que je ne veux pas me mettre trop *dedans*. Je me mets *dedans* malgré moi, évidemment. Je me mets *dans* la personne pour la comprendre, pour voir comment elle fonctionne mais je fais très attention à ne pas me permettre de... C'est pour cela que je n'aime pas enseigner trop longtemps ou trop fréquemment, j'éprouve vite une sensation obscène. Cela empêche sans doute certaines choses mais, au théâtre comme dans la vie, je ne veux pas me

permettre d'être *dans* quelqu'un pour le regarder à la loupe. Par ailleurs, quand on enseigne trop, on finit par avoir une méthode, même sans le vouloir... Or, moi, je ne veux pas en avoir. Quand je travaille avec des élèves, dans une école, et plus encore quand je travaille avec des acteurs, lors de stages, je me place sur le même plan qu'eux, je le leur dis et je le pense. Je suis en face, oui, mais dans ma position d'actrice, donc de collègue. Si je me mets en face, c'est simplement pour voir. Et je leur répète que je ne peux rien faire à leur place parce que, dans le cas contraire, le jour où notre travail en commun va s'arrêter, s'ils ne font pas attention, ce qu'ils ont trouvé va se perdre. Or, il ne le faut pas. Souvent, les élèves vous suivent trop... J'ai dirigé un stage Afdas¹, il y a quatre ans. Il s'agissait d'acteurs professionnels, d'acteurs de qualité même, mais ils m'ont demandé la même chose que les élèves : ils attendaient de moi que je leur donne des recettes ! Je leur ai expliqué : « C'est *vous* qui savez ce que vous cherchez. C'est *vous* qui savez là où vous voulez aller. Et si vous n'y arrivez pas, alors, vous pouvez me dire : "Aide-moi. C'est ça que je veux, c'est ça que je cherche, c'est là que je veux aller... Qu'est-ce qu'il y a là que je ne comprends pas ?" Mais, c'est toujours *vous*. Moi, je ne suis là que pour vous donner des tuyaux... Vous devez connaître ce qui vous intéresse, vous, personnellement, même si vous ne savez pas le formuler. Moi-même, à votre âge, je ne formulais pas ces choses-là, je ne le voulais pas. Et même maintenant, je continue à ne pas les formuler... Ceci dit, vous devez tout de même y penser et vous en occuper. Allez-y ! Faites-le ! Faites-le devant nous ! On avancera à partir de là. »

Ensuite, je ne fais pas de mise en scène. Je les aide un peu pour que le travail avance mais je ne suis pas metteur en scène. Ce que je préfère faire, c'est choisir un ou deux auteurs et leur demander de préparer quelque chose qu'ils aiment énormément chez l'un d'eux. Ça peut tout aussi bien être une scène sans texte, d'ailleurs ! Ça peut être toutes sortes de choses à condition qu'ils aiment *vraiment* ce qu'ils proposent parce que je pense que, dans un premier temps, travailler une chose vis-à-vis de laquelle on a énormément de désirs, c'est riche de toute façon. Il m'est arrivé également, une fois, et j'ai beaucoup aimé faire ça, de proposer aux élèves un auteur que je connaissais très peu, que je n'avais jamais joué... C'était Maeterlinck. J'avais vu deux ou trois spectacles et ça me plaisait. Je voyais tous les pièges, toutes les difficultés de cette écriture... Donc je leur ai dit : « Je ne connais pas. On va se lancer là-dedans et découvrir ensemble. » Là encore, c'était un moyen de me mettre sur un pied d'égalité avec eux... De toute façon, que je sois d'accord ou pas, je me mets toujours dans *leurs* propositions – à condition qu'ils en aient. Quand l'un des élèves ou des stagiaires présente une chose qu'il a prévue, parfois, je trouve ça catastrophique. Je me dis : « Je déteste ça... » Mais, en même temps, c'est ce que cet acteur a *envie* de faire. Ce sont *ses* trucs donc j'essaie de l'aider à ce qu'il sorte ses trucs à lui. Il m'est même arrivé de dire à quelqu'un : « Je t'avouerais que ce que tu fais, ce n'est pas mon goût du tout. Ce n'est pas le théâtre qui me plaît... Mais ça m'intéresse et j'aimerais que tu le pousses... On est conscients, toi et moi, de n'être pas dans la même chose mais ça ne fait rien. Fais ton affaire ! » C'est lui qui va devenir acteur ou faire de la télévision,

¹ Assurance formation des activités du spectacle.

du cinéma ou Dieu sait quoi que je n'imagine pas. Ce n'est pas moi. J'ai dirigé, il y a peu, un stage d'une semaine dans une école de théâtre, en banlieue, au cours duquel j'ai rencontré une jeune fille que j'ai trouvée formidable. On sent qu'elle a beaucoup de choses à dire. Elle ne peut pas s'en empêcher : ça la traverse. Quand elle a envie d'essayer quelque chose, elle n'en parle pas, elle l'essaye ! Elle voudrait participer à mon prochain stage Afdas et je vais me débrouiller pour qu'elle le fasse parce qu'il n'est pas question que cette fille-là n'ait pas l'occasion de travailler ! Il faut qu'elle ait l'occasion de dire ce qu'elle a à dire !

Vous est-il déjà arrivé, à l'inverse, d'être face à des élèves qui n'avaient pas de nécessité ?

On n'en est jamais sûr, surtout quand ce sont des jeunes en formation. Il y a en a certains, effectivement, à qui Ariel [Garcia-Valdès] et moi-même, et d'autres intervenants, avions envie de dire : « Tu sais quoi, arrête. Ne fais pas ce métier, fais-en un autre. Tu peux être formidable ailleurs... » On discutait et on tombait tous d'accord sur le fait qu'il n'y avait apparemment rien à en faire... Mais on ne sait pas, on ne peut jamais en être sûr parce qu'il y a beaucoup d'acteurs qui ne se donnent pas le droit de tenir cette place dans le monde, je dirais, qui ne prennent pas leur vie en main. Ils restent derrière : ils se mettent derrière le metteur en scène ou derrière l'auteur... Et ce n'est pas forcément qu'ils n'ont pas de nécessité mais qu'ils n'ont pas encore compris que ce n'était pas une chose narcissique. C'est tellement bizarre à envisager ! Il faut qu'ils acceptent que ce sont eux qui font le monde. Même si on est de toutes petites fourmis de rien du tout, qu'on nous écrase à la seconde sous un talon, c'est quand même nous qui faisons le monde entier. Chacun le fait. Mais certains n'osent pas, ne se le permettent pas. Alors, ils peuvent faire des choses médiocres pendant des années et, tout d'un coup, trouver le chemin... Donc j'ai du mal à dire à quelqu'un qu'il n'a pas la nécessité de faire ce métier même si, parfois, oui, ça me désole parce que ça prend du temps. Je me sens toujours désarmée... Vous ne pouvez pas dire à quelqu'un : « Arrête ! » De quel droit ? Donc vous vous donnez un mal de chien parce que vous vous dites : « Nom de Dieu ! Il faut que je le réveille ! » Parfois, vous y arrivez le temps d'une séance, ou de deux, ou de trois. Mais vous y arrivez ! Et vous voyez cet élève qui était vide tout le temps, tout d'un coup, avec les larmes aux yeux parce qu'il le ressent, parce qu'il le voit, lui aussi. Et tous les autres le voient ! C'est intéressant pour les élèves d'observer ça. Et ça vous donne une petite satisfaction égoïste. Vous vous dites : « J'ai réussi à lui faire faire ça... » Ça ne va sans doute pas tout changer mais, parfois, oui, ou même, parfois, il se met à écrire... Ça m'est arrivé. Ça arrive à tous les gens qui font travailler des acteurs, je crois, aux metteurs en scène... C'est joli quand, avec douceur, avec patience, en ouvrant chaque vanne, on réussit à faire sortir une chose inimaginable, une vraie belle chose, de quelqu'un dont on croyait qu'il n'avait rien à dire... Par ailleurs, quand on revoit ses élèves après leur sortie d'école, même les meilleurs d'entre eux, il arrive qu'on se dise : « Oh la la... » C'est que ça prend du temps de mettre à profit cette expérience que vous avez reçue au sein d'un cours, dans un contexte d'école, quand vous vous retrouvez, tout d'un coup, entre les mains de différents metteurs en scène. Ça prend du temps avant que ça ne se concrétise...

Ce que vous dites me semble sous-entendre qu'il y a une nécessité en chacun de nous mais qu'elle serait...

Il y a la nécessité de vivre ! Vous êtes là. Si vous ne vous suicidez pas, ça veut bien dire...

J'ai pourtant toujours pensé qu'il y avait des acteurs désespérément lisses.

Il y a des acteurs lisses parce qu'il y a des acteurs qui s'en fichent ! Il y a énormément d'acteurs – ce serait méchant de dire une majorité mais on pourrait le dire ! – qui n'ont pas l'intention de se rendre fou en cherchant ça. Parce que ça rend fou ! Non pas parce qu'on va chercher des choses tordues ou douloureuses mais parce que c'est difficile, exigeant, fatigant ! Il y a beaucoup d'acteurs, vraiment beaucoup, qui refusent de se fatiguer pour ça – d'autant qu'il y a une extrême minorité de spectateurs qui voient la différence... Ça, il faut en rire mais c'est tragique. On ne peut qu'en rire... C'est *incroyable* ! Parfois, je vois des spectacles, je regarde les spectateurs et je pense : « Ils sont ravis. Ils ne voient pas qu'il n'y a aucune nécessité derrière tout ça... Tant pis. D'accord... » Alors, je me rassure en me disant que, de toute façon, on fait ce qu'on ne peut pas s'empêcher de faire... Donc je le fais pour les étoiles, pour l'éternité, pour un spectateur de rêve... Le public ne sent la nécessité d'un acteur que si on insiste. Je dirais même que les gens préfèrent souvent les acteurs lisses parce que ça les remue moins, ça les bouleverse moins, ils peuvent moins ou détester ou adorer, ça les fatigue moins. Le jeu est plus simple, également, donc plus efficace. On y voit le travail. C'est brillant ! On en a pour son argent ! Les gens adorent ça. C'est comme pour toutes les choses de la vie, d'ailleurs. Très peu de gens y échappent... Et ils en ont bien le droit ! Moi, ça ne m'empêche pas de faire ce que je fais – d'autant qu'il y a toujours deux ou trois personnes dans la salle pour qui il est évident que c'est ça qu'ils aiment. Il y en a, mais c'est une infime minorité. Je crois qu'avant, j'étais beaucoup plus granuleuse. J'ai changé là-dessus. On ne se voit pas soi-même, bien sûr... Et c'est d'ailleurs pour ça que je ne veux pas faire de cinéma. Je n'aime pas me voir. J'aime mieux que ce soit les gens qui me voient. Toujours est-il que j'étais beaucoup plus granuleuse avant, beaucoup moins lisse que maintenant mais que j'étais tellement dérangeante que j'ai cherché à enlever certaines choses qui parasitaient mon jeu parce qu'elles étaient trop étranges et qu'elles attiraient l'attention du public sur des choses qui n'étaient pas les bonnes. Il y a toujours eu des gens à qui je plaisais, bien sûr. J'ai travaillé très tôt. Mais j'ai essayé qu'on ne voie pas que ça. Tout comme je n'aime pas qu'on voie le travail, je n'aime pas non plus qu'on voie trop la personne... Les gens s'arrêtent trop là-dessus, sinon, ils perdent leur liberté. De temps en temps, j'y pense. Je me dis qu'il faut que je fasse attention, que j'en ai peut-être trop enlevé, que j'ai oublié trop de choses qui font partie de moi alors que ce ne sont pas de vraies maladrotes mais des choses intéressantes... Alors, je gomme un peu ici, je rehausse là, au fil des années... C'est à l'infini.

Lorsque j'ai suivi le travail de répétitions sur La Nuit des rois de Shakespeare, mis en scène par Jean-Michel Rabeux¹, vous m'aviez expliqué que vous travailliez tous les matins. Pourriez-vous me dire en quoi consistait ce travail ?

Je dis que je travaille le matin mais, en réalité, je travaille tout le temps. Ce n'est pas que je me prenne la tête mais, effectivement, je travaille tout le temps parce que je considère que tout ce que je vois, tout ce qui me touche est une matière pour moi. En tant qu'acteur – mais c'est la même chose pour d'autres professions, je pense, en tout cas dans le domaine artistique –, chaque fois que vous ressentez quelque chose, que vous percevez quelque chose, que vous découvrez une chose du monde, de la vie, cela vous sert. Il n'y a pas de limites. C'est infini. Au fil des ans, je me rends compte que je fais tout rentrer dans mon travail. Je le mets sur le plateau ou, du moins, j'essaie de le mettre. Ce n'est pas quelque chose que l'on fait exprès mais on n'y est jamais indifférent, on ne *peut pas* y être indifférent : c'est notre matière ! Et je m'aperçois que j'étais comme cela auparavant même sans le savoir. Cela m'a toujours importé – et ce n'est sans doute pas anodin que j'aie choisi ce métier-là... Par exemple, si je travaille sur un texte précis que je vais commencer à répéter, je me prépare à l'avance. J'essaie de ne pas empiéter sur ce que me proposera le metteur en scène, bien sûr, j'essaie de ne pas prévoir ce qu'il va faire mais d'avoir mon rêve à moi là-dessus, fait de choses que je ne dirai jamais, que je ne *lui* dirai pas, je n'en ai pas besoin, et que, presque, je ne me dirai pas à moi-même non plus, consciemment du moins. Souvent, cela concerne l'écriture de la pièce. Tous les auteurs témoignent de différences d'écriture, de différences de style et il faut en être conscient. C'est quelque chose que je pense depuis toujours : on ne joue pas Shakespeare comme on joue Sarah Kane. Même s'ils sont traduits, ce n'est pas écrit pareil. On ne joue pas Shakespeare comme Tchekhov. On ne joue pas Genet comme Claudel. Donc, quand je m'attelle à un auteur donné, je regarde comment son texte est écrit, les pièges qu'il comporte, les endroits faiblesses, y compris dans les grands textes... Tout cela, ce sont des choses auxquelles je pense et sur lesquelles je travaille – en-dehors de mon entraînement proprement dit.

Vous parlez d'un entraînement physique ? Quotidien ?

Oui. Je ne fais pas plein de choses. Je fais des exercices de voix, de souffle... Je fais ça simplement avant de me mettre au travail, par bouts, pour que mon corps et ma tête soient réveillés, soient *prêts* à se balader, à chercher... Pour ne pas que tout cela soit un poids que je traîne. Il y a des jours où la fatigue fait trouver des choses, c'est vrai, mais il y a aussi des jours où elle empêche et où il faut sortir de son corps : être *dans* le corps et en *sortir* à la fois. Ensuite, je travaille. Sur *La Nuit des rois*, c'était très particulier parce que je ne tenais pas à jouer ce rôle. J'aime jouer les travestis – j'en ai joué plusieurs – mais je pensais que, là, ça n'en était pas un. [Sir Toby Belch], c'est un *homme*. Même moi qui suis costaud, qui aie de la voix, qui ne suis pas une jeune fille, quand je fais un homme, j'ai facilement l'air d'un freluquet. On n'a pas les mêmes muscles, pas les mêmes façons de se

¹ *La Nuit des rois* de William Shakespeare, traduit, adapté et mis en scène par Jean-Michel Rabeux en 2011.

déplacer... Même à mon âge, je peux plus facilement jouer un jeune homme, je crois. C'est Jean-Michel qui a insisté pour que je prenne ce rôle. Moi, je n'étais pas sûre que ce soit une très bonne idée pour le spectacle, sincèrement. En même temps, je lui avais dit qu'il fallait que ce soit Hubertus [Biermann] qui fasse le duc [d'Orsino], c'était mon idée, donc je m'étais coincée toute seule parce que j'avais néanmoins du mal à refuser d'être dans le spectacle... Donc, très égoïstement, je me suis dit : « Allez ! On peut tout essayer ! » Du coup, j'ai travaillé trois mois durant, même quand on était à New-York... J'y pensais tout le temps. J'étais tout le temps dedans. Je cherchais... En plus, je savais que j'allais jouer avec Gilles [Ostrowsky]... Plus loin de moi, vous ne pouvez pas imaginer ! Il y en a quelques-uns comme ça... Denis [Podalydès], avec qui j'ai travaillé et que j'ai beaucoup apprécié, est aussi très loin de moi, de façon différente. Je pensais à Gilles, donc, et je me disais : « Comment ? Où me mettre pour qu'on se renvoie quelque chose ? Où me mettre pour être en accord avec lui, pour que ce soit complémentaire ? » Je lisais le texte et, comme j'avais déjà vu Gilles jouer plusieurs fois, je l'entendais le dire, j'imaginai ce qu'il allait proposer... D'autant que Jean-Michel avait beaucoup écrit, dans sa traduction, *pour* les acteurs... Sauf pour moi puisqu'il me destinait le duc, à l'origine... Donc, j'avais le texte devant moi et j'imaginai Gilles, je sentais le voile de nos textes respectifs : « Là, il va faire ça. Comment je fais en face ? Comment va-t-il dire ça ? Qu'est-ce qu'il va faire passer ? Et, surtout, comment je me débrouille avec son comique ? » En règle générale, j'aime bien connaître mes partenaires avant de jouer avec eux. Parfois, ce sont des personnes que vous aimez, que vous estimez beaucoup, qui vous intéressent et, parfois, des personnes que vous ne trouvez pas formidables ou avec lesquelles vous savez que vous n'allez pas vous entendre parce qu'ils sont pénibles... Ça m'est déjà arrivé et c'est bien d'y penser. Il faut penser à tout ça, avant une création et, ensuite, chaque jour, avant d'aller en répétition. Pour ma part, il n'y a pas un matin où, tout d'un coup, je peux me dire : « Hop, je ne pense à rien ce matin et j'y vais ! » Enfin, je peux me dire ça aussi mais... Il y a tant de choses à penser quand vous êtes en répétitions : ce que vous avez fait la veille, ce que vous n'avez pas réussi, ce qui vous a plu... Si vous le vouliez, vous pourriez y passer toute la journée !

Delphine Eliet incite ses élèves à toujours « Porter un propos » qui leur soit personnel, qui peut être tout à fait indépendant du propos de la pièce et même de celui du personnage. Elle explique que c'est le seul moyen pour l'acteur de se re-nourrir chaque soir et sur chaque projet...

Il faut toujours que l'acteur sache ce que, pour lui, il est hors de question de ne pas faire passer... Même si c'est un texte qu'il n'adore pas entièrement, il faut trouver ! Même si c'est un texte comprenant des passages qu'il n'aime pas du tout et des passages qu'il adore... Ça m'est arrivé avec certains auteurs, que j'adore pourtant : je me retrouvais face à des choses que je n'aimais pas, avec lesquelles je n'étais pas d'accord... On est obligé de penser à tout ça avant la première répétition. Après, évidemment, ça continue à bouger. Il ne s'agit pas de figer quoi que ce soit mais j'estime que ce sont des questions que l'on doit se poser et je le fais, moi-même, tous les jours. Y compris quand je ne répète pas, d'ailleurs : même quand je n'ai pas un texte précis en tête, il y a toujours des choses qu'on

Peut-on enseigner la présence scénique ?

n'a peut-être jamais faites, qui ne nous ont pas intéressées jusqu'à présent parce qu'elles semblaient à l'opposé de ce qu'on pense du théâtre et de ce dont on a envie... Puis, tout d'un coup, vous vous dites : « Tiens, un de ces jours, si j'allais voir par là ? » J'ai tout cela dans la tête en permanence et ce sont des choses très précises donc ça se travaille concrètement.

Il y a autre chose qui m'avait beaucoup marquée lors de cette création, c'est que vous m'aviez avoué avoir très peur, du début à la fin du travail...

La peur de l'acteur est très particulière... Jean-Michel, c'est la période d'avant les premières répétitions qu'il n'aime pas. Il a peur. Il est angoissé. Et il n'a plus envie. Ça ne l'excite plus du tout. Et je me dis toujours qu'acteur et metteur en scène sont vraiment différents. Nous, je dirais, même habités par la peur, on reste très excités. Vous pouvez bien sûr être excité et complètement paralysé mais, c'est très curieux : tout en pensant mourir sur place, vous avez toujours très envie d'aller en répétition. Après, c'est plus ou moins et ça dépend... Il y a des raisons très précises d'avoir peur : cela peut être parce que vous n'avez jamais abordé telle partition, parce que c'est un nouveau metteur en scène dont, certes, vous avez vu les spectacles mais avec qui vous n'avez jamais travaillé, parce que vous aimez beaucoup ce que vous avez à faire, que vous en êtes ravi mais que vous vous dites : « Mon dieu, je vais le rater ! » La peur, la grosse peur, c'est celle-là ! C'est : « Je ne vais pas réussir à le faire comme j'ai envie de le faire, comme ça *doit* être, comme c'est *digne* d'être. » On se dit qu'on va être indigne et, cela, ça fait peur – cela *doit* faire peur, en même temps... Évidemment, on a aussi peur parce qu'on sait qu'on va être regardés, que des gens vont nous voir et que, si ce n'est pas beau à notre point de vue, ce sera triste, mais c'est plus que cela, en réalité : c'est entre soi et soi. « Quelle déception si j'en suis incapable... »

Vous parlez de « dignité », Delphine Eliet fait travailler à ses élèves ce qu'elle appelle la « position zéro » qu'elle définit comme un endroit de dignité, précisément : en « lâchant les efforts », en nettoyant son corps de toute tension inutile, l'acteur développe une tenue corporelle qui paraît effectivement digne...

C'est vrai. Pour jouer, l'acteur doit se placer, je pense, dans un endroit d'ouverture sur le monde en ce qu'il cesse d'être bloqué sur ses mesquineries de pensées... C'est un endroit généreux, non pas au sens de bonté mais un endroit qui est prêt à accueillir le pire comme le meilleur parce qu'il veut bien s'ouvrir à tous les mystères, même les plus désagréables, les plus dérangeants. Quand on se met dans cet état-là, on est à la fois très décidé et très vulnérable. C'est un drôle de mélange : on est décidé tout en étant poreux à tout donc cela peut paraître dangereux parce qu'en effet, il y a dans l'être humain – et dans l'acteur qui est là pour faire de l'alchimie avec ça – des choses qu'on ne sait pas qu'on a en soi, des choses dont on n'imagine pas que l'être humain les a en lui... Ce ne sont même pas des choses personnelles, ce sont des choses humaines qui se retrouvent chez tout le monde. Or, c'est ça qu'il faut réussir à laisser passer parce que l'auteur s'est donné un mal de chien, lui aussi, pour aller là, en principe, et, même s'il n'y va pas, de temps en temps, si ce n'est pas un très bon auteur, l'acteur doit y aller à sa place.

Vous employez le mot « état », Delphine Eliet parle elle-même d'un « état de jeu » – qu'elle appelle depuis peu : « état créateur » – qu'elle décrit comme un « état d'être » propre au travail du plateau, différent de l'état qui est le nôtre au quotidien. Seriez-vous d'accord avec de telles expressions pour parler de l'activité de l'acteur en scène ?

État de jeu, de *disponibilité*, oui... Et c'est en lien avec la présence : un acteur qui est *en travail* sur un plateau attire forcément le regard.

Elle emploie également une expression que j'aime beaucoup : « Se laisser traverser par », que l'on peut définir comme une passivité active car l'acteur décide de se laisser traverser...

Oui, c'est très actif parce que toutes les petites cellules et toutes les images qui traversent votre esprit bougent à l'intérieur de vous, sont réveillées pour *capter* à l'intérieur comme à l'extérieur... C'est comme quand on baise ! (Je vous dis ça en plaisantant, vous en ferez ce que vous voudrez.) On réveille en nous tout ce qui peut – je le dis ainsi volontairement – nous faire bander et faire bander les autres. On est alors à un endroit de sensibilité qui tient compte de nous-mêmes, de notre désir, *et* des autres, un endroit qui est à l'écoute du monde et de ceux que l'on a en face de soi, les spectateurs... avec le danger que cela peut faire ressentir aussi ! C'est être présent à tout. Je trouve que c'est très proche, ça me paraît évident. J'ai mis un certain temps à me le formuler mais on le devine assez vite.

On peut difficilement parler de présence scénique sans évoquer ce qu'on appelle l'« état de grâce »... Cette expression évoque-t-elle quelque chose pour vous ?

Oui, bien sûr. La première fois que j'en ai eu *vraiment* conscience, que je l'ai *vraiment* ressenti – d'autant mieux que ça a duré du début à la fin du spectacle – je jouais *L'Heureux stratagème* de Marivaux¹, mis en scène par Jacques Lassalle, il y a très longtemps. On était en tournée, à Annecy, je crois, et il n'y avait évidemment personne que je connaissais dans la salle, ni personne qui me connaissait, personne de la profession, ni de la presse... C'était le public que l'on ne connaît pas, le public de tournée. Et j'ai senti *ça*. J'ai eu l'impression qu'au fur et à mesure du spectacle, j'écrivais moi-même le texte... J'étais Marivaux. À la fin, je me suis dit : « J'ai rêvé ou quoi ? Est-ce qu'il n'y a que moi qui l'ai vu ? Peut-être que je me suis raconté tout ça et qu'en réalité, je n'étais pas bien du tout... » J'étais en train de me démaquiller quand une jeune femme s'est précipitée dans ma loge pour me complimenter de façon très chaleureuse... Alors, j'ai commencé à penser que je ne m'étais peut-être pas trompée et que, oui, c'était une soirée spéciale. Ensuite, on est allés dîner avec toute l'équipe. Moi, j'étais catastrophée. Je me disais : « Ça m'est arrivé une fois dans ma vie, ça ne m'arrivera plus ! Maintenant, je vais essayer de le reproduire et je vais tout foirer. Il faut que j'oublie ça ! Il faut que je sois contente d'en avoir profité mais il faut que je l'oublie. De toute façon, parmi les copains, personne ne s'en est aperçu... Heureusement qu'il y a eu cette fille ! » Sauf qu'une fois à table, ils m'ont tous demandé : « Dis donc, qu'est-ce que tu avais ce soir ? » Donc j'ai pensé : « Mince, c'était

¹ *L'Heureux stratagème* de Marivaux, mis en scène par Jacques Lassalle en 1984.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

vrai ! Je ne me suis effectivement pas trompée ! » Je suis émue en en parlant parce que ce sont des choses qui secouent... Par la suite, ça m'est encore arrivé, oui. Et de le voir chez les autres, aussi ! Dans certains des derniers spectacles que j'ai joués, on ne sortait pas de scène donc, même si on n'était pas soi-même en jeu, on restait sur le plateau à regarder nos partenaires. Parfois, tout d'un coup, on se disait : « Ce soir, Untel ou Unetelle est en état de grâce... » En général, on ne se trompe pas : quand ça arrive, tout le monde s'en aperçoit. Le public le sent, le metteur en scène ou l'assistant, qui connaissent le spectacle par cœur, le sentent, les partenaires le sentent... Vous savez quand vous êtes en état de grâce. On sait de toute façon quand ce qu'on fait est plus réussi que d'autres fois... Il y a aussi cette sensation, sur certains spectacles, même si ce n'est pas tout à fait pareil que la grâce, que, là, vous faites une chose que, malgré tout, personne d'autre n'aurait pu faire...

Sur Emmène-moi au bout du monde... !¹, par exemple ?

Oui, sur ça, et sur *Onanisme*² aussi, ainsi que sur ce que j'ai joué dernièrement : *Dark Spring*³... Mais ça, c'est différent. Ce n'est la même chose que la grâce. La grâce, c'est terrible parce que ça n'arrive pas tous les jours alors que, normalement, c'est ce qu'on devrait atteindre à chaque représentation à force de travail... C'est triste parce qu'on fait tellement tout pour que ce soit tous les soirs magnifique ! Et c'est tellement magique quand ça arrive ! Vous faites des choses nouvelles alors que vous connaissez parfaitement votre parcours... On fait toujours des choses nouvelles, bien sûr, mais, là, elles réussissent ! Je suppose que c'est quand on a tellement tout préparé toute sa vie que, de temps en temps, ça dépasse... Ce n'est plus du tout de la volonté, c'est quelque chose qui nous échappe.

Pensez-vous que l'on pourrait établir un parallèle entre l'« état de grâce » de l'acteur et l'« état de ravissement » du spectateur ?

Quand on est embarqué par un spectacle ? Oui, je crois...

Mais diriez-vous que cela a nécessairement lieu au même moment ?

Non, parfois le public fait ça tout seul. Évidemment, ça ne peut pas être un soir où tout était mauvais mais le spectateur est malgré tout très participant, sans même s'en rendre compte... Il suffit de regarder comment on peut être sûr de son avis quand, en tant que spectateur, on voit deux ou trois fois le même spectacle. On sort et on dit à l'équipe : « Ça a beaucoup changé ! Cette scène-là a beaucoup changé. » Et si on vous répond : « Non, on n'y a pas touché. Les places n'ont pas bougé. Le costume est le même. Le maquillage aussi. À tel endroit, on a toujours fait comme ça », on reste néanmoins persuadé de ce qu'on avance. C'est assez joli. Ça m'est moi-même arrivé à plusieurs reprises alors que je

¹ *Emmène-moi au bout du monde... !* de Blaise Cendrars, mis en scène par Jean-Michel Rabeux en 2006.

² *Onanisme avec troubles nerveux chez deux petites filles* de et mis en scène par Jean-Michel Rabeux, d'après le Dr Démétrius Zambaco, en 1988.

³ *Dark Spring* d'après Unica Zürn, mis en scène par Bruno Geslin en 2012.

regardais des spectacles de Jean-Michel dans lesquels je ne jouais pas... Dans ces cas-là, je m'analyse toujours parce que c'est trop amusant ! Je me dis : « Dans quel état je pouvais bien être la fois d'avant qui a fait que j'ai vu ça ? » C'est pour cela que je fais extrêmement attention quand je sors d'un filage, par exemple, et qu'on me demande mon avis. C'est tellement personnel, ce que l'on ressent ! On peut tellement se tromper ! Mais aussi avoir tout à fait raison, et le dire ! Si c'est le moment de le dire, il faut le dire – pas à des gens qui vont jouer ou qui viennent de jouer, ceci dit... Quand je vais voir un spectacle, je ne me mêle pas de dire : « Pourquoi fais-tu ça comme ça ? »

Entretien avec Nada Strancar – 13 février 2013

À l'issue d'une première période de formation au Cours Simon, Nada Strancar intègre le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique en 1971. Là, elle rencontre Antoine Vitez dont elle suit les cours d'interprétation et avec qui elle collabore ensuite à de nombreuses reprises. Elle joue notamment dans *Phèdre* de Racine (1975), *Catherine* d'après *Les Cloches de Bâle* de Louis Aragon (1975), *L'École des femmes*, *Le Misanthrope*, *Dom Juan* et *Le Tartuffe* de Molière (1978), *Le Prince travesti* de Marivaux (1983), *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo (1985). En 1984, elle joue sous la direction de Giorgio Strehler dans *L'Illusion comique* de Pierre Corneille. Par la suite, elle travaille, entre autres, avec Patrice Chéreau, Luc Bondy et Christian Schiaretti. Ce dernier la met successivement en scène dans *Mère Courage et ses enfants* et *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht, deux spectacles qui constituent l'amorce au spectacle musical qu'elle crée et interprète de 2008 à 2010 : *Nada Strancar chante Brecht – Dessau*. Pédagogue, elle enseigne d'abord à l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre, à Lyon, pour retrouver enfin le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris où elle est actuellement professeur d'interprétation.

En tant que professeur d'interprétation au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique depuis plusieurs années, comédienne vous-même et ancienne élève d'Antoine Vitez, pensez-vous que la présence scénique puisse s'enseigner ?

Il faudrait s'interroger sur cette notion de *présence*, qui peut être très subjective. Néanmoins lorsque je vois les élèves tels qu'ils entrent en première année et tels qu'ils sortent en dernière année, je me dis qu'ils ont changé physiquement, bien sûr, mais aussi dans une représentation d'eux-mêmes – dont ils ne sont pas forcément conscients, d'ailleurs, et peut-être vaut-il mieux qu'ils ne le soient pas. Il y a une évolution chez la plupart d'entre eux... Ensuite, au fur à mesure des rôles ce phénomène de la présence se modifie également, et augmente – se « densifie » plutôt. Au Cours Simon, déjà, René Simon me disait : « Tu es une très bonne actrice, mais tu n'as pas de physique. » C'était évident, on ne me voyait pas. C'était violent : à l'époque, on prenait beaucoup moins de gants que maintenant pour parler aux jeunes acteurs. Mais ça m'a finalement donné le sentiment d'une revanche à prendre. Je me suis dit : « Puisque c'est comme ça, je vais essayer d'en faire quelque chose. » Durant toute ma première année au Conservatoire, je rasais les murs... Je n'existais pas. Je n'avais pas d'existence en tant qu'actrice dans cette école parce que j'y étais malheureuse. J'étais en classe chez un monsieur qui était adorable mais qui n'était pas un très bon pédagogue, c'est le moins qu'on puisse dire. Ensuite, je me suis retrouvée chez Vitez et, là, effectivement, j'ai vu des acteurs en liberté. Or, je pense que la liberté crée, *donne* de la présence ; elle enlève les inhibitions. Comme

si une espèce de gangue s'en allait et qu'au fur et à mesure, l'acteur se dévoilait dans toute sa présence. Cette liberté ne s'acquiert pas facilement.

Ce mot, « présence », l'avez-vous entendu employer par Antoine Vitez ?

Non, le mot « présence » n'a jamais été évoqué. On n'en parlait pas comme ça. Je ne sais plus très bien comment on en parlait, d'ailleurs... Le jour où j'ai commencé à travailler chez Vitez, j'étais tellement coincée – « inhibée » – que je n'osais pas bouger. Je me disais : « Il faut que je fasse quelque chose parce que, sinon, ce n'est pas la peine que je reste dans cette école. » Je travaillais sur un monologue de la *Médée* de Vauthier et, tout d'un coup, je me suis dit : « Il faut plonger dans la piscine. » Je ne me souviens pas de ce que j'ai fait... quelque chose d'assez insensé. J'ai été chercher le plus loin possible, dans des endroits qui ne m'étaient pas familiers ; j'ai osé le grotesque, et surtout l'impudeur. « On va pouvoir commencer à travailler ensemble », m'a dit Vitez après cet exercice. C'était une manière de me signifier : « Vous m'avez fait apparaître quelque chose de vous-même... » Ce quelque chose était, je crois, de l'ordre de la présence.

Philippe Girard, qui a aussi travaillé avec Antoine Vitez, se dressait en entretien contre la « gymnastique »¹ et parlait essentiellement d'un travail sur le « dit » avec ce metteur en scène.

Pas seulement, non. Vitez ne faisait pas de la « gymnastique », mais il travaillait énormément sur le corps. C'est justement ce qui était beau : on travaillait sur le dit, mais on travaillait aussi sur comment la voix passe à travers le corps et comment le corps passe à travers la voix. Le corps donne voix et la voix donne corps, les deux ne sont pas séparables. C'est pourquoi les détracteurs de Vitez nous reprochaient de nous rouler par terre, de hurler, de faire du « ni quoi ni qu'est-ce »... Effectivement, on ne faisait pas de la « gymnastique », mais si ces formules ont été employées, c'est bien parce que Vitez permettait au corps de s'exprimer. Je ne me souviens pas, *a priori*, de la matière textuelle ; je me souviens surtout de cette liberté des corps. La première fois que j'ai assisté à un cours de Vitez, c'est ce qui m'a beaucoup interpellée, intriguée ; et c'est aussi ce qui m'a semblé, ensuite, le plus difficile. Sans doute avais-je un goût pour la langue, donc pas de difficulté à entrer dans des variations autour du texte et de la voix...

En tant que pédagogue, y a-t-il des choses que vous retrouvez vous-même de ce que vous avez appris d'Antoine Vitez ?

J'essaye, j'essaye. Évidemment, je ne peux pas me comparer à Antoine Vitez. C'était un maître, un vrai, pas un gourou. Je n'ai pas sa culture encyclopédique ni son rapport totalisant au monde. Néanmoins, ce qu'il m'a transmis de plus fort, dans son enseignement, c'est ce rapport au corps comme une donnée extrêmement importante pour l'acteur – d'autant que je trouve que l'on revient de plus en plus, aujourd'hui, à une espèce de verticalité bienséante. Alors, j'essaye. Oui, j'essaye de susciter ça – cette liberté

¹ Cf. GIRARD, Philippe, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 19 janvier 2013, Annexe D, p. 239.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

des corps. L'autre force de l'enseignement de Vitez, c'est le regard de confiance qu'il portait sur nous. Il n'était jamais critique, toujours bienveillant, et cette confiance et cette bienveillance nous amenaient à la réflexion sur le métier d'acteur. Sur notre art.

En 2011, lors des Journées de Juin du Conservatoire, vous avez mis en scène La Colonie de Marivaux. J'avais été très marquée par le travail corporel des acteurs. J'y voyais la quête d'une épure...

Je pense que ça s'est fait comme ça, du fait même de l'exercice, de cet « ensemble » appelé par la pièce. Au fil du travail pédagogique, je donne d'abord libre cours à l'inventivité et aux désirs des acteurs, pour qu'ils s'engagent eux-mêmes dans une lecture de la pièce. Puis nous réfléchissons ensemble et, peu à peu, je les aide à organiser ce matériau, à lui donner du sens, pour, au bout du compte, le contraindre à la chose qui semble essentielle à l'instant où elle doit être faite. Je suis assez directive : je laisse d'abord les gens faire puis, au bout d'un certain temps, je gomme, je contrains, je tends à la simplicité, à l'« épure »...

Pour ce faire, leur faisiez-vous pratiquer un échauffement préparatoire ? Êtes-vous adepte de cette pratique dans votre propre travail d'actrice ?

Je leur laisse la liberté de la pratiquer. Personnellement, j'ai toujours détesté les échauffements, les exercices de respiration, aussi bien en solitaire qu'en groupe – surtout en groupe... Avant une représentation, ce type de préparation, au lieu de me détendre, m'angoisse, me panique. Je préfère faire les cent pas dans le couloir, marcher des kilomètres et des kilomètres... S'échauffer, se concentrer tout d'un coup sur le corps, ça m'angoisse donc je ne le pratique pas et ne l'ai jamais pratiqué. Certains élèves s'échauffent avant de jouer. Mais, avant les cours, ce n'est pas tellement possible parce qu'ils ont lieu tôt le matin. Cela dit, la pratique de l'exercice physique n'est pas courante. Elle le devient, mais ce n'est pas facile... J'y ai longtemps été assez rétive, je dois dire, parce que le théâtre me semble une globalité. Il est certain qu'un corps plus souple, plus aguerri, plus entraîné est plus réactif. Mais je n'arrive pas à séparer les différentes fonctions de l'enseignement. Il n'y avait pas à proprement parler de travail du corps chez Vitez, et pourtant les corps avaient, par son regard, une agilité et une présence extraordinaires. C'est ce qui est compliqué dans la pédagogie du jeu. Totaliser, en tant qu'acteur, la somme des enseignements reçus en tant qu'élève prend beaucoup de temps. Il y a des pans de l'enseignement qui se déposent lentement. En réalité, la manière dont Vitez pratiquait les corps me semblait suffisante. Néanmoins, je suis très curieuse de différentes techniques corporelles, comme la biomécanique de Meyerhold ou la méthode Alexander. J'aimerais assister à des cours de biomécanique, parce que, quand on lit Meyerhold, on éprouve un sentiment très confus... Comme quand on lit Stanislavski, d'ailleurs. Je crois que tant qu'on ne les met pas en pratique, les exercices restent une énigme.

Delphine Eliet parle d'un « état de jeu » – qu'elle appelle depuis peu : « état créateur » – qu'elle décrit comme un « état d'être » propre au travail du plateau, différent de l'état qui

est le nôtre au quotidien. Seriez-vous d'accord avec de telles expressions pour parler de l'activité de l'acteur en scène ?

Non, je n'y vois pas vraiment de différence. Pour ma part, je ne travaille pas sur des « états ». Ce n'est pas mon truc. Mais peut-être ai-je mal compris ce que Delphine Eliet entend par « état créateur »... Pour moi, le théâtre est de l'ordre des mathématiques ou de l'énigme policière. J'entends par là que, pas à pas, on essaie au cours des répétitions de découvrir comment l'œuvre fonctionne, comment le personnage fonctionne (ou le rôle, pour ne pas dire le personnage). Le jeu de l'acteur me semble relever davantage de cette dynamique que de celle de l'état. Je me suis aperçue que, quand on a des insuffisances, quand on ne sait plus trop ce que l'on doit jouer – parce qu'on ne le sait pas toujours... –, quand on est face à un metteur en scène un peu approximatif, on a tendance à chercher des « états » pour combler nos défaillances ou celles du metteur en scène. Or, si l'état n'est pas là au moment de la représentation, celle-ci peut souffrir d'un déséquilibre et d'un manque de densité. À l'inverse, d'un travail extrêmement précis, où l'on sait exactement l'endroit où l'on doit être dans le jeu et dans le texte, quand, en plus, l'état est là, peuvent naître des moments que j'appelle de « grâce » : tout d'un coup, tout se met en ordre d'une manière tellement harmonieuse qu'on a l'impression d'avoir été exceptionnelle et d'avoir fait, avec les autres, une représentation exceptionnelle.

Vous seriez donc d'accord, néanmoins, pour dire qu'il existe un « état de grâce » au théâtre ?

Oui, mais il est difficile à définir. On ne l'atteint, malheureusement, pas très souvent. On a l'impression, quand il est là, d'être dans un vide où il n'y a plus que nous, et les autres, et ça vibre. Il y a quelque chose de l'ordre de la vibration. Comme si l'univers était en expansion.

Vincent Dissez parle de l'acteur présent comme d'un acteur en travail permanent, en « intention »¹...

En état de conscience, oui, absolument. Je suis tout à fait d'accord. Je pense qu'un acteur présent est en état de conscience et pas du tout d'inconscience. On pourrait dire que l'état de grâce, c'est le moment de la conscience absolue. On n'est pas du tout inconscient. On est à la fois en train de faire et de se regarder faire. La preuve, c'est qu'on le définit après coup. Le théâtre, c'est aussi une restitution du travail mené en amont. C'est « ici et maintenant » mais avec le souvenir de ce qui a été fait. Ce n'est pas « ici et maintenant » puis « hop », on se lance dans le bouillon et il se passe ce qui se passe. C'est ce que j'aime aussi dans les représentations : elles sont la finalité d'un travail de répétitions et la poursuite d'un autre travail. Cela ne s'arrête jamais. En général, quand il rentre chez soi après avoir joué, un acteur fait son examen de conscience : « Ça, ce n'est pas bien, ça a raté. Et je n'ai pas fait ça... Mais, ça, c'était bien... » Après, le plus difficile, c'est comment on fait évoluer son jeu, le lendemain, à partir des critiques qu'on opère sur soi-même.

¹ Cf. DISSEZ, Vincent, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 21 décembre 2012, Annexe D, p. 158.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

C'est une chose que je répète souvent à mes élèves : il faut se méfier de l'état. À un moment des répétitions, il peut servir à trouver quelque chose mais encore faut-il en être conscient ! Je me souviens d'une de mes élèves à l'ENSATT (École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre) qui travaillait sur Agrippine. Son premier passage a été un miracle, une chose magnifique. Je lui ai dit : « C'est bien. Je n'ai rien à te dire. J'aurais voulu le jouer comme ça... Maintenant, on va essayer de retrouver le chemin que tu as pris pour être sûres que ce n'était pas un hasard. » Elle n'a pas réussi à le retrouver. J'essayais de lui raconter ce que j'avais vu, elle essayait de comprendre, de faire... Ça a été très éprouvant. C'est comme si la trace avait été perdue.

Vous avez travaillé avec de nombreux metteurs en scène différents. Pensez-vous qu'il y ait des metteurs en scène qui permettent à l'acteur d'être plus présent que d'autres ?

Peut-être, mais je crois que l'acteur a un travail personnel à accomplir. Cela dépasse les difficultés (ou les joies) qu'il peut connaître avec tel ou tel metteur en scène. Ça aussi, c'est une chose qu'il faut dire aux élèves, parce qu'ils croient toujours qu'ils vont travailler avec le metteur en scène idéal... À partir du moment où l'on a développé quelque chose de soi-même qui est de l'ordre de l'« ici et maintenant » sur un plateau de théâtre, cela ne se perd pas, malgré les difficultés ou les problèmes.

Denis Podalydès explique qu'à ses yeux, certains metteurs en scène savent mieux « regarder »¹ les acteurs que d'autres.

Ah oui, c'est très juste. Les gens qui vous regardent mieux vous exhaussent davantage. Il y a des regards lasers. Certains rôles, aussi, peuvent rendre plus brillants que d'autres... Ce qui est compliqué avec les metteurs en scène – enfin, avec les *grands* metteurs en scène –, c'est qu'ils n'ont pas forcément de bienveillance à l'égard des acteurs. C'est comme avec les enfants : il y a des gens qui sont pour la gifle, d'autres qui sont contre. Dans la pratique, c'est la même chose : il y a des metteurs en scène qui sont extrêmement permissifs et qui, au bout d'un moment, restreignent et sélectionnent ; d'autres qui sont extrêmement directifs, avec lesquels on a l'impression de ne pas pouvoir trouver sa part. C'est un peu ce qui s'est passé avec Strehler. Si je dis que Strehler n'aimait pas les acteurs, je vais choquer tout le monde ! Mais c'est l'impression que j'ai eue pendant notre travail de répétition. Il était tout le temps dans un rapport violent aux interprètes. Trouver sa liberté à travers cette violence était très compliqué. Mais finalement, le jour de la représentation, quand on voyait ce que faisaient les acteurs, on ne pouvait qu'être émerveillés et comprendre combien il nous avait aimés.

¹ Cf. PODALYDÈS, Denis, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 12 février 2013, Annexe D, p. 257.

Ne pensez-vous pas qu'un acteur qui se voit imposer une forme extrêmement précise puisse s'approprier celle-ci jusqu'à ce que ce qui lui semblait un carcan devienne un appui et l'aide finalement à être présent en scène ?

Oui, c'est évident. Si l'on arrive à faire sienne la forme, quelle qu'elle soit, on touche à quelque chose de l'ordre de la métamorphose. C'est d'ailleurs ce qui se produisait avec Strehler et Chéreau, deux metteurs en scène très directifs, chacun à leur manière.

Justement, vous avez chanté Brecht¹. Pourriez-vous dire que votre présence scénique quand vous chantiez était semblable à celle que vous pouvez avoir en jeu ?

Non, cela n'avait rien à voir. Quand je joue, je suis très traqueuse : il faut quasiment me pousser sur scène. C'est un peu un cliché, mais c'est vrai. Alors que quand je chante, je n'ai pas peur. Cela a été un grand étonnement. J'ai toujours une appréhension, mais pas cet état de panique qui peut me gagner comme actrice, et qui revient parfois pendant que je joue. Je me dis que ce sont des peaux de banane que je me mets sous les pieds, une mise en danger, parce que je dois sentir que je ne suis pas là où je devrais être. Comme si un petit démon qui me tapait dessus... Ça n'a jamais été le cas en chant. Il faut dire qu'enfant, je voulais être chanteuse, et qu'avec ce spectacle, je réalisais un rêve. J'y suis entrée avec innocence. Si ça avait perduré, peut-être le trac m'aurait-il rattrapée, une forme d'hystérie... Mais là, j'étais dans l'innocence et c'était agréable. Je ne me sentais pas serrée. Il y avait des chants difficiles, mais, la musique étant là, c'était comme si on me portait et que je n'avais qu'à me laisser porter, physiquement même. Comme si j'étais dans une espèce de nacelle.

Voulez-vous ajouter quelque chose ?

Nous n'avons pas parlé de la présence au cinéma. Il y a des acteurs extrêmement présents à l'image qui, dans la vie ou au théâtre, ne dégagent pas la même intensité, le même type de présence. Ce n'est pas seulement une question de lumière ou de beauté. Il y a des acteurs qui créent l'image ; il y en a d'autres qui ne la créent pas. C'est toujours intéressant à observer. C'est ce que l'on appelle la photogénie. Cela n'a rien à voir ni avec la présence scénique, ni avec la beauté... Il y a des gens moches qui sont très photogéniques.

¹ *Nada Strancar chante Brecht – Dessau*, de et avec Nada Strancar, créé au Théâtre National de la Colline en 2008 et repris en tournée en 2009/2010.

Entretien avec Jean-Damien Barbin – 06 juin 2013

Jean-Damien Barbin se forme successivement au Conservatoire National de Région de Nantes, à l'École de la rue Blanche et au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, dans les classes de Denise Bonnal, Michel Bouquet et Daniel Mesguich. Il initie ensuite de longues collaborations avec des metteurs en scène comme Daniel Mesguich, précisément, Olivier Py, Jacques Lassalle, Éric Vigner, Jean-Michel Ribes ou Wissan Arbache. Il coécrit *Apologétique* avec Olivier Py en 1997 et met en scène *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier* de Stig Dagerman (2000), *Épître aux jeunes acteurs* d'Olivier Py (2003) et *Le Comédien* d'Octave Mirbeau (2004). Récemment, il joue dans *La Dame aux camélias* à partir de l'œuvre d'Alexandre Dumas fils, de fragments de *L'Histoire de l'œil* de Georges Bataille et de *La Mission* d'Heiner Muller mis en scène par Frank Castorf ainsi que dans *Le Prix Martin* d'Eugène Labiche mis en scène par Peter Stein. En 2013, il tourne sous la direction de Benoît Jacquot dans *Les Adieux à la Reine* et de Gérard Mordillat dans *Le Grand retournement*. Il est professeur d'interprétation au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de 2009 à 2013.

Si je vous dis le mot « présence », que signifie-t-il pour vous ? Vous est-il arrivé de l'employer vous-même ou de l'entendre employer au cours de votre formation et, plus tard, auprès des différents metteurs en scène que vous avez rencontrés ? Par ailleurs, en tant que professeur d'interprétation au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, pensez-vous que la présence scénique puisse s'enseigner ?

Vous me posez la question de la présence de l'acteur... La réponse est très simple : ça ne s'enseigne pas. On ne peut pas enseigner la présence. C'est un mystère auquel on ne peut rien. La présence fait partie de ces choses qui sont, disons, incontestables... Alors, Peter Stein n'aura peut-être pas le même point de vue que Matthias Langhoff, que Frank Castorf, que vous, que moi... Il y a peut-être des variations mais, lorsque vous voyez défiler des acteurs sur la scène, vient un moment où l'un d'entre eux passe et, même s'il n'est pas le meilleur techniquement, c'est irrésistible. C'est là. Alors, qu'est-ce que c'est que cette *présence* ? Juvet disait : don, travail, talent – les trois choses pour l'acteur. J'y crois absolument mais je préfère les termes : émotion, technique, théorie. Que peut-on dire sur ce *don*-là – qu'on pourrait aussi appeler *émotion* – si ce n'est qu'on ne sait pas ce que c'est et que ça ne s'apprend pas ? Ça ne s'apprend pas, c'est un mystère... et *heureusement* ! Vous me parlez de présence, moi qui suis chrétien, je peux vous dire qu'il y a une lumière qui habite l'homme qu'on voit passer sur la scène, qui ne lui appartient pas, qui lui a été donnée et que – s'il a reconnu à un moment, même un peu vaguement, que ce qui lui a été donné, il pouvait en faire profiter les autres – il a mise à la disposition de l'art. Ça aussi, c'est une chose mystérieuse : il y en a sûrement, parmi les gens qui nous

croisent, qui avaient ce don-là et qui n'ont pas su le reconnaître ou qui n'ont pas su qu'ils pouvaient le mettre au service du *mot*. Voilà, ça, ça constitue cette présence incroyable que peuvent avoir certains acteurs. Mais je parle bien du théâtre, qui n'a rien à voir avec le cinéma où la présence est une histoire de photogénie. C'est de la tricherie, le cinéma ! Une mouette, un chien ont une présence au cinéma ! Il suffit de savoir les filmer. Au théâtre, ça n'a absolument rien à voir puisque l'acteur est face à nous, être de chair, de sang, d'eau qui, soudain, éclate... Or, ça, on ne peut pas l'apprendre. C'est la même chose lors des concours : on voit beaucoup, beaucoup de candidats... et on ne sait pas ce qui se passe. Les concours constituent, déjà, un premier filtre mais, sur trente élèves qui sortent chaque année du Conservatoire, trois ou quatre seulement – je parle bien du théâtre – travailleront sur cette question-là, sur ce qui leur a été *donné*. La présence, c'est ce qui vous a été donné, que vous repérez un jour et que vous mettez au travail pour le *rendre*. C'est extrêmement précieux. C'est l'un des biens les plus précieux du monde ! C'est comme l'eau... Après, pour l'acteur, il faut l'augmenter de la technique et de la théorie. La technique, c'est le simple travail d'étude – comme il est en pour un pianiste ou un danseur – tandis que le talent, enfin, me semble lié à la théorie. Un grand acteur a un projet artistique. Il a une vision. Il défend une certaine idée du Beau, appuyée sur de l'histoire, des textes, de la mémoire, de la transmission, appuyée sur les morts qui nous ont précédés. Je pense que le talent n'est pas autre chose que ça.

En ce sens, on pourrait dire, et je le dis souvent, que Gérard Depardieu a été un très, très grand acteur mais il n'est plus un grand acteur, c'est faux. Il n'y a plus que les journaux people pour le défendre... Gérard Depardieu n'est plus un grand acteur parce qu'il n'a plus de talent. Durant toute une partie de sa carrière, il a travaillé avec Régy, au théâtre, et, au cinéma, il fait des choix cinématographiques qui étaient de vrais projets d'écriture avec des metteurs en scène très différents et souvent compliqués, souvent rebelles... Maintenant, il ne sait plus ce qu'est l'art de l'acteur. Il travaille à l'oreillette en étant au téléphone... Alors, bien sûr, comme c'est un génie, il peut ne pas apprendre son texte et le suivre sur des panneaux qu'on met en face de lui... Il réussit à le faire mais il y a tout de même trente, quarante, cinquante films de Gérard Depardieu qui sont des merdes absolues où on voit bien qu'il n'y a plus rien. Il n'y a pas de *talent*. Cet homme-là aurait dû construire un cinéma à la Cassavetes, devenir *le* grand acteur de théâtre, jouer les plus grands rôles du répertoire... Attaquer l'Éverest ! Et non pas rester dans ce confort, mollasse et pitoyable, nourri de relations politiques très douteuses... Il a perdu tout ce projet donc il n'a pas de talent. Ça a été un grand acteur. Je ne considère pas, aujourd'hui, que ce soit un grand acteur. Mais il a le don. Que voulez-vous faire ? Je ne sais pas si vous avez vu des photos de lui jeune... C'était inévitable ! C'est Hugues Quester qui l'a signalé à Claude Régy. Il faisait de la figuration dans un film et Hugues a repéré ce beau jeune homme, un ange... À quoi cela tient-il ? C'est simplement incontestable. Le monde entier peut reconnaître ça. Il peut y avoir des divergences de point de vue chez les metteurs en scène, évidemment. L'un d'eux dirait peut-être : « Ah non. Moi, non... » Mais c'était *là*. Était-il habité ? Probablement – par son histoire personnelle, la misère qu'il a connue à Châteauroux, et par son bégaiement, le fait qu'il ne savait pas parler et qu'il lui a fallu faire du théâtre pour réapprendre l'articulation du langage et se rapprocher d'un monde

Peut-on enseigner la présence scénique ?

dont il était exclu... Articuler le langage, c'est un effort terrible ! Il a produit un effort considérable et ça, ça crée une lumière, un feu, une joie... Beaucoup de choses augmentent la présence. La sienne s'est nourrie de tout ça, de tout son passé. Mais la présence elle-même, ça ne peut pas s'enseigner. On ne peut pas. Ce qui peut s'enseigner, c'est la suite, le reste. C'est : veiller sur ce don et l'augmenter de son travail, l'enrichir par tout ce que vous traversez vous-même et tout ce qui vient vous *tisser* – et ça, ce sont les textes qui le font. Après, tout s'ancre là-dedans et ça donne un grand tapis tissé. Gérard Depardieu serait venu des beaux quartiers de Paris, il aurait tout de même eu ce don mais, malgré tout... Nous parlions précédemment des élèves étrangers qui suivent une année de formation au Conservatoire. J'ai eu beaucoup de belles surprises avec les élèves étrangers, si modestes, si humbles, alors qu'ils traversent des épreuves extraordinairement compliquées, qu'ils sont un peu mis à l'écart, ici, au Conservatoire et qu'ils s'y frottent à des gens qui sont plutôt confortables, disons... La présence vient aussi d'un parcours. Quand vous avez été ballotté comme Mina [Khosrovani] qui est chassée d'Iran ou comme Lorena [Zabautanu] qui connaît tant de difficultés en Roumanie, ça fait *quelque chose*. Il faut, je crois, dans la présence, savoir reconnaître un chant de souffrance et de douleurs, de blessures. La présence est sûrement liée à la blessure.

Relieriez-vous ça à la force de vie, à l'élan vital ?

Absolument. Pour moi, c'est le mouvement essentiel qui est blesser/guérir. À partir du moment où l'acteur a été blessé, et le reconnaît, il doit laisser ses blessures à vif et ne jamais les refermer. Elles sont un outil. Alors, il entre dans le deuxième temps du mouvement qui est guérir : il renonce, il meurt à soi-même, comme on dit, car cette volonté de guérir, c'est ce geste magnifique de l'acteur qui se tend vers le public pour l'apaiser, pour le consoler, pour l'enrichir. L'acteur travaille avec ses blessures. Je le dis souvent, beaucoup d'acteurs de boulevard que j'aime beaucoup sont des gens *épais* parce qu'ils ont mis une couche de graisse sur leurs blessures. Ce sont de très bons acteurs, d'excellents techniciens mais ils se sont enrobés et n'iront jamais travailler dans la profondeur du texte. Ils ne le veulent pas parce qu'ils refusent de reconnaître leurs blessures. Ce sont de *bons* acteurs mais ce ne sont pas de *grands* acteurs.

J'aimerais revenir sur deux expressions que vous avez employées : vous avez parlé d'artistes qui mettent leur don « au service du mot » puis vous avez expliqué que ce sont les textes qui « tissent » les acteurs... Pourriez-vous m'expliquer cela ?

Ce sont les textes qui tissent l'acteur, en effet. C'est comme un tapis. Aux XVII^{ème}, XVIII^{ème} siècles, on chantait pour faire les nœuds, les points et arriver à ces sublimes tapis de prière sur lesquels les symboles sont absolument bouleversants. Qu'ils soient arméniens, turcs, ils sont très différents les uns des autres, évidemment, mais, quand ce sont des tapis anciens, on voit la main de l'homme. Mon père, qui était un grand spécialiste des tapis, savait même reconnaître le pâturage qu'avait mangé le mouton pour que la laine prenne cette couleur et puisse être tissée de cette façon. L'homme a réussi à inventer des couleurs, des teintures extraordinaires, passant par de grands nettoyages, de grandes eaux... C'est admirable, bouleversant ! Et on chantait le tapis, un grand chant. Au fond,

l'acteur, c'est ça. Il se fait *chanter*, il est *tissé* par les textes pour devenir, à un moment, une fresque extraordinaire, comme ces tapis dont je vous parle, aux couleurs très différentes, chargés de symbole – c'est du sacré.

Pensez-vous par conséquent que l'on puisse dire qu'un acteur devient de plus en plus présent au fur et à mesure du temps qui passe ? Qu'il gagne en densité comme il gagne en âge ?

Oui. La présence, on la détecte assez jeune mais – après le tapis, je vais parler du vin – il faut qu'il y ait cette grande période de maturation qui laisse le meilleur de cela. Dans cette présence, en effet, il y a aussi ce qui fonde l'énergie des jeunes acteurs, à savoir : la soif de séduction. Ce n'est pas du tout nocif mais cette soif de séduction disparaît au fur et à mesure que l'âge passe et qu'on travaille. Le grand acteur, au fond, se *découd* de ce désir de séduction. Il est plus tranquille avec ça. Son corps le dit, d'ailleurs, puisqu'il vieillit et traduit d'autres choses. Il s'inscrit très différemment dans l'espace avec une sorte d'économie, de lenteur et de justesse. Quand vous voyez un jeune acteur, vous vous dites : « Il a une présence extraordinaire mais sans doute est-elle aussi camouflée par tout ça, par cette soif de séduction débordante d'énergie. » C'est bien normal que le jeune acteur soit à ce point dans ce désir-là ! Au fur et à mesure, néanmoins, tout cela dégringole, décante, disparaît, il reste le croquis, l'esquisse et c'est très beau. Ceci dit, la présence comprend toujours la séduction.

Je rebondis sur cette question de « séduction » pour aborder un point qui m'importe : le cabotinage. J'ai assisté à plusieurs de vos cours, l'an passé, et je me souviens notamment d'un travail sur Godard au cours duquel vous aviez fait l'éloge du cabotinage expliquant que c'était l'une des grandes joies du théâtre...

L'art de l'acteur *demande* le cabotinage. Ce terme n'est pas du tout vulgaire et cabotiner, pour un acteur, n'est pas du tout vulgaire.

Souvent, on confond cabotinage et surjeu...

Ça n'a rien à voir. Le cabotinage, c'est juste le plaisir *extrême* du jeu. Et c'est une façon de déplacer toutes ses limites, d'être continuellement dans l'invention, de façon peut-être excessive et outrancière, parfois, mais, si c'est au nom du jeu, ça n'a pas d'importance. Prenons l'exemple de Louis de Funès. C'est probablement le plus grand acteur comique du cinéma français. C'était de la pure invention. On a dit, à un moment donné, qu'il ne faisait que se reproduire en reprenant toujours la même chose, c'est faux. Il suffit de regarder ses films pour mesurer à quel point c'était perpétuellement de l'invention. Bien sûr, il avait sa gamme, sa palette mais il arrive à dépasser ça et, même si ça barbouille un peu, si ça dépasse le cadre, ce n'est pas grave car c'est admirable. Le grand acteur *doit pouvoir* se permettre ça. Non seulement, il le doit mais c'est nécessaire. Il y a une telle sensation physique de rapport au temps, au moment, à la grâce, à l'invention que, s'il est vraiment dans le jeu, avec cette relation au public très simple et très noble, alors, il peut se le permettre. Il peut *se dépasser* dans ce sens-là, et c'est très bien. J'aime beaucoup ça. Je ne peux parler que du cinéma parce que le théâtre n'a plus cette mémoire-là mais on le

voit chez certains acteurs de cinéma : Jules Berry, par exemple, c'est prodigieux ! Il fait des gestes hallucinants ! Évidemment, le cinéma de l'époque pouvait cadrer ces acteurs-là, extravagants. Le cinéma actuel ne les tolère pas car c'est hors cadre, hors champ. Mais on a besoin de ça donc on peut l'admettre. Vous parliez de Godard : on a besoin de cette scène admirable entre Belmondo et Raymond Devos¹ – qui sont deux grands cabots. C'est bouleversant, ça ! Et elle reste une scène d'anthologie parce qu'ils y mettent tout leur monde, tout leur imaginaire, toute leur invention, toute leur fantaisie au service de leur art... Ils avaient de la chance, ils étaient filmés par Godard qui posait l'éternité autour d'eux : la mer, le vent, le souffle, l'esprit qui vient à un moment donné... Il n'y a plus qu'à les laisser jouer. Moi, j'aime beaucoup, dans ma classe, les élèves qui ont ça : l'esprit de sérieux. Enfin, pas l'esprit de sérieux mais... Disons qu'il y a ce qui va de soi et ce qui ne va pas de soi. Il faut être du côté de ce qui ne va pas de soi. Jean Oury a inventé une psychanalyse différente à l'intérieur de laquelle on fait des soins, on travaille sur les patients mais, en même temps, ils sont libres. Ils sont dans une grande propriété et ils sont libres – ce qui n'empêche pas l'encadrement. Encadrement et liberté, et tout va bien. Une fois qu'on a compris cela, on peut admettre le cabot : c'est un extravagant dans le centre de soins de Jean Oury. Il a un rapport à la nature aussi... Il faut voir ce film de Nicolas Philibert : *La moindre des choses*... On y comprend très bien ça. Ces gens-là ont un rapport à l'univers, à la transcendance qui est, je dirais, *pur*.

Il y a un an et demi, je vous avais parlé d'une question qui me travaillait : « Échauffement, mythe ou réalité ? » Et vous m'aviez répondu : « Laissez-moi rire... » Je sais ce qu'il en est de l'échauffement pour vous mais j'aimerais comprendre le rapport que vous entretenez au corps de l'acteur. Ne pensez-vous pas qu'il a un lien entre présence et corps ?

C'est évident.

Mais, ça ne passe pas par de l'échauffement, un entraînement...

Non, ça n'a rien à voir. Je me répète : on ne sait pas ce qui se passe. Face à cet acteur dont on va dire qu'il a une présence incroyable, incontestable, manifeste, c'est évidemment dans le corps que ça se passe. L'entrée en scène, je pense, c'est une disposition à accueillir. C'est pour ça que je rapproche la présence de la religion : c'est une disposition à accueillir, le corps est *disposé à accueillir*. Le corps est réceptacle et attend la parole. Quand on se dit : « C'est quoi, cet acteur ? », généralement, il n'a pas encore dit un mot mais on voit, on *sent* qu'il peut accueillir la parole et que ce temps, qui est déjà lumineux, va être illuminé. On ne sait pas pourquoi, on ne sait pas ce que c'est...

Voulez-vous ajouter quelque chose ?

Quand on parle de la présence, il faut également convenir d'une distinction mystérieuse entre hommes et femmes... Je parlais de séduction, tout à l'heure : pour l'homme, tout ira mieux en vieillissant ; pour la femme tout ira plus mal. C'est un mouvement inverse

¹ « Pierrot le fou », film réalisé par Jean-Luc Godard en 1965.

auquel on ne peut rien. Arrive toujours un moment donné où, parfois au bout de cinq ans à peine, dans cette présence que j'ai pu reconnaître chez certaines actrices que j'ai eues, ici, au Conservatoire, quelque chose est en train de vaciller, de se troubler, d'être mis en question, d'être interrogé... Et ça va vite, d'autant plus vite que, malheureusement, le marché du travail pour les actrices est animé d'une compétition tellement féroce qu'elles se tournent beaucoup vers elles-mêmes et ne font pas le travail nécessaire... Pour les acteurs, c'est beaucoup plus facile parce que le mûrissement, puis l'âge adulte, puis le vieillissement sont extrêmement productifs.

Pourtant, Valérie Dréville me semble extrêmement présente malgré son âge... qu'on ne lui donne pas, d'ailleurs.

Mais Valérie, c'est tout à fait autre chose. Valérie elle a une histoire... C'est Dréville ! Valérie est une femme d'une grande beauté, par exemple, mais elle n'a jamais été une *jolie* femme et n'a jamais travaillé là-dessus. Elle a tout de suite repéré où ça se passait, et ça lui permettra d'aller jusqu'au bout, complètement jusqu'au bout. Valérie est une *grande* actrice...

Présence du verbe

Laetitia Lalle Bi Benie, Bénédicte Cerutti,

Olivier Balazuc, Philippe Girard

Entretien avec Laetitia Lalle Bi Benie – 05 décembre 2012

Après des études de Lettres Modernes, Laetitia Lalle Bi Benie intègre pour deux ans le dispositif de formation Compagnonnage (Théâtre) coordonné par le Nouveau Théâtre du Huitième, à Lyon. De 2007 à 2009, elle se forme donc sous la direction de Guy Naigeon, Darek Skibinski, Claire Truche, Jean-Paul Delore et Joris Matthieu. Elle joue ensuite, entre autres, dans *Notre Cerisaie* d'après Anton Tchekhov mis en scène par Sylvie Mongin-Algan, *Europe ne se souvient plus* de et mis en scène par Vincent Bady, *Hamlet Machine* d'Heiner Müller mis en scène par Anais Cintas, *Jonas-Orphée* de Patrick Dubost mis en scène par Philippe Labaune, *Ahmed Philosophe* d'Alain Badiou mis en scène par Grégoire Ingold et *I am a man* de et mis en scène par Olivier Mouginot. En 2009, elle initie avec ce dernier le collectif L'Organisation pour la promotion des écritures théâtrales contemporaines. Dans ce cadre, elle met elle-même en scène *Kdjumo ou l'Éducation par l'image* dont elle signe le texte (2009) puis *Bêtes, chiennes et autres créatures* de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio (2012).

Si je vous dis le mot « présence », que signifie-t-il pour vous ? Vous est-il est arrivé de l'employer vous-même ou de l'entendre employer au cours de votre formation et, plus tard, auprès des différents metteurs en scène que vous avez rencontrés ?

C'est amusant parce que, quand j'ai commencé à travailler en tant que comédienne, on m'a souvent dit que j'avais beaucoup de présence et j'ai toujours pris ça plutôt mal. Je trouvais ce mot négatif parce que j'y voyais quelque chose d'essentiellement physique et j'avais l'impression qu'il excluait tout ce que je pouvais faire sur les textes... J'étais très jeune et à un moment de mon parcours où je commençais à comprendre que certaines écritures requièrent des techniques, j'avais peur de ne pas être à la hauteur pour rendre quelque chose de juste vis-à-vis des auteurs. Je me disais : « On s'en fiche de ma présence, c'est le texte qui compte ! » Petit à petit, néanmoins, je me suis aperçue que le rapport à la langue pouvait se travailler tout aussi bien que le physique ou que la voix. Finalement, j'ai également apprivoisé cette présence qu'on m'attribuait en réalisant qu'elle pouvait être quelque chose de positif. Je pense, par exemple, à un spectacle auquel j'ai participé et dans lequel je ne parlais pas beaucoup pendant toute une première partie : *Jonas Orphée* de Patrick Dubost, mis en scène par Philippe Labaune. Il s'agissait d'un texte entre la poésie et le théâtre et Philippe Labaune avait réalisé un travail avec une esthétique visuelle très forte. Malgré un parcours plutôt silencieux, on m'a beaucoup fait ce retour-là, d'une présence assez marquante pour les gens. Or, rien dans les indications du texte ou du metteur en scène n'affichait cette volonté d'un travail sur la présence de l'acteur *au*

présent. Dans une direction inverse, le dernier stage que j'ai suivi, intitulé « Chantier Gabily »¹ et dirigé par Yann-Joël Collin et Éric Louis, était précisément centré sur cette nécessité d'être *au présent*. Cela me paraissait très abstrait au départ, mais l'interprétation que je me faisais de cette notion a mûri. Aujourd'hui j'ai tendance à penser qu'au-delà même du comédien, qui en a plus ou moins conscience, la présence relève parfois d'une volonté de mise en scène et d'écriture. L'auteur donne la direction, indique la manière dont il veut qu'on aborde son texte, et c'est ensuite ce que suit ou pas la mise en scène. De ce qui m'a été transmis je peux dire que l'écriture de Didier Georges Gabily appelle un engagement de l'acteur *au présent* et par conséquent *une présence* manifeste. Durant de ce stage on nous a rappelé la nécessité que le travail soit présenté devant un public, donc se fasse *avec le public*, en lien avec celui-ci et que les acteurs agissent en fonction de ce qui se passe sans fabriquer quelque chose qui n'existait pas. En nous rappelant cette nécessité de base nous étions préparés à cet état...

De jeu ?

Non, je ne dirais pas vraiment « état de jeu ». Le « jeu » sous-entend déjà « jouer », « produire quelque chose », alors qu'en réalité il s'agissait d'une disponibilité : un état *pour commencer* à jouer avec toujours cette nécessité d'être avec le public et de faire avec ce qui se passait. Je pourrais rapprocher cette expérience d'un autre spectacle dans lequel je devais suivre une direction similaire. C'était un solo sur l'histoire noire-américaine², du théâtre documentaire qui utilisait plusieurs canaux de communication en plus de la parole du comédien : du matériau poétique, politique, du son, des photographies... Il y avait ce souci chez l'auteur et metteur en scène Olivier Mouginot de multiplier les supports pour pouvoir communiquer le mieux possible avec les spectateurs. Et cela impliquait aussi un certain type de jeu permettant que, pendant une heure et demie, le public soit *dans* l'histoire elle-même et participe à la forme documentaire. Je devais mener, accompagner le texte ou être plus effacée. Il y avait des moments tout à fait indépendants du jeu que je pouvais produire : des textes et des photos projetés derrière moi tandis que je me contentais d'énoncer des dates... L'écriture de ce texte avait été conçue *pour* un certain type de jeu comprenant ce mouvement de bascule entre un investissement de l'actrice, une présence manifeste, et un effacement.

Vous employez les mots « effacée », « effacement »... Pourriez-vous préciser ce que vous entendez par là ?

L'effacement, c'est une humilité. Lors du stage sur Didier Georges Gabily, on nous a dit que le texte devait être mis en avant et qu'il suffisait. Si vous avez une date à dire, une phrase toute simple, ce n'est pas la peine de chercher à *produire* quelque chose, une émotion ou une intensité, qui n'est pas demandée dans l'écriture... C'est parfois le texte qui apporte le sens et la nécessité de dire – donc, peut-être, une présence... En vue de

¹ « Chantier Gabily », stage Afdas dirigé par Yann-Joël Collin du 19 novembre au 1^{er} décembre 2012, au Cube (Hérisson).

² *I AM À MAN* d'Olivier Mouginot, mis en scène par l'auteur en 2011.

notre entretien j'ai interrogé plusieurs participants à ce stage et tous se sont mis d'accord sur le fait que la présence scénique était liée à la nécessité qu'a l'acteur d'être là et de dire. En revanche, en réfléchissant à un enseignement possible de celle-ci, tous ont immédiatement écarté la dimension charismatique de certaines personnes que l'on remarque tout de suite lorsqu'elles entrent dans une pièce. Un comédien participant du stage au physique très impressionnant ayant beaucoup travaillé en tant qu'artiste de rue, nous a amenés à nous interroger sur le fait que, même s'il ne s'agit pas de charisme, certains physiques créent une sorte de présence. Ils attirent l'attention. À l'inverse, il y avait un autre comédien au physique plus quotidien qui avait un sens de l'improvisation et du rythme très développé. Il maîtrisait parfaitement les techniques comiques et il savait mettre à profit son physique quotidien pour créer certains effets comiques. Toutes ces qualités cumulées faisaient que, lorsqu'il était sur scène, on ne pouvait pas ne pas le regarder, que ce soit le public ou ses partenaires. Il avait alors une présence totale ! Mais le jour où il a été plus fatigué, où il a perdu son sens du rythme, il a complètement disparu. C'était assez frappant.

Joli témoignage, en effet, d'une présence scénique construite... Vous témoignez vous-même d'une grande maîtrise corporelle en scène. Votre corps est entièrement mobilisé quand vous jouez. J'avais trouvé ça très impressionnant. Est-ce quelque chose dont vous êtes consciente ? L'avez-vous travaillé lors de votre formation et continuez-vous à le faire ?

Ça vient de mes observations et de la formation qu'offre le compagnonnage¹ qui donne la possibilité de faire des rencontres et des expériences professionnelles très différentes. Les expériences professionnelles que j'ai pu qualifier à l'époque de moins intéressantes se sont avérées finalement très formatrices parce qu'elles apprennent à s'adapter, ce qui est essentiel dans un parcours d'actrice. Bref, c'est de l'observation – je regarde beaucoup les autres comédiens travailler, les gens autour de moi, dans la rue – associée à une pratique de la danse. Je sais ce que signifie avoir le contrôle et le perdre. Or, je pense que le jeu est lié à ces deux états conjugués de contrôle et de perte de contrôle. Et, quand vous arrivez à perdre le contrôle dans le contexte d'une représentation et à emmener les gens à perdre le contrôle sur leurs émotions, c'est formidable ! C'est rare mais ça arrive ! Et ça se travaille ! Cela demande de se poser des questions, d'y penser, d'observer, d'avoir conscience de ce qui vous échappe – ce qui impose de se connaître tout de même un peu. Je pense que nous portons tous un masque voulu ou non, sur le visage et sur le corps entier. Dans mon parcours, j'ai été amenée à conscientiser l'image qui pouvait être la mienne, liée au fait que je suis afro-péenne, comédienne, femme... Comme l'écrit l'écrivain Léonora Miano dans son texte *Écrits pour la parole*, « *noire ce n'est pas juste une catégorie biologique, c'est une Histoire, une mémoire, des représentations* ». Le public comme les metteurs en scène projettent des images sur vous que j'ai appris à déjouer. Avec les expériences de la vie, je me rends compte que le temps et l'histoire laissent des traces. Il y

¹ « Compagnonnage-Théâtre », dispositif lyonnais d'emploi et de formation ayant pour objectif de favoriser l'insertion professionnelle de jeunes comédiens par leurs emplois dans des productions artistiques de compagnies de théâtre professionnelles réunies au sein du GEIQ-Théâtre (Groupement d'Employeurs pour l'Insertion et la Qualification).

Peut-on enseigner la présence scénique ?

a un spectacle, notamment, que j'ai d'abord joué quand j'avais dix-neuf ans – c'était un solo de danse et de théâtre sur le texte *Hamlet Machine* de Heiner Müller, mis en scène par Anaïs Cintas – et que j'ai repris à vingt-cinq ans. J'ai non seulement réalisé que ce que je faisais facilement six ans auparavant me demandait désormais un effort mais aussi qu'il faut toujours travailler avec l'état de son corps et de sensibilités à *ce moment-là*. Certaines qualités s'effacent, qui pouvaient être intéressantes, d'autres se développent ...

Avant d'ouvrir ces entretiens à une réflexion plus large sur la présence scénique, j'ai rencontré quelques acteurs autour d'une question que j'aime beaucoup : « Échauffement, mythe et réalité ? » Qu'en serait-il pour vous ?

L'échauffement, je trouve que c'est un mot trop fermé. Je dirais plutôt qu'il s'agit, chez moi, d'une *préparation* à ce qui pourrait se passer. Le mieux, en ce qui me concerne, dans un spectacle, c'est quand on ne sait pas ce qui va se passer au moment où on va jouer même si on a une idée assez claire de son parcours. À un moment donné, il faudrait toujours qu'on puisse se dire : « Tiens, c'est différent de d'habitude ! », comme si quelque chose de magique s'était passé... Et, pour cela, je pense que l'on doit être conscient d'un état minimum à fournir sur scène. Qu'il soit démonstratif, expansif ou très calme, presque figé, c'est un état minimum qui demande à l'acteur de se connaître suffisamment pour être capable de sentir, par exemple, qu'il a une grosse tension à cet endroit-là, de la détendre ou de la déplacer voire de l'utiliser pour produire ce qu'il a à produire. Après, je dis « produire » mais il ne s'agit pas non plus d'être en force. Je me souviens d'un partenaire, notamment, dont les seuls moments de réelle présence avaient été la lecture du texte qu'il découvrait, à la table, et les quelques soirs où il était fatigué et où cet état de fatigue associé, néanmoins, à une certaine volonté d'être *là*, faisait qu'il était enfin en adéquation avec la pièce, simple...

Partant de là, mon échauffement peut prendre différentes formes. Durant une création qui était un peu compliquée, j'avais éprouvé le besoin de faire des bêtises juste avant de jouer, de taquiner mes partenaires, de dire des plaisanteries... Un comédien m'avait alors fait la réflexion que, finalement, tout ce que j'avais à fournir sur le plateau, c'était exactement ce que je faisais dans les coulisses avant le début du spectacle, puiser dans cette excitation du jeu, dans ce côté piquant, enfantin... J'aime aussi beaucoup travailler en musique. Je cherche des musiques pour chaque spectacle, pour chaque rôle. J'aime trouver la musique qui leur correspond et l'écouter avant d'entrer en scène. Je passe également du temps sur le plateau à l'observer, à vérifier les distances qui séparent les éléments scénographiques... J'éveille mon acuité sensorielle en quelque sorte. Enfin, en fonction du rôle ou même de la journée que j'ai passée, je peux éprouver le besoin d'exercices plus énergiques. Dans tous les cas, comme je défends l'idée d'un état minimum à trouver et à fournir quel que soit ce qui se passe, je suis obligée de m'échauffer physiquement – mais cet échauffement « physique » peut se résumer au simple fait d'y penser, d'éveiller cette dynamique en moi... Je décrasse mon corps et je prête une attention supplémentaire aux endroits où je me sens moins disponible. Ceci dit, j'envisage toujours cela comme un musicien avec son instrument : il peut être intéressant qu'un saxophone soit un peu encrassé parce que cela ouvre la possibilité, tout d'un coup,

de sortir un son accidentel mais génial ! Donc je ne veux pas me transformer en « supercomédienne » parfaitement propre et lisse. Au contraire, je considère de plus en plus qu'il faut savoir utiliser l'état dans lequel on est et même *ce que l'on est* au présent en acceptant les différentes marques du temps et ses expériences qui font que nous sommes uniques. Le théâtre est vraiment en lien avec le temps. C'est ce qui fait qu'une représentation sera toujours différente d'un soir à l'autre et c'est ce qui fait qu'on ne joue pas de la même manière à plusieurs années d'intervalle... L'échauffement est donc plutôt pour moi une *préparation* à cela. À l'inverse, il y a certains de mes collègues comédiens qui affirment ne pas avoir besoin de se préparer, qui se contentent de boire un verre avant de jouer... Cela m'a longtemps intriguée parce que, d'après mes observations, nos instruments – j'entends par là notre corps, notre texte, notre voix, notre esprit aussi, notre capacité à inventer... – demandent toujours d'être un tant soit peu réveillés. Or, j'ai finalement constaté que ces mêmes personnes qui niaient cela en avaient en réalité très conscience et qu'elles étaient dans la même dynamique que moi – mais de façon différente – pour capter, s'éveiller, s'illuminer avec le rituel du verre...

Vous avez parlé, au tout début de notre entretien, d'un travail sur la voix. Pourriez-vous préciser en quoi celui-ci consistait ?

Là encore, j'ai d'abord travaillé en observant certains comédiens que je trouvais avoir des voix extraordinaires et qui en avaient plus ou moins conscience. Je pense notamment à Marie-Paule Laval. Elle est fascinante ! La première fois que je l'ai vue sur scène, dans un spectacle de Jean-Paul Delore¹, je n'ai pas cessé de me demander : « Qu'est-ce qu'elle fait ? Elle fait quelque chose, mais quoi ? ». Elle scotchait mon regard. Ensuite, je l'ai retrouvée lors d'un festival consacré au théâtre mexicain contemporain. Elle avait été invitée à participer à une lecture pour laquelle, chose très intéressante, elle devait travailler avec la metteuse en scène Alice Robert qui est une personne et une comédienne très directe, très active. Marie-Paule Laval a un rythme plus lent, elle le dit elle-même, plus atypique qui frottait un peu avec celui que lui demandait la metteuse en scène. L'approche de Marie-Paule est un retrait : son travail est tout en broderie, tout en douceur et l'attrait qu'elle suscite chez les spectateurs est directement lié à cette étrange distance qu'elle instaure. En plus, elle a une voix et un physique tels qu'ils créent un *focus* sur sa personne. Elle est donc en retrait tout en étant *là*, totalement en présence et en lien avec les gens – plutôt que « présence », je dirais peut-être « lien », finalement. Elle se place à un endroit où elle crée ce *lien* avec les autres. À l'inverse, je pense qu'il y a des modes de jeu ou des physiques qui font que les gens ont d'avantage de mal à être happés. C'est un retour que l'on entend assez souvent : « Tel comédien, ça ne fonctionnait pas à cause de son physique, de ce qu'il dégageait... » Et c'est indépendant du caractère sympathique ou non de l'acteur... « Je n'ai pas réussi à me *rapprocher* de lui ou d'elle », nous dit-on également. La présence, ce serait presque rendre l'empathie possible. Marie-Paule Laval crée cela par sa manière d'être en scène. Elle se place à un endroit où ce lien

¹ *Peut-être*, spectacle créé et mis en scène par Jean-Paul Delore en 2007.

dont je parle ne relève pas d'une réactivité du tac au tac avec le public mais attrape les spectateurs par ce retrait-même.

Ceci dit, c'est une action volontaire ! Ce n'est pas une présence indépendante de sa volonté. Je pense que c'est très conscient. D'ailleurs, si elle a effectivement le même timbre de voix dans la vie, son rythme est différent. Elle place sa voix à un certain endroit, quand elle joue, qui permet cette attraction, ce rapprochement-là des spectateurs. À la rentrée 2012, j'ai participé à la pièce *Bubu Blues* qu'elle mettait en scène et dans lequel elle jouait également. J'ai pu l'observer, du coup. En plus, c'était un spectacle construit à partir de poèmes, donc la notion de jeu se posait de façon intéressante : fallait-il jouer, ou pas, quelque chose ? Pendant les premiers temps de répétitions, juste pour faire l'expérience, j'ai essayé d'imiter Marie Paule Laval, de travailler ce retrait pour *produire* cette attention-là – parce qu'effectivement, y compris chez elle, cela demande de la volonté et du travail. Certains le nieraient sans doute, en disant que c'est naturel, mais je ne le pense pas. Ça peut le devenir parce qu'à force de pratique, l'interprète maîtrise parfaitement son instrument. Marie-Paule, j'en suis sûre, ne sait jamais si le lien va se faire ou pas avec les spectateurs. Ceci dit, quand j'ai cherché ainsi à modifier ainsi mon attitude en scène pour me rapprocher de ce qu'elle faisait, je me suis rendu compte qu'il m'était paradoxalement plus difficile d'être présente, ce n'était pas un endroit où je trouvais du jeu, du plaisir. Si je ne prends pas de plaisir, ça ne marche pas, ça ne fonctionne pas. Je me répète : on doit être, en scène, dans un état de vie minimum. Parfois, ce n'est pas là et tant pis mais, malgré tout, chaque soir, le texte, quel qu'il soit, doit avoir un enjeu vital. C'est comme cela que je travaille. Cela, je l'ai notamment appris quand j'ai travaillé avec le metteur en scène Grégoire Ingold de la compagnie Balagan système sur *Ahmed philosophe* d'Alain Badiou. C'était du théâtre de tréteaux et nous avons beaucoup tourné en décentralisation. Ce type de théâtre-là exige une grande précision gestuelle, une inventivité toujours renouvelée, un lien constant avec le public... Il faut tout de suite et à chaque instant être dans cet état minimum, « au taquet », comme on dit. Sinon, ça ne pardonne pas.

Et, pour revenir à ce que je disais précédemment, il ne faut pas oublier que cette attraction, cet intérêt qu'un acteur peut suggérer chez les spectateurs comporte des dimensions sociologiques et psychologiques. Régulièrement classée dans la catégorie des « comédiennes noires », je l'ai particulièrement ressenti. Il ne faut pas minimiser cette part de responsabilité qui incombe au public dans la présence d'un acteur. En tant que spectatrice, une personne peut m'intéresser, me toucher précisément parce qu'elle représente ceci ou cela *pour moi*. Et il y a des personnes avec qui un acteur ne pourra jamais créer de lien. Cette dimension sociologique et psychologique va bien au-delà de la présence-même de l'interprète, bien que celui-ci puisse en avoir conscience, maîtriser et utiliser ce qu'il sait dégager physiquement pour manipuler différents codes en fonction du public qu'il a en face de lui. Avec *Ahmed philosophe*, nous avons joué dans beaucoup d'endroits différents. Le comédien Brahim Tekfa, qui jouait le rôle d'Ahmed, est un acteur français d'origine algérienne extrêmement talentueux. Quel qu'ait été le public, il a toujours utilisé des connaissances liées à sa double culture pour se rapprocher des gens :

il maîtrisait les codes pour faire rire les Français et ceux pour faire rire les Algériens – quand on a joué en Algérie –, ceux pour faire rire telle classe sociale ou telle autre. Il s'adaptait sans cesse et savait toujours comment se situer en fonction des spectateurs pour faire en sorte de capter leur attention. Une fois, nous nous sommes même retrouvés – c'était en France – devant des spectateurs manifestement racistes qui se posaient la question, face à cet acteur masqué, de savoir de « quelle origine » il était et Brahim Tekfa a néanmoins trouvé le moyen de se les concilier grâce à son intelligence et à son humour. C'est quand nous avons joué devant un public très « théâtral » que ce lien ne s'est pas fait. Les spectateurs s'en sont tenus, je pense, au fait qu'il s'agissait d'un jeu extrêmement codé puisque masqué et sont restés cantonnés derrière cette barrière qu'ils avaient érigée selon laquelle, présent ou absent, cet acteur ne pouvait de toute façon pas être intéressant car il ne faisait pas le théâtre qu'ils reconnaissaient comme tel. Ce public avait d'emblée nié tout lien possible. Cela m'a fait prendre conscience très fortement que, pour certains spectateurs, il y a des présences qui n'existent pas, quel que soit le travail réel de l'acteur en face.

Voulez-vous ajouter quelque chose ?

Je pense que l'écriture théâtrale revient à faire vivre des personnages dans lesquels, par les sentiments qu'ils font naître en nous, on peut se reconnaître parce qu'ils sont en lien avec notre histoire. On manipule de la vie et de la mort, en quelque sorte. Cela peut sembler très mystique mais je pense que le théâtre comprend cette dimension qui consiste à ramener à la vie des parts mortes, d'émotions ou de personnes, et je crois que quand un acteur a conscience de ça, quand il a cette volonté-là, ça le dépasse : c'est au-delà de lui-même, de sa présence et de ce qu'il peut faire en scène. La première fois que j'ai vu du théâtre, c'était en Côte d'Ivoire, quand j'étais adolescente. Dans mon ethnie, les Gouros, on pleure beaucoup et pendant longtemps, les gens qui sont morts. Je me rappelle qu'on était arrivés au village en famille, qu'on nous avait accueillis et que tout le monde était joyeux et que ma mère s'était ensuite rendue dans une pièce avec ma tante et d'autres personnes et que, soudain, elle en était ressortie en pleurs, comme je ne l'avais jamais vue pleurer, pour ensuite faire un grand tour dans le village, toujours dans cet état-là qui était totalement sincère et très impressionnant. Cinq minutes auparavant, elle était en train de rire ! Mais elle était allée en coulisses, en quelque sorte. Quand on me pose des questions sur ma culture d'origine, je réponds que je m'en rapproche, je pense, grâce à ma pratique théâtrale qui fait que, moi aussi, je me prépare chaque soir pour produire quelque chose de la manière la plus sincère possible – même si je me dis toujours que je serais incapable de faire ce que ma mère a fait, de me préparer en cinq minutes pour pleurer ensuite avec une sincérité folle, pendant une matinée, des gens que je ne connais presque pas... J'ai toujours pensé que cela avait constitué ma première expérience théâtrale et que mon choix de ce métier était né d'un désir de me rapprocher de ça, d'une certaine manière, comme un défi permanent que je me serais imposé pour que le jour où je devrai moi-même le faire, je sache le faire.

Entretien avec Bénédicte Cerutti – 20 décembre 2012

Avant d'intégrer, en 2001, l'École du Théâtre National de Strasbourg, Bénédicte Cerutti obtient le DEFA (Diplôme d'Etudes Fondamentales en Architecture) et suit des cours d'Art Dramatique au Conservatoire du 5^{ème} Arrondissement de Paris. À Strasbourg, elle se forme sous la direction de Stéphane Braunschweig, Gildas Milin, Hubert Colas et Claude Duparfait, notamment, qu'elle retrouve pour la plupart ensuite. À sa sortie, elle intègre en effet la troupe permanente du Théâtre National de Strasbourg et joue, dès 2005, dans *Brand* d'Henrik Ibsen puis dans *Les Trois sœurs* d'Anton Tchekhov (2007), mis en scène par Stéphane Braunschweig, ainsi que dans *Une Maison de poupée* d'August Strinberg qu'il crée au Théâtre National de la Colline (2009). Parallèlement, elle travaille auprès d'Éric Vigner sur *Pluie d'été à Hiroshima* d'après Marguerite Duras (2006) et *Othello* de William Shakespeare (2008), auprès d'Olivier Py sur *L'Orestie* d'Eschyle (2008), de Jean-Michel Rabeux sur *La Nuit des rois* de William Shakespeare (2011), de Frédéric Fisbach sur *Mademoiselle Julie* d'August Strinberg (2011) et de Séverine Chavrier dans *Épousailles et représailles* d'après Hanoach Levin (2011).

Si je vous dis le mot « présence », que signifie-t-il pour vous ? Vous est-il est arrivé de l'employer vous-même ou de l'entendre employer au cours de votre formation et, plus tard, auprès des différents metteurs en scène que vous avez rencontrés ?

Non, je ne suis pas sûre de l'avoir entendu beaucoup, en tout cas pas en formation... En tant qu'actrice, c'est très dur à expliquer. C'est beaucoup plus simple en tant que spectatrice. Dès votre première question, j'ai pensé : « Bien sûr, oui. Une présence, c'est une présence », comme si c'était reconnaissable. Pour moi, cela relève d'une nécessité que l'acteur a de dire. Il parle et, à un moment donné, j'entends. Là, j'entends. Je suis *obligée* d'entendre. En tant qu'actrice, d'ailleurs, il y a des moments où l'on ressent cette évidence, très clairement. Il m'est arrivé de penser : « Là, je suis au mieux de ce que je veux dire. Si on ne m'entend pas à cet endroit-là, alors, je ne peux rien faire parce que je ne peux pas être plus cohérente, je ne peux pas être plus dense. » Mais la présence relève aussi, je pense, de ce que les gens veulent donner d'eux ou pas – parce qu'il y a des acteurs dont vous avez beau reconnaître le travail, vous n'avez pas, avec eux, ce sentiment de communauté que vous pouvez avoir face à un acteur que vous sentez *là*. Ceci dit, c'est la même chose dans la vie : il y a des gens qui ont une présence que je rattacherai au mystère ou à la chose *en route*. Ils sont occupés à quelque chose. On *sent*, en les regardant, qu'ils sont en train de construire quelque chose qui n'est pas forcément défini mais qui leur donne une pondération que d'autres n'ont pas.

Et pensez-vous que cela puisse s'enseigner ?

Il y a quelques temps, j'aurais répondu non. J'ai changé d'avis, je crois, en allant voir le Mauvignier¹, à la Colline. Ce spectacle m'a vraiment intéressée parce que les acteurs, surtout l'un d'entre eux, se mettent dans un état émotionnel qui est très rare au théâtre, un état que l'on croise davantage au cinéma quand on est *dans* l'écran, *dans* le film et qu'on pleure avec les personnages, qu'on oublie tout, qu'on est dans la rue avec eux et que c'est notre vie... Ça, avec ce spectacle, je l'ai vécu au théâtre. On peut penser que c'était intenable parce que le pathos, c'est irrecevable au théâtre. Quelqu'un qui est *vraiment* ému en scène, qui est ému *pour lui*, c'est irrecevable et ça n'intéresse personne. À l'inverse, quelqu'un qui est dans une émotion qui ne l'occupe pas, c'est total. Là, c'était comme si son émotion perturbait cet acteur. C'était très beau. Ce n'était pas du pathos puisque l'émotion n'était pas envisagée comme un résultat. Il essayait de l'évacuer, au contraire, pour continuer à jouer. Le résultat, c'était jouer et dire ce qu'il avait à dire pour aller au bout de quelque chose, sauf que son émotion était totale et l'empêchait – comme quand vous faites du clown : vous avez une chose à faire et tous les éléments sont contre vous. Du coup, il inventait sans cesse pour sortir de cette émotion. On en revient au problème de la présence car cet acteur a une personnalité – donc, une présence – pour laquelle je ne pense pas avoir d'affinité évidente, cette reconnaissance complice immédiate que l'on peut avoir vis-à-vis de certaines personnes. Or, là, il était *en présence*. Il *construisait* sa présence *sur le moment*, et c'était dingue. Moi qui pensais jusqu'alors : « Une présence, c'est une présence. Elle peut être épanouie ou un peu plus ternie mais c'est une présence, point », je me suis dit : « Il y a quelque chose qui est *en présence* grâce à lui, au-delà même de sa personnalité. »

Est-ce que c'était le texte, alors ?

Non, c'était vraiment son émotion. Le texte était là, il était beau mais il ne m'aurait pas intéressée outre mesure si l'acteur qui le disait n'avait pas été dérangé par cette émotion. Cela lui conférait une densité particulière. Il changeait même corporellement, il était rouge... Donc je me dis que cela doit pouvoir s'enseigner à travers tout ce que l'on peut faire avec le corps de détente, de précision... Il y a une intelligence du corps, j'en suis persuadée. Mais c'est aussi en lien avec le désir, l'amour, l'empathie. Vous ne pouvez pas être volontaire avec ça. Vous ne pouvez pas avoir la volonté de désirer quelque chose qui vous arrange – même s'il y a des exercices et des astuces qui permettent néanmoins d'être plus attentif. En tant qu'actrice, parfois, je cherche la chose *à côté* qui fait que j'entre en résonance. C'est une sorte de calme. Le temps est comme arrêté, je sens tout mon corps de la pointe des cheveux à la pointe des orteils et la parole sort malgré moi, sans que je sache exactement ce qui est dit et comment ça va être reçu, perçu. Les fois où cela m'est arrivé, je me suis toujours dit : « Là, je pense qu'il y a une chose juste. » Ce ne sont pas des moments de concentration où on *se sent*, où on *sue* de vouloir être

¹ *Tout mon amour* de Laurent Mauvignier, création collective du Collectif Les Possédés, dirigée par Rodolphe Dana en 2012.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

concentré mais un calme, la sensation corporelle que rien ne peut m'arriver. Je suis occupée « ailleurs ». C'est pour cela que je pense que tous les exercices de détente amènent tout de même à la présence.

Gilles Ostrowsky définit, lui, une « disponibilité » que l'acteur doit trouver...

Oui, je valide. Mais je ne la nommerai pas comme ça parce que j'ai tout de même l'impression qu'il existe un état dans lequel on n'est disponible à rien, dans lequel on est juste extrêmement centré et qui permet, en effet, de tout accepter. C'est très paradoxal : on est tellement incarné, tellement pour la première fois « soi » qu'on peut tout recevoir parce que rien ne va nous déranger. Certains soirs, au moindre toussotement, on est *avec* le toussotement, *dans* le toussotement et c'est terminé, on n'a plus rien à dire. À l'inverse, il y a des moments où on a tellement de choses à dire que ça sort de nous. On peut parler dans la salle, le texte sort de nous. On est tellement souple que tout peut arriver, qu'importe. Mais est-ce de la présence ? Je ne sais pas... J'ai l'impression que quand on est, comme cela, *en présence*, du moins, on ne peut que nous écouter.

Pourriez-vous revenir sur cette expression que vous avez employée : « chercher la chose à côté » ?

Ça, c'est vraiment ma cuisine, pour le coup. Quand je sens que je n'ai rien à dire, je me demande à chaque fois : « Qu'est-ce que je pourrais dire d'aussi dense que ce qui est en train de se passer pour cette personne-là ? À qui j'aimerais parler à ce moment-là ? » Cela peut être à des morts, cela peut-être à Dieu – bien que je ne sois pas croyante –, à des personnes vivantes aussi... Je cherche des échelles de niveaux. Tout le monde fait ça, j'imagine... Et généralement, cela n'a rien à voir *ni* avec la situation, *ni* avec mon partenaire, *ni* avec rien de ce qui fait la pièce mais cela m'aide à trouver quelque chose d'un peu plus juste. Après, bien sûr, cela s'accroche avec comment l'autre est là, en face de moi, et avec ce qu'il en fait... Le problème c'est qu'en fonction des productions, le rapport à l'autre n'est pas forcément aidant. Quand vous êtes face à un partenaire qui ne veut pas jouer avec vous, il faut savoir faire le travail tout seul. Il faut être capable de dire que vous êtes touché par une relation alors même qu'il n'y a aucune relation... Cela demande beaucoup d'énergie et c'est très peu nourrissant. Quand il y a une vraie relation, par contre, il est bien plus facile, plutôt que d'aller chercher une nécessité pour soi, de simplement se dire : « Si on remet les compteurs à zéro, on est l'un en face de l'autre et on fait "comme si". Donc il est facile de retrouver cette sensation dérangeante qui avait cours au début du travail puisqu'on peut se dire communément : "Je sais qui tu es, tu sais qui je suis mais nous jouons à être d'autres gens et je te vois mentir, je te vois travailler et tu me vois travailler et cela, c'est tout de même émouvant." »

De toute façon, je pense qu'on ne devient comédien que parce qu'on a quelqu'un avec qui on a envie de parler ou parce qu'on voudrait que quelqu'un entende quelque chose. Reconnecter avec ça m'aide toujours. C'est une immense angoisse pour moi de me dire que c'est une peau de chagrin lorsque je vois de vieux acteurs qui n'ont plus rien. Une chose a été dépensée, tannée, et n'est plus du tout sensible. Il y a tant de vieux acteurs qui

jouent les vieux ! Ou de filles qui *jouent* les filles, d'ailleurs ! Ou de jeunes qui *jouent* les jeunes ! Face à ça, vous vous dites : « Mais pourquoi ? Pourquoi s'escrimer à jouer la fille quand on est une fille ? » C'est quand même une catastrophe ! Cela relève d'une ouverture de pensée, à mon avis, que de toujours chercher à ne pas trouver de solution. C'est en cela que je pense, effectivement, que cela peut s'apprendre : on peut apprendre cette philosophie qui consiste à se dire que la lecture d'une pièce, c'est peut-être autre chose et peut-être même encore autre chose et qu'en réalité, il n'y a peut-être jamais de solution... Accepter cela crée des acteurs plus déstabilisés, je trouve. Cette recherche de l'« à côté », chez moi, c'est donc juste un moyen que j'ai trouvé, en jeu, pour arriver à des états un peu plus justes. Me dire : « Mince, je suis là mais qui aimerais-je *vraiment* qui m'entende ? Qui aimerais-je avoir en face de moi qui accepte n'importe quelle parole ? À qui ai-je envie de dire tout ce que je ne peux pas dire ? » C'est une chose très intime... Et cela me permet de tracer un chemin. C'est de la cuisine personnelle et ça ne marche pas toujours. Parfois seulement, cela vous surprend à un endroit d'inconscience. Enfin, pas d'inconscience mais de désinvolture. Ceci dit, ce n'est pas une manière de travailler en répétition. Ce ne serait pas tenable. Dans la recherche, vous ne pouvez pas vous mettre en avant comme cela. Cela ne sert à rien et ce n'est jamais très juste. La nécessité, c'est autre chose que de savoir ce qu'on doit dire et ce que ça doit servir dans la pièce. Pour cela, rien ne sert de se mettre en branle soi-même.

Vous établissez donc une réelle distinction entre votre travail dans le temps des répétitions et votre travail dans celui des représentations ?

Oui, une distinction profonde. La recherche, ce n'est pas du jeu tel que vous pouvez le pratiquer en représentation. La première fois que vous prononcez votre texte, c'est tellement choquant, tellement impudique de dire les mots d'un autre en croyant que ce sont les vôtres que cela suffit – sauf qu'au bout de la vingtième fois, cela ne suffit plus parce que ce n'est plus du tout impudique, c'est devenu banal. Alors, vous êtes obligés de chercher l'impudeur. Pour moi, le jeu a vraiment à voir avec une impudeur. Les acteurs qui me touchent sont les impudiques. Pas les impudiques bêtes, pas ceux qui se contentent d'exhiber ce qui se passe en eux mais ceux qui sont impudiques parce qu'ils sont généreux à un endroit qui dépasse les codes. La vraie impudeur, en somme : la blessure. L'impudeur à cet endroit-là, pas la vulgarité de ça. Pendant la période de répétition, tout est choquant, c'est merveilleux ! Vous ouvrez la bouche avec les mots d'un autre, ce n'est pas votre place... Rapidement, malheureusement, cette place devient la vôtre. En jeu, la banalité, c'est le premier démon. Même à la première, votre parcours est déjà banal. Vous avez eu des filages, une couturière, une générale... Vous n'avez plus rien à dire aux gens. Tout a été dévoilé donc il faut chercher à nouveau pour ne pas donner seulement le travail de répétition, la lecture que vous avez faite du texte mais votre humanité. C'est Deleuze qui raconte que la philosophie, s'il n'y a pas de sang, ça ne sert à rien. L'émotion sert à penser. Je pense qu'un acteur doit essayer de retrouver le geste même de la personne qui a écrit. Or, elle n'a pas écrit avec le sang froid donc vous-mêmes ne pouvez pas arriver avec le sang froid. Si, au bout de quelques représentations, vous avez le sang froid, vous devez vous obliger à refaire ce travail qui consiste à se dire :

Peut-on enseigner la présence scénique ?

« Tiens, ce n'est peut-être pas normal d'être là, en réalité. » Un spectateur qui se rend au théâtre demande toujours quelque chose que l'acteur est obligé de prendre en compte, une sorte d'accord commun qui consiste à dire : « Nous, spectateurs, nous allons écouter des choses qu'on ne prend pas souvent le temps d'écouter et, vous, acteurs, vous allez donner des choses qu'on n'a pas souvent envie de donner. »

Vous parlez d'acteurs « déstabilisés ». Il semble que ce soit ce que recherchent les spectacles, aujourd'hui, qui affichent une part conséquente d'improvisation. Est-ce un théâtre que vous avez déjà pratiqué ?

C'est le même travail : vous pouvez être en improvisation et ne rien donner, ne pas du tout être instable ou vous pouvez effectivement utiliser l'improvisation pour être déstabilisé. Il est certain que la présence que vous avez en improvisation, vous ne pouvez pas l'avoir au sein d'une partition apprise par cœur : vous ne pouvez pas jouer autant « pour du beurre » alors même que vous savez très bien que votre partenaire va vous toucher à tel endroit du visage à tel moment précis... Il le faudrait, pourtant. L'improvisation ressemble aux premières répétitions d'un spectacle : vous ne savez pas si l'autre va faire la même chose qu'hier ou complètement autre chose donc vous êtes dans une acuité... Vous êtes aux aguets. C'est ce qu'il y a de formidable dans l'exercice de l'improvisation : comme vous ne savez pas où vous allez, vous cherchez *vraiment*. Vous ne faites pas semblant de chercher un chemin que vous avez tracé. Mais c'est un vrai travail parce que, si la justesse est facile à trouver dans la construction, en improvisation, elle est beaucoup plus complexe pour ce qui est de l'émotion. Respecter une émotion qui vient, cela demande une telle délicatesse ! C'est un travail qui n'a rien à voir *ni* avec l'improvisation, *ni* avec une partition très cadrée. C'est un retrait. Or, quand vous êtes en improvisation, vous êtes tellement en charge que vous pouvez avoir du mal à vous mettre en retrait, soudain. Il y a aussi beaucoup d'acteurs – et j'adore ça – qui poussent l'intention jusqu'à ce qu'elle soit fausse pour revenir sur leurs pas. C'est une manière comme une autre de provoquer un raté, en direct, pour se reprendre et, ainsi, être plus juste. C'est : « Je sais ce que j'ai à dire mais je vais le dire un peu à la va-comme-je-te-pousse pour m'obliger à travailler avec une chose différente, même si c'est un peu volontariste. » C'est utiliser le travail d'improvisation au sein d'une partition calée.

Pourriez-vous développer cette idée d'un « retrait » dont vous parlez pour décrire le travail avec les émotions ?

L'émotion, c'est fourbe. Quand vous savez que vous avez un passage qui peut appeler une émotion, vous ne savez pas quand elle va poindre précisément mais elle va poindre de toute façon. Ce n'est pas à la réplique près mais, généralement, elle est convoquée là où elle doit être convoquée. Le problème est que, la plupart du temps, dès que vous pensez travailler avec elle, c'est raté. Il ne faut pas vouloir l'amener quelque part. Il ne faut pas vouloir l'utiliser pour dire quelque chose. Par conséquent, cela demande à la fois un état de conscience et d'inconscience, ce qui est très difficile, je trouve. Vous savez dans quel état vous êtes mais vous ne devez surtout pas chercher à maîtriser ce que cela produit en vous (le fait que, quand vous êtes triste, par exemple, votre voix se brise un peu). Il faut

faire *comme si* vous ne saviez pas comment cet état se manifeste en vous. C'est en cela que je trouve ça fourbe de travailler vraiment dans l'émotion parce que, tout en ayant conscience, il faut réussir à se dire : « C'est là, mais je n'en fais rien. Elle va grandir, diminuer, je n'y peux rien. » Donc il faut se mettre en retrait et accepter que cette émotion a le gabarit qu'elle a, accepter qu'elle ombre simplement la chose que l'on a tracée mais qu'on n'a rien à *faire* avec elle.

Donc, si un metteur en scène vous dit : « À ce moment-là, tu pleures... », c'est impossible à votre avis ?

Impossible. Je peux le faire en répétition mais je ne pourrais pas le faire sur scène... Il est fréquent d'être beaucoup plus ému en faisant une italienne, par exemple, qu'ensuite, une fois en jeu. Je comprendrais qu'on puisse me demander ça au cinéma mais, au théâtre, de toute façon, ça ne sert à rien parce que les larmes ne se voient pas, la plupart du temps. Par ailleurs, il y a beaucoup de comédiens qui pleurent sans que cela ne touche personne ! Ce sont vraiment des questions physiques : certains arrivent à avoir des larmes, d'autres pas, mais, à mon sens, c'est un tour de force qui n'a rien à voir avec de l'émotion. Je suis toujours plus émue par quelqu'un qui est dans un tel état de surchauffe qu'il vous emporte que par quelqu'un qui pleure vraiment mais qui se contente de cela. En revanche, si un metteur en scène me demande de me mettre dans un état impossible, je vais pouvoir le faire. Je vais pouvoir faire en sorte de ne plus bien me contrôler. Mais quand on insiste trop sur la partition émotionnelle, généralement, on est en force. L'émotion ne vient vraiment que quand vous connaissez exactement l'intensité de ce que vous avez à dire et c'est, disons, quelque chose qui vient colorer un état de jeu. Ce n'est pas l'état de jeu lui-même. J'ai toujours en tête cette image des lycéens devant le tableau sur lequel sont affichés les résultats du baccalauréat. En un clin d'œil, ils éclatent en sanglots ou ils hurlent de joie, mais c'est le même état, en réalité : un état « au bord ». L'émotion qu'on colle là-dessus, ensuite, on s'en fiche. L'état est là. Et il existe un autre phénomène étrange qui est lié à la mémoire : parfois, l'émotion arrive à force de répéter ces mêmes paroles, cette même situation...

Pour trouver cet état « au bord » dont vous parlez, vous échauffez-vous ? Avant d'ouvrir ces entretiens à une réflexion plus large sur la présence scénique, en effet, j'ai rencontré quelques acteurs autour d'une question que j'aime beaucoup : « Échauffement, mythe et réalité ? » Qu'en serait-il pour vous ?

Les deux, je pense. Il y a des jours où vous pouvez vraiment arriver à la dernière minute, sans échauffement, et avoir quelque chose à dire. Et il y a des jours où la vie vous encombre et où vous n'avez pas envie d'aller pleurer sur des morts antiques parce que vous avez de vrais problèmes ou que vous avez envie de vivre, de partir, d'avoir des horaires plus simples... Il y a des jours où vous avez envie d'être bête et où vous *êtes* bête, vous avez envie de choses bêtes, de solutions bêtes, de concret, de faire du ménage, de râler sur un objet qui n'est pas à sa place, rangé comme vous le voulez... Quand vous êtes bête, si vous ne vous échauffez pas, c'est fichu parce que vous êtes encombré par toute cette bêtise. Et il n'y aura rien à faire parce que vous n'aurez que des choses bêtes à dire.

À l'inverse, il y a des moments où vous êtes là, rien ne vous pollue, votre peau même est très poreuse... Dans ces cas-là, il n'y a pas de problème, tout est simple donc il n'y a aucun besoin de s'échauffer.

Quand vous vous échauffez, que faites-vous ?

De la relaxation. Enfin, ça dépend. J'ai beaucoup pratiqué la technique Alexander parce que je me cassais tout le temps la voix. Avec cette technique, on apprend à tout faire sans effort superflu. Moi, ça m'aide beaucoup parce que, dès que j'ai envie d'être au top, je suis tellement tendue que je risque de me casser la voix et, au bout d'une semaine, de finir aphone... Donc l'échauffement me permet de me reconnecter avec l'idée que j'ai un corps... Mais ça m'agace, de devoir m'échauffer ! Généralement, quand je sens qu'il faut que je m'échauffe, c'est la dernière chose que j'ai envie de faire ! Alors j'essaie de me détendre, justement, pour être au moins capable d'utiliser l'état d'énervement, d'impatience ou de frustration dans lequel je suis. Ou mieux : de faire sans... Cela me permet donc aussi de savoir où je suis. Même dans la vie, on ne sait pas toujours où on est. Parfois, vous pouvez vous énerver contre quelqu'un qui va vous demander ce qui vous arrive et vous ne saurez pas quoi répondre. L'échauffement permet de prendre du temps pour analyser ce qui vous arrive, pour vous dire : « Tiens, je n'avais pas vu ça. Effectivement, ce n'est pas digéré... » Alors seulement vous pouvez jouer parce que vous savez à peu près dans quel état vous êtes. Si vous ne savez même pas dans quel état vous êtes, vous pourrez jouer mais vous ferez mal votre travail : la représentation va vous servir de séance de relaxation et ça, il ne le faut surtout pas. Donc je pense que c'est une réalité, pour moi, sauf que ça ne répond pas, chaque soir, à la même nécessité... C'est un outil. Si ça devient systématique, on est un sportif mais l'acteur n'est pas que ça, à mon avis. Après, je pense qu'il y a beaucoup d'acteurs qui s'échauffent pour se mettre dans un état « autre » mais, moi, ça, je ne connais pas.

Vous avez pourtant employé le mot « état » à plusieurs reprises... Delphine Eliet parle elle-même d'un « état de jeu » – qu'elle appelle depuis peu : « état créateur » – qu'elle décrit comme un « état d'être » propre au travail du plateau, différent de l'état qui est le nôtre au quotidien. Seriez-vous d'accord avec de telles expressions pour parler de l'activité de l'acteur en scène ?

Je ne sais pas... C'est assez paradoxal. L'« état de jeu » dont vous parlez s'apparenterait pour moi à une honnêteté : l'acteur sait où il est et sait ce qu'il fait. C'est la base. En même temps, c'est un état de ludisme, éloigné de toute souffrance, une chose amusante, un peu inconsciente, un peu instinctive... comme hors du temps. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, l'« état de jeu » me semble tout sauf l'utilisation de miasmes internes... Ce sont des impulsions – ce qui vous traverse, ce qui vous surcharge ou qui vous manque – et c'est comment on agit avec ça pour trouver quelque chose de plus pur. C'est de la dépollution, en somme.

Tel que vous le définissez, j'ai l'impression qu'on pourrait être en « état de jeu » dans la vie également...

Bien sûr ! C'est pour cela que j'expliquais que, parfois, on n'a pas besoin de s'échauffer. On est déjà dans un « état de jeu » donc c'est très simple de se dire, comme les enfants : « On va jouer à... », « On dirait que... » Mais c'est tout de même rare dans la vie donc il faut généralement réussir à convoquer ce calme dont je parlais qui nous amène, ensuite, à trouver l'« état de jeu » en scène. Ceci dit, certains projets vous permettent d'arriver sur le plateau en vous disant : « Je pars de zéro. Tout ce que je fais, l'état dans lequel je suis, se créent spontanément sur scène. » Quand vous êtes obligé d'arriver sur le plateau dans un état impossible, là, c'est autre chose et c'est compliqué.

À ce propos, pensez-vous qu'il y ait des metteurs en scène qui permettent à l'acteur d'être plus présent que d'autres ?

Oui, parce qu'il y a des metteurs en scène qui vous responsabilisent et d'autres qui vous infantilisent, c'est tout. Si vous êtes responsabilisé et que vous n'avez plus rien à dire au bout de la dixième représentation, c'est votre problème. Quand vous êtes infantilisé dans un projet parce qu'on vous a dit par où entrer et sur quel ton dire chaque phrase, vous n'avez généralement pas très envie de défendre votre partition parce qu'il est difficile, alors, d'être porteur de quoi que ce soit, de se sentir responsable de quelque chose. Mais, de toute façon, je ne connais pas de metteur en scène qui vienne tous les jours rappeler aux acteurs de faire attention, de se souvenir qu'ils sont sur le plateau pour une chose précise... Souvent, on le croise avant de jouer mais il ne crée pas une « ambiance »... Il y a aussi les spectacles très hiérarchisés où on vous fait sentir que vous êtes le quatrième rôle... Alors, très vite, vous jouez comme un quatrième rôle... Il est bien évident que l'impulse, toutes les impulses, l'acteur se doit de les reprendre, de les réinventer mais il est parfois dur que cela reste important et précieux tous les soirs. Je pense que c'est vraiment par le corps qu'on peut trouver cette nécessité-là... Par un isolement. Je me dis qu'il faut toujours reconnecter avec une intimité, la sienne propre, pour pouvoir simplement être en contact avec les autres. Peut-être n'est-ce pas la bonne méthode ou pas très intéressant mais c'est par là que je travaille. À un moment donné, j'essaie toujours de me redire : pourquoi est-ce que je prends la parole devant des gens ? pourquoi est-ce que je suis là ? qu'est-ce que j'espère ? Entre la grande responsabilité et la petite pathologie, j'arrive alors à circuler un peu.

Delphine Eliet incite pour cela ses élèves à toujours « Porter un propos » qui leur soit personnel, qui peut être tout à fait indépendant du propos de la pièce et même de celui du personnage. Elle explique que c'est le seul moyen pour l'acteur de se re-nourrir chaque soir et sur chaque projet...

Cela me parle. Je n'ai pas grand-chose à ajouter parce que c'est très précis. Il faut que l'acteur ait une visée, une vision. Après, c'est malgré tout compliqué par rapport au personnage, je trouve. Dire : « Ça, c'est mon projet dans le personnage » peut aussi nous emmener sur une ligne complètement fautive par rapport à celui-ci. Parler de personnage

est très tabou aujourd'hui. À part chez [Krystian] Lupa, peut-être... C'est une mode, bien sûr, mais je n'arrive pas à saisir pourquoi la psychologie est à ce point décriée. D'autant qu'il arrive, par conséquent, que l'on se trompe : ne parlant plus de personnage, on parle en termes d'effet, de résultat... Or, si l'on réfléchit en termes de résultat, il est très dur de jouer ! J'ai travaillé avec Juliette Binoche¹. Elle parle de psychologie et de personnage tout le temps. C'est incroyable ! Elle fait en permanence des allers-retours entre les enjeux du personnage et ses propres enjeux de femme... Cela offre un contrepoint passionnant, je trouve, à cette première porte d'entrée sur les textes qu'est la dramaturgie. Je dirais même que, plus qu'un contrepoint, c'est un *complément* au travail d'ouverture des sens qu'offre la dramaturgie...

Vous parlez de « dramaturgie » et l'on sent, dans vos propos, que le texte est essentiel chez vous...

Oui. Par exemple, quand je vous disais que je pense à autre chose ou à quelqu'un d'autre quand je prononce mon texte, c'est que je considère que, si le texte est vraiment beau, il est presque conseillé de penser à autre chose en le disant, justement pour ne pas *jouer* ce texte, pour ne pas l'expliquer. Faire du texte une nappe en n'en soulignant ni la causalité, ni l'intelligence permet une autre écoute. C'est ce que je trouve magnifique : il y a des textes que l'on a beau jouer cent fois, on sera toujours touché par quelque chose de nouveau. Il faut témoigner de la délicatesse envers ces textes, en avoir une compréhension qui est à ce point intégrée qu'elle vous permet d'être traversé par autre chose... L'intérêt peut être alors de se situer en contrepoint, de ne pas jouer le texte mais d'en faire jouer l'entre-deux. Je pense que la présence, c'est ça : l'entre-deux, ce qui se glisse entre ce qui est nommé et ce qui est présent. Et cela demande un travail d'allers-retours effectivement entre les moments où vous collez au texte, à son sens, et ceux où vous collez à votre état et où le texte ne sert à rien d'autre qu'à trouver cet état. Peut-être est-ce alors que l'émotion arrive à naître ? Vous n'êtes pas en pleine conscience de tous vos moyens, par contre, vous êtes conscients de tout ce qui se passe, comme lors d'un choc. Quand vous avez un accident, le temps qui précède l'impact est extrêmement précis et quand vous vous en souvenez, vous avez l'impression que ce choc de deux secondes a duré un quart d'heure. Il est ni plus court ni plus long qu'un autre, en réalité, mais il est d'une précision redoutable. L'« état de jeu » s'apparente à un état de choc, à mon avis, parce que vous *sentez* que tout est extrêmement présent sans avoir rien à en dire et sans qu'il n'y ait la moindre volonté de votre part à l'origine. Peut-être est-ce comme lorsque l'on est sous drogues : ce sont des états d'entre-deux au sein desquels on flotte. Parce que le pire, c'est de forcer une nécessité de parole alors qu'il n'y a rien à dire. « Ça joue cinéma », dit-on, ce qui signifie qu'on joue les mots et qu'on joue les états. On est triste, quand le texte est triste. On crie dès qu'il y a un point d'exclamation... L'entre-deux, c'est quand on crie alors qu'on voudrait se taire... C'est se mettre en colère sans l'être tout à fait mais pour montrer à l'autre qu'on est en colère. C'est cette petite réserve. Il faudrait

¹ *Mademoiselle Julie* d'August Strindberg, mis en scène par Frédéric Fisbach en 2011.

toujours avoir cette petite réserve. C'est aussi ne pas se prendre trop au sérieux... En réalité, il faut les deux : il faut se prendre très au sérieux et pas du tout en même temps.

Est-ce que cela reviendrait à entretenir une dose d'humour par rapport à ce que l'on a à dire ?

Oui, mais sans tomber dans la dextérité, dans le panache. Le panache, ça peut être formidable mais il faut, malgré tout, garder quelque chose que l'on n'a pas envie de montrer, toujours garder une main dans sa poche... comme si les mots ne suffisaient pas. Il faudrait que les mots ne suffisent jamais pour qu'on entende combien ce qui se dit est énorme. Que la présence ne soit pas suffisante pour nommer la présence. Quand un texte s'achève, il ne faudrait jamais que le spectateur se dise : « Elle en a trop dit » mais toujours : « Ah... Elle avait tellement d'autres choses à dire... » Je ne parle pas de sous-entendu. La présence n'est pas le sous-entendu de quelque chose ou, du moins, pas de façon consciente. La présence, ce serait donner au mieux, toujours, en sachant qu'on n'a pas tout donné pour que le spectateur se dise : « Pourtant, je vois encore autre chose... » Si vous donnez tout, si vous collez frontalement à ce qui se passe, cela ne sert à rien.

Ce serait donc témoigner de la finitude de l'homme, de sa vaine quête de grandeur ?

Montrer les petits riens, c'est abyssal. La présence, ce serait montrer son impuissance par des actions extrêmement concrètes et pas du tout intelligentes ou travaillées. Il ne s'agit pas d'un mystère travaillé. C'est être démuni, vraiment. C'est dire : « Je sais bien que, quand je te donne, tout le sable glisse entre mes doigts mais as-tu vu comme je te donne au mieux ? » Ce serait ça, l'image de la présence : ces mains qui rattrapent du sable pour le donner au mieux malgré la perte manifeste. Cela demande d'être généreux tout en sachant qu'on ne peut pas l'être, qu'on ne peut pas donner à naître tout ce que tout le public voudrait voir naître. C'est ne lui montrer que quelqu'un qui se débat. Et, pour le coup, c'est très concret, c'est du petit rien, de la tentative – mais, sublime, comme quand on vous offre le petit cadeau, le collier de nouilles, et que ça vous fait pleurer parce que l'intention est tellement belle et que, derrière ce collier, il y a toute une promesse. La présence, c'est un tout petit collier de nouilles qui fait pleurer. Mais, voilà, il y a des colliers de nouilles qui ne font pas pleurer parce qu'ils sont justes moches et bêtes et d'autres derrière lesquels vous voyez tous vos ancêtres, toute votre descendance et, vous, au milieu de tout cela et de rien à la fois. Il faudrait que ce soit ça. Ça doit s'apprendre, peut-être ? Je ne sais pas.

Entretien avec Olivier Balazuc – 16 février 2013

Auteur de nouvelles, deux fois lauréat du Prix du jeune écrivain, Olivier Balazuc suit d'abord des études de Lettres modernes. Il entre ensuite au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique à la sortie duquel il entame une longue collaboration artistique avec Olivier Py, comme comédien et assistant à la mise en scène, sur *Le Soulier de satin* de Paul Claudel (2003), *Les Vainqueurs* d'Olivier Py (2005), *Illusions comiques* d'Olivier Py (2006) et *Roméo et Juliette* de William Shakespeare (2012). En 2006, il co-écrit également avec l'auteur *L'Énigme Vilar* à l'occasion du 60^e Festival d'Avignon. Après avoir adapté et mis en scène *L'Institut Benjamenta* de Robert Walser (2002), il fonde aux côtés de Volodia Serre la compagnie La Jolie Pourpoise avec laquelle il monte *Un Chapeau de paille d'Italie* d'Eugène Labiche (2006), « *Elle* » de Jean Genet, en collaboration avec Damien Bigourdan (2007), *Menschel et Romanska* d'après Hanoch Levin (2007), *La crise commence où finit le langage* d'après Éric Chauvier (2013), ainsi que deux de ses textes : *Le Génie des bois* (2007) et *L'Ombre amoureuse* (2011). En 2012, il crée *L'Enfant et la nuit*, conte lyrique dont Franck Villard signe la partition musicale.

Si je vous dis le mot « présence », que signifie-t-il pour vous ? Vous est-il arrivé de l'employer vous-même ou de l'entendre employer au cours de votre formation et, plus tard, auprès des différents metteurs en scène que vous avez rencontrés ?

La présence, c'est à la fois quelque chose dont vous finissez par avoir conscience et quelque chose qui vous échappe. Cela, je l'ai ressenti en voyant travailler les acteurs que j'aime. Il y a quelque chose dans la présence qui est lié à l'apparition. Vous avez des acteurs qui, dans la vie quotidienne, peuvent passer complètement inaperçus, qui ont même un corps malhabile dans la rue ou au café, et qui se révèlent d'une présence assez extraordinaire sur un plateau. Cette forme d'apparition, c'est une densité d'être au monde, en réalité, qui est presque indépendante de la pièce jouée. C'est un corps, c'est une aura, qui donnent à voir une humanité dans sa puissance. C'est presque de l'ordre de l'archétype que l'acteur trimbale avec lui : il inspire ça, il suggère ça. Parmi les acteurs que vous connaissez bien, Philippe Girard, que j'ai beaucoup vu travailler et avec qui j'adore travailler, irradie quelque chose qui n'appartient qu'à lui. Vous pouvez penser à Philippe pour un rôle précis mais, en même temps, vous pensez à Philippe pour Philippe. Il y a chez lui une densité d'être au monde que je ne retrouve pas de la même manière chez un autre acteur. Et le phénomène est identique avec Bruno Sermonne ou Michel Fau – même si, dans le cas de Michel, c'est pour une raison un peu différente : il apporte avec lui tous les masques alors que quand on voit entrer Bruno, on est peut-être dans la *pure* présence qui émane, selon moi, de l'âge et de tous les fantômes que l'on trimbale avec soi. Quand Bruno entre sur le plateau, il est le fantôme du Commandeur... Il arrive avec le

Théâtre ! Et le Tragique ! C'est une certaine façon de marcher, une certaine façon de se poser sur le plateau... Le temps est suspendu avant même qu'il parle. C'est ce corps d'acteur-là, entrant sur le plateau. La présence, c'est la personnalité de l'acteur dans l'apparaître. On peut avoir une très forte personnalité, par exemple, et n'avoir aucune cinégénie, aucune présence pour l'image. Il y a des acteurs de théâtre extraordinaires qui n'ont aucune cinégénie. Et, de la même manière, il y a des acteurs de cinéma qui, au théâtre, se révèlent inodores, sans saveur, sans rien. Est-ce que ça s'enseigne la cinégénie ? Je ne pense pas. Je pense qu'on peut apprendre quelques astuces, au bout d'un moment, sur le meilleur profil, sur la grammaire de l'image, etc. Mais ce qui fait la magie d'une actrice comme Isabelle Huppert, c'est un mélange d'aura et bien sûr, d'une immense technique parce qu'elle sait parfaitement comment tout ça se fabrique. Mais elle n'en demeure pas moins unique à cet endroit-là.

Donc, effectivement, pour moi, la présence est très importante. C'est évident. C'est ce qui fait que, contrairement à ce que l'on dit souvent, nul n'est remplaçable. Quand on a rêvé d'un acteur pour une distribution et qu'il n'est pas disponible, ou quand un acteur ne peut pas faire la reprise d'un spectacle, il faut tout de suite penser à quelqu'un d'autre pour ce qu'il aura de spécifique. Il faut essayer de rêver *différemment*, avec une autre présence, une autre trace, un autre univers car ils relèvent d'un corps unique, d'une voix unique. La présence, c'est un *apparaître* au monde qui est spécifique à *un* acteur – qui tient à son histoire, à son phrasé, à ce qu'il amène d'emblée dans le projet indépendamment du travail qu'on va accomplir ensemble. Quand j'ai engagé Philippe dans le *Chapeau de paille d'Italie*¹, il m'a tout de suite dit : « Je ne sais pas comment on joue ça. Il va falloir que tu m'aides. Quel est le phrasé de ça ? Je ne suis pas un acteur comique... Quelle est la dynamique comique ? » Et Dieu sait qu'il peut être drôle, presque à son corps défendant ! Il a fallu que je lui explique : « Si je te prends, c'est pour que tu ne te préoccupes pas de ces questions-là. Je veux que ça agisse malgré toi. Je veux que tu joues cette pièce comme une tragédie antique. Pour le reste, laisse-moi faire. » Ensuite, évidemment, il a travaillé sur la spécificité de cette langue-là, sur cet univers-là et même, avec plaisir, sur sa propre parodie si je puis dire, sur la parodie de sa propre présence... Mais je ne voulais pas que, d'emblée, il considère qu'il y avait une métronomie, une grammaire différente de ce qu'il pouvait amener par ailleurs parce que ce qui m'avait plu dans cette pièce, c'était qu'elle reprenait toute la culture théâtrale, dramaturgique, d'avant Labiche. Labiche ne s'était pas encore inventé. Et c'était cette magie opérante de la présence que je voulais montrer en engageant Philippe. Après, oui, je l'ai habillé comme on est habillé chez Labiche avec des gants blancs trop petits, des chaussures trop petites, un veston trop grand, je lui ai proposé une coiffure un peu trop longue et le cheveu filasse d'acteur américain de seconde zone, je l'ai mis dans des postures qui pouvaient le rendre ridicule en lui faisant tenir un myrte de quarante kilos planté dans un pot absurde... Mais, tout cela, avec la présence qui est la sienne.

¹ *Un Chapeau de paille d'Italie* d'Eugène Labiche, mis en scène par Olivier Balazuc en 2006.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

Si je comprends bien, selon vous, la présence scénique serait unique, propre à chaque acteur et ne pourrait donc pas s'enseigner, à proprement parler ?

Est-ce que ça s'enseigne ? J'ai du mal à penser que oui. Je ne crois pas que ce soit la présence elle-même qui s'enseigne. J'en viens toujours à Jovet disant à ses élèves : « Cultive tes défauts, c'est là où tu es unique. » On peut donc effectivement cultiver quelque chose, on peut apprendre à dégrossir des éléments de personnalité mais la présence en tant que chose spécifique, irréductible, je ne crois pas que ça s'enseigne. Je pense que ça peut se développer. Je rejoins d'ailleurs, me semble-t-il, la méthode de travail proposée par Delphine Eliet dans l'idée qu'elle revendique d'éviter le trop de formatage et de donner confiance à l'élève – surtout qu'en général, on prend des cours de théâtre vers la post-adolescence donc ça va de pair avec la découverte de sa personnalité, de son émotivité... On rêve alors de conformisme, de « ressembler à »... On rêve de travailler donc d'être dans l'étalon exact qui fait qu'on pourra ressembler à telle ou telle star : on est beaucoup dans ce qu'on croit être ce qu'on attend de nous. Or, non, la présence se trouve précisément à l'endroit de l'unicité. Ceci dit, il y a un formatage dans toute forme d'enseignement, même dans l'enseignement de haut niveau, et c'est logique parce que, même s'il n'y a pas de « poste » dans le métier d'acteur, il y a des « emplois ». On n'en parle plus aujourd'hui mais l'emploi de jeune premier demeure, éternellement. Tous les mignons et les mignonnes qui sortent des écoles de théâtre peuvent se faire appeler assez vite par la télévision et, s'ils n'ont pas une très forte personnalité, ils rentreront dans le métier mais ils n'auront pas les armes pour avancer, pour progresser, c'est-à-dire pour *travailler*, en réalité. Ils exploiteront une petite chose qui sera toujours la même. Et, s'ils ont la chance – et on la leur souhaite – de faire carrière, sur le book, chez l'agent, on trouvera leurs photos à vingt ans, à trente ans, à quarante ans, puis celle de vieux beau à cinquante, avec toujours le même sourire... Je ne fais pas le même métier que ces gens-là parce que, chez eux, la question de l'art ne se pose pas. Cette histoire de carrière, d'ailleurs, ne m'a jamais effleuré, je ne sais même pas ce que ça veut dire. Quand je dirige une master-class, je sens toujours chez les jeunes acteurs cette angoisse du métier : « Comment fait-on pour réussir ? Et le "milieu", c'est comment ? » Il m'est difficile de le faire comprendre que je ne me suis jamais posé ces questions-là. Le « milieu », je ne sais pas ce que c'est. Oui, de temps à temps, il y a des pots où l'on croise des gens mais le « milieu », c'est une abstraction. On fait des projets *précis*, avec des gens *précis*. On se crée des familles de travail à géométrie variable. Le reste, c'est fioritures.

Quand j'ai mis en scène le *Chapeau de paille d'Italie*, j'ai été invité à rencontrer une classe de jeunes acteurs, dans une école. Il s'agissait d'élèves de première année, donc d'acteurs en devenir, et il était question que je les fasse travailler un petit peu. Très vite, en leur parlant, j'ai ressenti un obscur malaise et je me suis aperçu que filles et garçons étaient habillés comme pour un casting et que, tous, en m'écoutant, prenaient des poses pour que je les voie. Ils étaient dans le paraître évidemment – qui est une forme de présence possible, mais bon. J'ai tout arrêté parce que ça ne servait à rien. Je leur ai demandé : « Qu'attendez-vous de cette rencontre ? Et qu'attendez-vous de votre première année dans cette école ? » Ils m'ont répondu que j'étais metteur en scène et que, donc, peut-être,

j'organiserais des auditions... Je leur ai répondu : « Je ne peux rien pour vous. C'est bien qu'on se le dise. Si ce que vous attendez de la rencontre d'aujourd'hui, ce sont des auditions, sachez que je n'auditionnerai jamais pour le théâtre, par définition, parce que je ne proposerai jamais un rôle à un acteur que je n'ai pas vu jouer. Donc la question est réglée. Arrêtons les postures ! Ce n'est pas comme ça que ça se passe. D'autant que je fais du théâtre donc les questions de célébrité telle que vous avez peut-être rêvé de la rencontrer, ce n'est pas du tout mon domaine. Moi, je peux vous parler de Labiche, du vaudeville, de la différence entre tel et tel théâtre du XIX^{ème} siècle, je peux vous parler du spectacle que vous viendrez voir demain, on peut éventuellement se rencontrer à nouveau à l'issue de celui-ci si vous avez envie d'en discuter, mais ça s'arrête là. » Du coup, quelque chose s'est dégonflé et, après, c'était très bien. On a fait quelques exercices, ils sont venus voir le spectacle – pas tous, d'ailleurs – et, avec ceux qui sont venus, on a parlé de théâtre... Ils s'étaient désencombrés d'un fantasme du métier, du *paraître*.

La présence scénique serait œuvre d'un nettoyage, par l'acteur, de ce qui recouvre et masque son essence en tant qu'individu ?

Oui, c'est ce qu'on amène comme base. Prenons l'exemple de la base vocale : un acteur comme Luchini n'a pas une voix placée et, au départ, il devait avoir une voix intolérable, à mon avis. J'imagine que beaucoup de professeurs ont dû lui dire : « Toi, tu n'as aucune chance si tu ne travailles pas ta voix comme ci ou comme ça. Il faut que tu cherches dans les graves... » On cherche beaucoup à vous transformer, à vous éloigner de vous-mêmes. C'est ce qui fait qu'il y a beaucoup de jeunes acteurs, j'y reviens, qui peuvent faire *croire* à une présence qui en réalité n'est pas la leur. Ils peuvent être dans les succédanés d'autres jeunes premiers, être dans la comparaison et devenir – ça, c'est un piège terrible – une star de cours. S'ils sont mignons et qu'ils jouent à parodier De Niro, ils plairont aux filles et, pendant quelques années, ils auront l'illusion d'être des acteurs potentiels. Ils feront deux ou trois téléfilms et, derrière, la désillusion sera terrible parce que ça ne peut pas tromper son monde très longtemps. L'instrument de l'acteur, c'est lui-même. Le fameux « paradoxe » du comédien, c'est ça. Avec quoi fait-on ses gammes ? Un musicien a son instrument. Un peintre a ses pinceaux et sa couleur. Un danseur a son corps mais dans une grammaire qui n'est pas empruntable à la vie quotidienne – même si, aujourd'hui, il y a de la non-danse... Tout cela est toujours plus complexe mais il reste, malgré tout, un vecteur de l'art. L'écrivain travaille avec son ordinateur ou son stylo. L'acteur, lui, est face à ce paradoxe absolu qu'il est soi-même au service de quelque chose qui ne doit jamais être lui-même. Il arrive que tout se mélange, d'ailleurs, au moment de l'apprentissage. On peut confondre ses désirs pour la camarade de classe et la réalité de ce qu'est Musset... Or, il faut très vite arriver à ne pas confondre et accepter qu'on se trouve *soi* en allant travailler des poètes au plus *loin* de soi-même.

Il faut s'éloigner de soi pour se retrouver soi. C'est ce qui fait que ça prend du temps parce qu'une *vraie* présence, une *vraie* personnalité, ça n'est jamais ce qu'on cherche. Étrangement, ce sont des rôles qui peuvent vous paraître singuliers, étrangers à vous-même, qui vous permettent de développer votre individualité sur le long terme. Il faut se poser la question de son corps singulier, de sa voix singulière, se poser soi-même en sujet

d'étude, presque en tant qu'instrument. Cela permet, d'ailleurs, de se délivrer de ses complexes ! Le plus beau, même le plus *fashion* des acteurs a des complexes, de toute façon. Et il mettra peut-être même plus de temps à se débarrasser de lui-même... C'est dans l'abandon de soi qu'on se trouve soi. La présence est dans le creux, dans le vide à soi-même. Il faut arriver à faire sans arrêt toilette de soi-même, se désencombrer. Tous les grands acteurs que je connais sont totalement libérés de tout narcissisme. Philippe Girard ne parle jamais de Philippe Girard, quelle drôle d'idée ! Même Michel Fau ! Non, ils parlent de leurs admirations. (Michel est tout à fait à part, sur ce point – j'y reviendrai.) Quand Bruno Sermonne entre, quand certains grands acteurs entrent... Souvent, c'est vrai, ce sont de vieux acteurs... Je crois qu'on devient un acteur potable à quatre-vingts ans car on est alors débarrassé de toutes les questions du paraître, de la séduction et, en même temps, on est chargé de tous les rôles qu'on a pu incarner... Voir travailler un vieil acteur, c'est extraordinaire parce qu'il est dans le poème pur, dans la question très exacte du mot, à l'instant présent, dans la convention juste. Car il y a une culture que l'on acquiert, aussi ! Shakespeare, ce n'est pas le même souffle que Racine... On n'est plus dans des questions telles que : « Comment vais-je être dans le projet qui m'est proposé, dans l'espace du rôle qui m'est offert ? » Non, c'est très débarrassé de tout ça. De tels acteurs sont au service du poète, au service du projet. Ils se demandent : « Comment puis-je encore avancer, progresser, à l'occasion de ce rôle que je n'ai encore jamais joué ? Que puis-je encore aller chercher que je n'ai pas pratiqué ? » Dans ce désencombrement de soi se trouve la présence. C'est ce qui est miraculeux : on peut être acteur sur une vie entière ! Qu'est-ce que c'est beau !

Sans doute est-ce plus compliqué pour les actrices de cinéma, la quarantaine arrivant... Tout le show-business étant fondé sur le paraître, il y a cette prétention de ce qu'on a été et la volonté de paraître encore un peu, de réduire les méfaits supposés de l'âge... Je mets évidemment la psychologie individuelle à part, le fait que vieillir, c'est compliqué... Je parle du pur point de vue de la présence, de l'apparaître. De telles auras ne sont pas reproductibles, elles sont uniques. Encore une fois, un véritable acteur est unique, avec son timbre, sa présence. Je sais que, comme metteur en scène, je me réjouis de proposer un rôle à quelqu'un que je n'ai encore jamais vu là-dedans : c'est tellement merveilleux de l'accompagner, de voir comment il chemine à l'intérieur de tel rôle, de telle langue qu'il n'a encore jamais travaillés ! Peut-être est-ce plus facile pour les hommes, je n'en sais rien. Mais pour avoir travaillé avec de très vieilles actrices, comme Isabelle Sadoyan – nous avons joué ensemble dans *Par-dessus bord* de Vinaver¹ –, je peux dire qu'Isabelle n'a pas d'âge. Le temps n'existe pas avec elle. C'est une jeune actrice au sens où elle n'a pas de passé, ça ne l'intéresse pas. Elle a une carrière longue comme le bras mais, se remémorer les choses, non. Seul compte le travail qu'on est en train de faire. Isabelle est totalement débarrassée, désencombrée, de toute question annexe au poète et au projet qu'elle est en train de mener. C'est ce qui est si compliqué avec les jeunes acteurs : ils sont encombrés d'eux-mêmes. Eux, sont dans l'ego, le narcissisme. Et c'est bien normal ! Pour ma part, je

¹ *Par-dessus bord* de Michel Vinaver, mis en scène par Christian Schiaretti en 2008.

suis particulièrement friand des distributions avec beaucoup d'âges différents parce que ça remet tout au bon endroit : les vieux peuvent tirer de la vitalité des jeunes cette espèce d'envie merveilleuse d'« y aller » ; les jeunes peuvent tirer des vieux leur absence de sérieux – un sérieux qui n'est pas le sérieux du travail mais le sérieux d'eux-mêmes.

Vous m'avez dit que vous alliez rencontrer Yoshi Oida... J'ai le souvenir très fort de la conférence qui a donné lieu à ce petit opuscule dans la collection du Conservatoire. Il y expliquait – ça m'avait fait un bien fou – que, lui, était venu à l'art de l'acteur pour disparaître. Petit, il rêvait d'être un ninja pour avoir le pouvoir de disparaître puis il a transporté ça dans sa pratique du jeu. J'ai donc vu ce moment où il raconte qu'il y a le *bon* acteur qui fait un très beau geste pour dire : « Quelle belle lune ! » et que tout le monde va regarder en pensant : « Quelle technique ! Quelle présence ! » alors qu'il existe aussi l'acteur – que j'essaie d'être, pour ma part – qui tente de renvoyer le spectateur – c'est, en tout cas, ce que j'en ai compris – à son propre imaginaire et, pour cela, disparaît. Je le vois encore faire ce geste vers la lune tandis que la salle tournait la tête pour regarder cette lune imaginaire : il avait disparu. Je pense que ce mystère-là de la présence, ça ne s'enseigne pas. On en parle de manière très pudique, à mots couverts ou par contournements, mais on n'enseigne rien. Et je pense même qu'il faut que ça reste un mystère parce que quand on le décortique trop, il se vide de contenu. Je crois beaucoup à la maïeutique, de manière générale. En art, plus encore qu'ailleurs. Les mots peuvent très vite casser le mystère donc il faut travailler des choses précises : il faut travailler des textes, des poèmes, parce que c'est à cette occasion-là que les choses se révèlent, se décantent, s'illuminent, non pas techniquement mais poétiquement, et parce que c'est ça qui fédère quelque chose en commun. Les acteurs sont alors ensemble, sans aucun narcissisme.

Vous aviez dit que vous reviendriez sur la particularité de Michel Fau quant à la citation de ses admirations...

Il faut savoir que Michel ne prend jamais de notes mais qu'il indique, dans la phrase après phrase, des noms d'actrices. C'est sa seule indication qui n'est d'ailleurs, sinon rarement, jamais une indication du metteur en scène. C'est sa cuisine à lui. Ce sont toutes ses admirations. Les acteurs l'intéressent assez peu, il n'a jamais fantasmé que sur des actrices, soit des poissardes, de grandes actrices comiques, des boulevardières, soit de très grandes tragédiennes. Il ne croit absolument pas à la psychologie. Moi non plus, d'ailleurs : je pense qu'on fait du théâtre et qu'on pratique des poètes pour se libérer, une bonne fois pour toutes, de la gangue effrayante de la psychologie qui nous mine dans la vie quotidienne. Si on veut la scission de l'atome, il faut se débarrasser de ça. Michel ne croit qu'à l'apparaître, donc au masque, donc à la référence, au « à la manière de » – qui est poussé à l'extrême chez lui –, donc au témoignage des présences qui l'ont marqué dans son propre art de l'acteur. Il s'approprie le phrasé, la présence si marquante de telle ou telle actrice, et cette trace s'achemine à travers lui. Voir Michel répéter, c'est le voir tourner autour d'une phrase : « Quelle est l'inflexion juste pour cette phrase là ? Geneviève Casile ? » Et, hop, il essaie un « à la manière de Geneviève Casile » qui est néanmoins très sincère car il n'est jamais dans la parodie, même quand il fait une parodie

pure. Il a marqué tout le monde quand il a repris la chanson de Carla Bruni en chanteuse lyrique. Tout le monde s'est esclaffé – et c'est vrai que c'était à mourir de rire – mais, à aucun moment, il n'était dans la parodie de la chanteuse lyrique. C'est ça, la grandeur de Michel : « toujours faire rire, toujours faire peur, voilà [son] adage »¹, et ça va de pair parce que c'est très incarné. Souvent, dans la comédie, le jeu est comme extérieur. L'acteur se mouille peu. Il reste dans l'ironie de la chose : alors même qu'il *fait*, il montre qu'il *n'est pas*. Ce qu'il a à montrer est ridicule mais on doit bien comprendre que lui, derrière, ne l'est pas ! C'est un petit maître qui fait ça. Un grand maître ingère absolument jusqu'à l'archétype au point qu'on ne sait plus très bien ce qu'il en est vraiment. Michel a incarné un très grand nombre de personnages féminins, au théâtre, de manière géniale, mais il n'a jamais parodié la féminité. Dieu sait qu'il y a eu des crétins comiques qui se sont travestis ! Exemple sans cesse redémontré de la misogynie coutumière... Moi, cela ne me fait pas rire, en général, parce que je ne connais aucune femme qui ressemble à ça. Je vois un acteur mal à l'aise qui essaie de parodier les femmes par un biais qui ne représente ni les femmes ni les hommes, qui est juste de la vulgarité. Michel n'a jamais eu une once de vulgarité.

C'est dans les *Illusions comiques*², je pense, qu'il a atteint un absolu de son art de l'acteur dans le travestissement. À partir d'un rôle dit « comique », qui aurait pu être une pure caricature, il a fait tante Geneviève. On jouait tous nos propres rôles dans ce spectacle : il y avait M. Py, M. Balazuc, M. Girard, Mlle Mazev, M. Fau... tous jouant la comédie du pouvoir et incarnant donc, tour à tour, plusieurs personnages. Le personnage principal qu'incarnait Michel, c'était la tante d'Olivier : tante Geneviève. Il avait un tailleur rose, toute la panoplie de la petite bourgeoise de province qui tient une confiserie ou je ne sais plus quel équivalent, qui ne va jamais au théâtre sinon pour voir des pièces de boulevard et qui ne comprend pas très bien ce que fait Olivier, le « poète »... Ça pourrait ne rester qu'à ce niveau-là et la pièce serait déjà très drôle. Si Michel incarnant tante Geneviève, c'est extraordinaire, c'est parce que ce qu'il attrape de la féminité, pour ce rôle-là, c'est ce que n'importe quelle tante Geneviève donne à lire dans le masque d'elle-même : tous les petits détails de féminité extérieure, qui sont déjà un masque pour tante Geneviève et qu'une femme dans cette posture-là est consciente de donner à voir au monde comme étant du masque, même si elle n'y appliquerait peut-être pas ce mot-là. À travers lui-même, dans sa propre présence, il intègre toutes ces choses. Et la beauté de la pièce ajoutée à l'extraordinaire de l'incarnation de Michel, c'est qu'à un moment, après avoir rencontré Michel Fau et Philippe Girard, cette fameuse tante Geneviève est prise d'amour du théâtre. Elle veut comprendre ce que c'est que l'incarnation et, entre les cours avec Michel Fau et ceux avec Philippe Girard, elle passe alternativement du boulevard à la tragédie jusqu'à devenir une actrice au service des poètes – toujours avec ce qu'elle est : son tailleur rose, etc. Et tout culmine dans un moment assez inouï dans l'histoire du théâtre, qui est un monologue de Michel Fau jouant Tante Geneviève, donnant cours à

¹ Cf. PY, Olivier, *Épître aux jeunes acteurs pour que soit rendue la Parole à la Parole*, Collection Apprendre, Éditions Actes Sud-Papiers, 2000, p. 10.

² *Illusions comiques* de et mis en scène par Olivier Py en 2006.

tante Geneviève tout en redevenant Michel Fau, enlevant la perruque, remettant la perruque... On ne sait plus alors qui est qui, de l'acteur et du personnage, puisqu'il est évident que tante Geneviève, c'est Michel, et que Michel est tante Geneviève et que, de toute façon, ça a toujours été comme ça. On assiste à un « à la manière de », que seul Olivier pouvait lui écrire, où tante Geneviève doit dire une phrase de tragédie sur tous les tons, tous les modes selon ce que lui demande Philippe. C'est le jeu des intentions : « Le disant comme ça... Puis, le disant comme ça... Puis, le disant comme ça... », un morceau de virtuosité d'acteur – et d'actrice – absolument stupéfiant. Donc Michel a travaillé beaucoup sur les intentions, sur la grammaire, sur la juste façon de donner à entendre ça, pas sur sa présence. Sa présence est indéniable. C'est elle qui, dans l'histoire d'Olivier Py, a fini par donner tante Geneviève. C'est Michel, incarnant tante Geneviève, et sachant que c'était le moment où il pouvait, presque de manière testamentaire, et tout en étant au service d'Olivier, faire *son* art de l'acteur... Là, ça devient vertigineux et l'axe central de ça, c'est la présence de Michel dans ses nombreuses déclinaisons. Mais, en même temps, c'est toujours Michel.

Vous parlez beaucoup de psychologie, pour la décrire, quant au travail de l'acteur. Pourriez-vous développer ce point de vue ?

Je pense que la dynamique du fait émotionnel, chez les acteurs, a trouvé un pendant bien plus intéressant que la pure psychologie. Il faut savoir que Stanislavski a été très mal compris, donc très mal enseigné par des seconds maîtres. C'est une œuvre de praticien longue, abondante. On en a isolé une partie, la plus facile, et on en a fait une recette de cuisine... Stanislavski s'est interrogé toute sa vie, remettant sur le métier en permanence, comme tous les grands artistes d'ailleurs, des bribes de savoir-faire qu'il avait glanées de-ci de-là. Il les a un peu théorisées, c'est vrai, mais la théorie n'a toujours été là que pour être remise au trébuchet, non pas de la casuistique mais du plateau, donc du présent. Il n'y a rien de pire que tous ces cours de théâtre à « méthode ». Ce sont souvent quelques petites recettes appliquées, par des gens qui ne pratiquent plus en tant qu'acteurs, comme des lois définitives du plateau et indépendamment de la singularité d'une humanité. Pour ma part, je me méfie toujours des systèmes. Je pense qu'on choisit, à un moment donné, le professeur ou le maître qui vous permet de vous désinhiber parce qu'il comprend, surtout, *qui* vous êtes. C'est un peu comme avec un éditeur. Je pense qu'il ne faut accepter les conseils des éditeurs que dans la mesure où ils vont vous publier. Quand on vous dit : « Je ne vais pas le prendre, mais je vais vous expliquer comment il faut que vous écriviez votre roman... », ce n'est pas de votre roman que cet éditeur parle, c'est de ce qu'il imagine être *le* bon roman en général – sachant que ce roman-là n'est pas écrit : il est abstrait puisqu'il n'est pas sur la table. On ne peut prendre les conseils que des gens qui nous ont compris ou qui vont dans notre sens parce que c'est perfectible. Eux ne cherchent pas à nous dire ce qu'on n'est pas mais cherchent à nous aider à avancer dans la voie qui est la nôtre. Qui on est, on ne le sait jamais. On n'est finalement que la somme des déclinaisons de choses faites, c'est certain. Mais on peut se comprendre de mieux en mieux. Et peut-être que la présence, justement, avec l'âge, avec l'expérience, finit par se

déposer de telle manière qu'on touche à une forme de présence pure, débarrassée du vouloir paraître, encore une fois.

Dans les premiers cours de théâtre que j'ai suivis, j'ai glané un peu partout. Ça m'agaçait quand on voulait dresser mon portrait psychologique, m'expliquer qui j'étais. Comme j'avais fait des études et qu'effectivement, j'étais un lecteur, un analyste – et je le suis toujours bien que différemment –, il y avait toujours quelqu'un pour me dire : « Toi, tu cérébralises. » Je l'ai même cru pendant un temps alors que je jouais déjà depuis très longtemps. Ce n'est pas que je cérébralisais, c'est que j'aimais cette part intellectuelle du travail qu'un acteur purement intuitif, parce qu'il n'aura pas fait d'études, ne fera peut-être pas spontanément mais aura extrêmement besoin d'apprendre. Sinon, quoi ? Comment va-t-il se nourrir ? Je me répète, on est notre propre instrument donc il faut absolument aller travailler nos manques. Nous sommes les caisses de résonance de la vie, dans le corps singulier que nous avons, à travers l'intelligence singulière que nous avons. Nous sommes des caisses de résonance, c'est ça la présence. Quand on participe à des jurys de concours d'entrée dans des écoles, on voit passer quantité de beaux gosses et de belles gosses qui sont si peu singuliers... et il y a toujours un candidat pour lequel on sent que ça a dû être compliqué de travailler avec les autres parce qu'il a des lunettes ou qu'elle est malhabile, que la technique lui manque mais, d'un seul coup, à travers cette chose maladroite et singulière, se dégage une présence incroyable. Il ou elle entre sur le plateau et, enfin, il se passe quelque chose ! On se dit : « Lui, il a besoin d'une école pour accepter qui il est, pour *découvrir* qui il est. » Ce n'est pas un énième Musset où l'acteur joue tout au charme parce qu'il croit que c'est comme ça que ça se passe ou, pire encore, tout à l'ironie... ces petites choses du paraître dont il ne se débarrassera parfois jamais.

La présence, encore une fois, c'est un être au monde qui se modalise dans *l'apparaître*, pas dans le paraître. Ce mot est très galvaudé mais ce sont les postures, les mines... L'apparaître, c'est l'inverse. Ça ne cesse de se travailler à *l'intérieur* et il faut être une éponge parce que la présence pure, ça ne veut rien dire : on est le produit des poètes qu'on a lus, des spectacles qu'on a vus, des amours qu'on a éprouvées, des coups dans la gueule qu'on a pris, etc. On commence les cours de théâtre à un moment où on est encore un mutant, c'est ça qui est génial. La vocation est une chose très compliquée. Elle est comme l'amour. On a terriblement envie et, en même temps, c'est effrayant... Il y a un vertige derrière... Mais ce sont des années merveilleuses parce que tout se passe dans le corps, dans l'intelligence, et tout se mélange. Le corps est très premier, à ce moment-là, dans son endurance, dans ses complexes, dans ses révoltes, dans ses colères... Ce que j'ai toujours aimé dans les cours de théâtre, et particulièrement au Conservatoire, c'est que l'art est peut-être le seul endroit de ce brassage social que les pairs de la République ont tellement appelé de leurs vœux. Dans ma promotion, il y avait Rachida Brakni dont les parents habitaient Fleury-Mérogis, deux normaliens, quelqu'un qui n'avait pas son bac ou encore Grégory Gadebois, un an plus tard, qui était boucher de formation et qui prenait des cours du soir... Ce brassage-là, il est extraordinaire parce que, justement, il défie toute méthode. Le talent n'a pas de méthode. En revanche, il y a des corps, des intelligences, des parcours.

Delphine Eliet parle d'un « état de jeu » qu'elle décrit comme un « état d'être » propre au travail du plateau, différent de l'état qui est le nôtre au quotidien...

Bien sûr, puisqu'il est volontaire. Ce sont des temps différents. C'est pareil : il y a des méthodes qui sont axées sur la psychologie, les états d'âme des personnages, pour le dire grossièrement, et dans lesquelles on demande à l'acteur de trouver la partie immergée de l'iceberg, sous le texte. La pièce propose une situation et, derrière, il faut que l'acteur se mette dans tous ses états. Je n'y crois pas, ça ne m'intéresse pas et je ne fonctionne pas comme ça. Ce qui m'importe, c'est le texte et de savoir comment se mettre au service de ce texte pour en incarner la langue. Je ne crois pas du tout aux états d'âme ; je crois aux états de pensée. En répétition, ce que j'essaie de faire, c'est d'élaborer, petit à petit, cet équivalent scénique dans la présence des états de pensée particuliers à une langue. C'est ça qui est compliqué et, lorsqu'on fait un travail à la table, au départ, il faut faire attention à n'y greffer aucune psychologie parce qu'après, c'est très dur à nettoyer. L'essentiel, c'est de se demander comment ce texte se parle, comment il se respire, si c'est une traduction, de regarder la langue d'origine ou, si c'est écrit en alexandrins, de... Je pense qu'il y a un état de pensée qui s'est déposé dans la forme très particulière de l'alexandrin classique français. Il est très intéressant de travailler ces formes-là parce qu'on se rend bien compte, alors, qu'il n'y a de comparaison possible avec aucun réalisme psychologique : personne, même au temps de Molière, ne s'exprimait en alexandrins. Il se trouve qu'à un moment donné de l'histoire française, une certaine pensée poétique s'est déposée dans cette forme si particulière de phrasé donc elle est bien porteuse d'une forme de pensée et il faut déjà essayer d'attraper ça. Selon moi, la psychologie d'Atalie ou celle de Bajazet s'épuisent dans la forme car on est face à un poème. Quand on n'est pas dans de la littérature mais dans du téléfilm, c'est du dialogue didascalique. Ce n'est que du prétexte : il n'y a pas de poème donc il n'y a pas de pensée et il faut essayer, dans les creux d'un dialogue qui est purement prétexte à situations, d'esquisser, sinon une psychologie, du moins une crédibilité, une vraisemblance d'être humain. Dans ce cas-là, oui, il faut nourrir son texte par des machins et, avec un peu de chance, il y aura quelqu'un qui saura filmer et qui créera du poème avec l'image, qui partira de votre présence cinégénique pour arriver à fabriquer un film. Mais, au théâtre, on part du principe qu'une pensée s'épuise dans la langue. Il faut donc faire le chemin inverse : partir de la forme pour la faire parler, pour retrouver l'état de poème, quel qu'il soit, même si c'est une langue *a priori* non-poétique, très quotidienne...

Le travail de répétition, à la table, consiste en ça, déjà : mâcher une langue particulière. Après, quand on passe au plateau, on essaie de la respirer dans un espace. Quand on est dans du tragique, par exemple, dans une grande invective tragique, c'est un certain état de pensée, un certain état de profération qui, une fois qu'on met la mécanique corporelle en marche, sans psychologie aucune, produit une dynamique de jeu. Il n'y a pas à se poser la question de la sincérité de la colère en-dehors du dire car le travail de sens préalable, réinterrogé par le travail du dire, donc de la vocifération, met dans un certain état corporel, non-psychologique, qui crée du jeu. Alors, au bout d'un certain moment, scène après scène, le parcours du personnage se dessine sans les petites choses parasitaires. En

se posant purement la question poétique, en se mettant au service d'une forme poétique, d'un vouloir dire auquel on ne *fait* pas dire, ça crée des états de pensée. On n'arrive pas encombré de bêtises. Lorsqu'une jeune actrice travaille Phèdre dans un cours de théâtre – et pourquoi pas ? Il faut se mesurer à ce qu'il y a de plus grand ! –, elle aura souvent tendance à tirer Phèdre à elle, donc à des états psychologiques, à des états d'âme, parce que ça la rassurera. Il faut au contraire qu'elle cherche à se débarrasser de ça. Si elle est face à un bon professeur, il lui dira : « Hisse-toi vers Phèdre, ne la tire pas vers toi. » C'est ce que Vitez disait : « Ne cherche pas en toi, il n'y a rien. » C'est tellement juste. De toute façon Phèdre n'existe pas en tant que personnage. Il y a un poème dramatique puissant, avec une convention qui s'appelle Phèdre et à travers laquelle les plus grandes actrices ont cherché à se débarrasser d'elles-mêmes pour donner une parole qui, à travers leur corps, est le patrimoine de l'humanité. Moi, je suis Phèdre. Vous l'êtes. Nous le sommes tous. S'il existe une grande actrice – ou même un grand acteur, pourquoi pas ? – qui incarne cette parole et qui fait résonner une nouvelle fois les mots de Racine et, à travers les mots de Racine, qui fait vibrer la corde de l'humanité toute entière dans un de ses possibles, il y a théâtre. Parce que le théâtre n'existe pas *en soi*, on court après. On *essaye* toujours de mettre en forme quelque chose à travers un poète, un acteur et un spectateur. C'est pour ça qu'on a besoin des poètes. Et c'est de ça dont le public a besoin, aussi, mais il ne le sait pas. On doit le lui apporter. Le spectateur est vide de lui-même donc il faut le nourrir par du poème. On a besoin d'être grandis par une parole.

Vous considéreriez donc l'« état de jeu » moins comme un état d'être que l'acteur trouve sur le moment de la représentation que comme une construction progressive qui s'élabore au fur et à mesure des répétitions ?

Il y a beaucoup de choses que l'on comprend dans les premières représentations à être soudain confronté au temps réel de la chose. Les répétitions servent à nous amener à avoir une conscience globale du spectacle pour affronter les représentations. Si on a bien travaillé pendant les répétitions, on a une conscience du temps juste qui se dépose dans les toutes premières représentations. Il y a un temps *juste* des représentations qui n'est pas le temps psychologique de soi, de ses humeurs... C'est le temps juste qui nous traverse et qui nous permet de comprendre comment le spectacle fonctionne : si on travaille bien en représentation, au bout de quelques jours, c'est dans les pieds. Pour ma part, je ne pense jamais pendant que je joue, j'en suis incapable. Je ne suis pas intelligent du tout. Je suis braqué sur le temps réel, présent, de cette représentation singulière, sur la personne qui tousse au troisième rang juste au moment où Juliette dit le mot clé et sur comment on va pouvoir rattraper ça ensuite, sur le décor qui manque de tomber et qu'il faut retenir tout en allant au bout de la scène... C'est ça qui fait que ce métier est merveilleux et qu'on ne s'y ennue jamais, même pendant cent quarante représentations. Chacune d'entre elles est un moment de travail où l'on n'est pas dans le reproduire mais dans la tentative de retraverser une nouvelle fois le poème dans son entier, dans le temps singulier de cette représentation-là, sachant que tout ce qu'on a mis sur pied en répétition est une sorte d'idéal collectif à atteindre et qu'on n'atteint jamais. Parfois, néanmoins, on le réidéalisait, on le réinsufflait parce qu'on comprend des choses qu'on

n'aurait jamais imaginées en répétition. On creuse sans arrêt, en réalité, et chaque représentation est l'occasion d'une petite avancée, d'une compréhension supplémentaire, d'un *eurêka* parfois. Ce sont des représentations miraculeuses, les *eurêka*. Elles signifient que quelque chose s'est déposé dans les pieds, en laquelle on a confiance parce que c'est là, indépendamment du trac, indépendamment de tout ce qui peut bouleverser une représentation parce que d'un seul coup le public est face à nous et que ça ne plaisante plus : c'est la partition, j'allais dire, « inscrite », donc surtout pas psychologique parce que la psychologie, ce sont les humeurs, les états d'âmes... Si on fonde son travail d'acteur sur la psychologie, il vaut mieux faire du cinéma parce que s'il faut compter sur les jours avec et les jours sans, le public ne sera pas content ! On lui doit une qualité minimum de représentation, de restitution du travail.

Pensez-vous néanmoins qu'il existe une différence entre votre état d'être quotidien et votre état d'être quand vous êtes en jeu ?

Tous les acteurs sont différents mais, moi, jusqu'à aujourd'hui j'ai toujours été heureux d'aller jouer. Plus qu'en répétition car la répétition est un temps de travail, d'élaboration. Je suis très content d'aller répéter un spectacle mais, quand je suis dans le temps de la représentation, il y a cette chose en plus qui est de la joie. Même dans les pires moments de ma vie, mon état de jeu, mon état d'être lorsque je suis en jeu, ou vais l'être, c'est un état de joie. Et cela n'a rien à voir avec mon humeur de jour, qui peut être détestable... Celle-ci disparaît dans ce temps particulier de préparation pour que la cérémonie dramatique ait lieu, avec les autres, une nouvelle fois qui sera une fois unique. Ça, ça s'apprend, je pense, si on a les bons professeurs, les bons maîtres, ou si on accepte d'écouter les premiers partenaires plus âgés qu'on rencontre. On peut apprendre la valeur de ce rendez-vous-là qui doit être absolument sanctuarisé dans la vie de l'acteur, quel que soit son état de pensée, son état d'âme du moment. Rien ne doit jamais interférer avec ce temps de préparation parce c'est une telle douleur, parfois, d'aller sur le plateau, une telle souffrance, un tel trac, un tel désespoir de soi-même entre le rêve que l'on a – et qui est induit par la hauteur de pensée du poète – et les pauvres moyens dont nous sommes affublés comme un singe grimaçant... Oui, il faut sanctuariser quelque chose en soi qui nous porte, qui nous permet de nous dépasser.

Pour cela, avez-vous une préparation particulière ? Pratiquez-vous un échauffement, par exemple ?

Aucun, je me prépare le moins possible. Et plus ça va, moins je me prépare. Après, effectivement, il y a tous ces petits trucs techniques qui permettent de s'échauffer la voix, etc. Mais plus on est dans un état de vie en arrivant au théâtre, plus c'est simple. Le fait de plaisanter avec les copains dans la loge d'à côté, de se débarrasser du poids de ce que nous allons faire... parce que c'est tellement sacré, tellement démesuré, tellement incroyable, tellement merveilleux, qu'il faut surtout dédramatiser. On ne peut pas arriver au théâtre comme on arriverait pour pointer à la Poste, ce n'est pas possible. Si on continue, après des années, à être un acteur « de théâtre », comme on dit, c'est qu'il y a cette magie sans cesse renouvelée. Au cœur de la pire tournée, au mois de février, dans

un théâtre pourri, avec une concierge désagréable, des loges pas chauffées et une moitié de salle, s'il n'y a pas cette chose extraordinaire qu'il y a dans les *Illusions comiques*, développée merveilleusement dans un monologue sublime d'Élisabeth Mazev, s'il n'y a pas ça, on ne peut pas le faire. C'est un abandon à l'état de présence, en réalité. Il y a des acteurs qui ont besoin d'être très solitaires dans leurs loges... Moi, ça m'est impossible. Enfant, quand je rêvais de faire ce métier, je rêvais de l'arrière, des loges. Je trouvais que c'était un endroit de sérieux paré de mythologie... J'éprouve toujours ça, c'est amusant. Au moment d'intégrer ma loge, les quelques fois, par exemple, où l'on a joué longtemps à l'Odéon, je me dis toujours : « Génial ! Je vais aménager ma loge. Je vais apporter des tas de trucs, des fleurs. J'y viendrai tôt pour lire. J'y travaillerai, etc. » Mais, en réalité, ça m'est impossible : je suis le moins possible dans ma loge, le plus possible dans la loge des autres, et si j'arrive au théâtre trop longtemps à l'avance, c'est un trac atroce. Plus ça va, plus j'aime sauter à pieds joints du café où j'étais juste avant, de la vie pure au plateau. Le temps de travail, c'est le temps des répétitions et c'est chez soi, dans la journée – parce qu'en réalité, quand on joue le soir, toute la journée est orientée. Même si je fais d'autres choses, même si j'écris, même si j'ai mille rendez-vous, toute ma journée est braquée vers ce temps de la représentation du soir, donc tout est travail.

C'est Sermonne qui m'a complètement transformé par rapport à ça. De tels acteurs font beaucoup de bien aux jeunes qui sont très sérieux, présents deux heures avant, se mettent dans des états impossibles, font des exercices de respiration, du taïchi, courent dans tous les sens... Ils s'épuisent, en réalité, et, après, il n'y a plus rien sur le plateau. J'ai souvent envie de leur dire : « Tu ne pourrais pas relire un peu la pièce plutôt que de chercher des tas de trucs à l'extérieur du travail, de toi, comme si la vérité résidait dans le fait de faire trois fois le tour du Luxembourg et d'arriver suant ? » Quand il joue, Sermonne, c'est le tragique incarné. Une puissance vocale à faire trembler les vitraux ! Vu les états poétiques dans lesquels il peut se mettre, les jeunes acteurs qui le voient travailler en répétition se disent : « Mais quel est le secret du Gus ? Quels sont ses exercices vocaux ? Comment se prépare-t-il ? » Bruno, son arrivée au théâtre, c'est plutôt : « Par où je passe ? Combien de pas je dois faire pour être dans le décor ? » C'est très pragmatique. Aucune préparation. « – Mais comment fais-tu Bruno alors ? – Je me lève le matin et je pense à la représentation du soir, et toute ma journée, c'est ça. Je marche, je gueule, je dis des poètes, je relis la pièce... Toute ma journée est préparation. Je n'ai pas besoin de *me mettre* dedans, je *suis* dedans. » Et c'est incommensurable, comme révélation. Pour moi, ça boucle la boucle de la présence. Tout est au service, non pas par l'extériorité mais par une chose très intérieure, d'un instrument qui restituera l'intériorité, non pas par l'extériorité mais par l'apparaître. J'ai fait de longues tournées maintenant avec ces acteurs inouïs que sont Philippe [Girard], Mireille [Herbstmeyer]... C'est la même chose : Philippe ne donnera jamais l'impression de *se mettre* dedans. En revanche, quand on est en tournée, on se voit pour déjeuner, on fait de grandes marches, on parle de la représentation de la veille donc on est dans l'élucidation perpétuelle du travail. Sur le *Roméo et Juliette*, cent quarante dates de tournée, c'était beau de voir les camarades plus jeunes comprendre ça. Avec ce spectacle, j'ai réalisé, et c'était très troublant, que j'étais passé de l'autre côté. Quand Olivier [Py] m'a proposé de jouer

dedans, j'ai hésité pour plusieurs raisons. La première, c'était que je ne comprenais pas pourquoi il voulait monter cette pièce. Elle me posait problème. Mais il m'a dit : « Lis-la en anglais. Tu vas voir, c'est génial ! » Et, effectivement... La seconde, c'est qu'elle introduisait un changement étrange dans le parcours qu'on avait jusqu'alors, Olivier et moi, parce qu'il me proposait, pour la première fois, un rôle à mi-chemin entre la jeunesse et la vieillesse. Il m'a dit : « Tu fais Capulet et Pâris. Je veux que tu puisses être le père pouvant être l'amant, l'amant pouvant être le père. » Donc je me trouvais à mi-chemin, y compris dans les rôles, entre les jeunes qui arrivaient dans l'équipe d'Olivier, comme cela avait été mon cas sur *Le Soulier de satin*, et les vieux de la vieille...

C'était bizarre d'être ainsi à mi-parcours mais c'était fascinant de voir ces jeunes acteurs, petit à petit, ne plus chercher l'extériorité des choses et accepter que, oui, on va au café après le spectacle, on boit des coups, on peut même danser jusqu'à pas d'heures – si on fait ce métier, c'est pour vivre intensément – mais qu'il n'y a pas de coupure. Au départ, ils ne voyaient pas par où ça passait dans notre travail. Ça perturbait beaucoup certains d'entre eux. Il s'agissait simplement de comprendre que le travail s'additionne. Si on s'est dit des choses à table, ce n'est pas pour repartir à zéro une fois sur le plateau. J'étais face à de très bons acteurs qui ne savaient pas encore quels acteurs ils étaient. Du coup, ils étaient très angoissés d'eux-mêmes et ils se posaient toutes les questions qu'il vaut mieux éviter. On les *voyait* sur leurs personnages. Ils faisaient les trucs très bien, parce qu'ils étaient très bien dans leurs rôles, mais, en répétitions, ils essayaient des petits trucs, tout le temps. Et si on leur disait : « Tu joues plein de petits trucs, tu ne joues pas la scène. Ça nous a fait rire pendant deux ou trois jours ; maintenant tu les enlèves », ils étaient paniqués. C'était normal qu'ils soient paniqués, ils ne savaient pas ce qu'ils jouaient ! En plus, souvent, ils s'étaient dit : « Cool, j'ai casé trois, quatre gags, ma scène est chouette, je vais ramasser. » Donc ils avaient blindé leurs parcours mais ils n'avaient pas travaillé. Il n'y avait pas d'ossature derrière toutes ces petites prothèses qui leur permettaient d'exister, apparemment, sur le plateau. Donc, sur toute cette tournée, c'était beau, pour moi, de voir ces camarades plus jeunes comprendre petit à petit que c'était derrière que se trouvait la présence. Finalement, je ne sais pas si ça s'enseigne, mais je crois que ça se comprend *pour soi-même*. Au bout d'un moment, on comprend l'acteur que l'on est – on le perçoit, du moins, parce que ce n'est pas facile – et ça permet d'agrandir le champ des possibles. La joie absolue, alors, c'est d'arriver dans un lieu avec notre objet, de se poser la question de savoir qu'est-ce qu'on va pouvoir imaginer, dans ce théâtre qui est comme ci ou comme ça, pour que ce soit une déclinaison nouvelle et unique de notre spectacle.

Une dernière question, enfin : vous avez parlé du corps comme « premier » dans les temps de formation du jeune acteur... Quel rapport au corps entretenez-vous dans votre propre travail ?

Alors... J'ai raconté que Michel Fau ne note jamais rien, moi non plus, ni en tant que metteur en scène, ni en tant qu'acteur. Je ne prends jamais de notes parce que je considère que, si ça ne s'inscrit pas dans le temps de la répétition, c'est que ça n'a pas lieu d'être. Quand je mets en scène ou quand je joue un rôle, je prends des notes chez moi en travaillant sur le texte, bien sûr, mais je veux que le temps de la répétition soit un pur

présent. Présent, présence ! Donc je ne prends pas de notes – ce qui fait que je n’ai aucun carnet, après coup, sur les mises en scène que j’ai faites ou les spectacles dans lesquels j’ai joué. Je considère qu’il faut que ça descende dans les pieds, il faut que le « par-cœur » devienne un « par-corps ». La présence est là-dedans, dans cette alchimie étrange de l’esprit, du cœur – comme courage – et du corps tout court. Par exemple, quand on monté *Le Soulier de satin*¹, j’étais aussi l’assistant d’Olivier. C’était dément : il y avait douze heures de spectacle, une trentaine d’acteurs, des décors multiples, etc. Et quand on l’a repris, six ans plus tard, à l’Odéon, je me suis dit : il ne faut pas que je replonge dans les carnets où on n’y arrivera pas. De toute façon, on n’avait que quinze jours pour répéter le spectacle... Quand j’ai construit l’emploi du temps, j’ai dit à Olivier : « On commence par un filage, je pense que c’est la seule possibilité. » Et ce qui est extraordinaire, c’est que les choses sont revenues. On aurait découpé le travail scènes par scènes, on serait rentrés dans l’infinitésimal, dans le détail... On n’aurait jamais pu... À l’inverse, on a démarré par un filage, c’est-à-dire qu’on a repris le travail exactement là où on l’avait laissé six ans plus tôt et ce travail avait laissé des marques. C’est le corps qui parle, alors, c’est la mémoire qui parle, donc c’est la présence. Il y a une chose qui se remodalise au présent, presque malgré soi, parce que c’est descendu dans le corps.

¹ *Le Soulier de satin* de Paul Claudel, mis en scène par Olivier Py en 2003.

Entretien avec Philippe Girard – 19 janvier 2013

Philippe Girard fait ses armes à l'École du Théâtre National de Chaillot dans la classe d'Antoine Vitez qui le met plus tard en scène dans *Hernani* et *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo (1985), *Le Soulier de satin* de Paul Claudel (1987) et *Les Apprentis sorciers* de Lars Kleberg (1988). Outre plusieurs spectacles sous la direction d'Alain Ollivier, il est avant tout fidèle compagnon de route d'Olivier Py et de Stéphane Braunschweig. Avec le premier, il joue, entre autres, dans *La Servante (Histoire sans fin)* (1995), *Le Visage d'Orphée* (1997), *L'Apocalypse joyeuse* (2000), *Les enfants de Saturne* (2009), *Illusions comiques* (2006), *Adagio [Mitterrand, le secret et la mort]* (2011), tous signés de la plume de l'auteur et metteur en scène, ainsi que dans *Le Soulier de satin* de Paul Claudel (2003), *Trilogie Eschyle* d'Eschyle (2011) et *Roméo et Juliette* de William Shakespeare (2012). Membre de la troupe du Théâtre National de Strasbourg, il travaille aux côtés de Stéphane Braunschweig dans *Peer Gynt* d'Henrik Ibsen (1996), *Prométhée enchaîné* d'Eschyle (2001), *La Mouette* d'Anton Tchekhov (2002), *Le Misanthrope* de Molière (2004) et *Brand* d'Henrik Ibsen (2005) puis dans *Une maison de poupée* d'Henrik Ibsen (2009), *Lulu* de Frank Wedekind (2010) et *Six personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello (2012). En 2006, il évolue également sous la direction d'Olivier Balazuc dans sa mise en scène d'*Un Chapeau de paille d'Italie* d'Eugène Labiche.

Si je vous dis le mot « présence », que signifie-t-il pour vous ? Vous est-il arrivé de l'employer vous-même ou de l'entendre employer au cours de votre formation et, plus tard, auprès des différents metteurs en scène que vous avez rencontrés ?

C'est un vaste sujet... Il y a beaucoup de choses à dire là-dessus. C'est compliqué. La présence c'est un mot qu'on connaît, oui, mais il est très difficile d'en parler pour soi-même et ce n'est pas une chose qui fait partie, à mon sens, d'un vocabulaire pédagogique. Soyons honnêtes, Vitez n'a jamais parlé de cela et on s'en moque un peu. Cependant, on voit des gens qui ont une présence et d'autres qui sont transparents... À quoi cela tient-il exactement ? C'est bien mystérieux. On peut caractériser une forme de présence à partir d'un organe singulier comme une voix particulière. Je pense au timbre de Laurent Terzieff, de Maria Casarès ou d'Alain Cuny qui, en quelque sorte, incarnaient une présence. Mais, au-delà de ça, c'est plutôt dans le contexte de certains exercices spirituels qu'on voit employer le terme de présence, de présence en soi, d'assise intérieure... En pédagogie théâtrale, pour moi, c'est de la farine de farigoule, de la poudre de Schtroumpf, mais bon. Et pour ce qui est de la présence dont on parle pour soi-même, cela correspond à ce que les autres peuvent vous dire : « Ah, qu'est-ce que vous avez comme présence ! » On ne s'habille pas le matin en se disant : « Oh, quelle belle présence ! Ah, Philippe Girard,

Peut-on enseigner la présence scénique ?

vous avez une très belle présence, ce matin ! » « – Je vous remercie. Je vous salue en me repeignant... » Ça, c'est assez rare... Enfin, pour ma part. Il y en a peut-être...

Delphine Eliet parle d'un « état de jeu » – qu'elle appelle depuis peu : « état créateur » – qu'elle décrit comme un « état d'être » propre au travail du plateau, différent de l'état qui est le nôtre au quotidien. Seriez-vous d'accord avec de telles expressions pour parler de l'activité de l'acteur en scène ?

C'est pareil, c'est du vocabulaire qui n'a rien à voir avec l'acteur, à mon avis. C'est très particulier ce vocabulaire-là. Bien sûr qu'il y a des états de jeu ! Parfois même, pour comprendre comment entrer dans un rôle, il faut en mesurer les « états », comme on dit : « être dans tous ses états ». Quand Alceste entre en scène, il est « dans tous ses états ». Mais qu'est-ce que ça veut dire ? Chacun traduit en réalité pour lui-même, dans son propre vocabulaire, sa façon d'être, cet état-là, et en fait quelque chose qui est à lui. Mais ce n'est pas *en général* un état de jeu – même si je suis d'accord que, « jouer », c'est évidemment être dans un certain état qui n'a rien à voir avec la vie courante.

Du coup, quelle définition donneriez-vous de cet état particulier d'être en scène ?

C'est un ratio complexe entre un travail long d'absorption, de synthèse... Au fond, je crois que la plus grande des facultés, pour être comédien, c'est d'avoir un esprit de synthèse parce qu'il faut synthétiser une quantité infinie d'informations et arriver, justement, à en faire une chose unique, un état unique qui fait que, quand vous êtes là, vous rentrez, vous savez. Il n'y a pas à se poser la question, c'est une évidence. Mais pour arriver à cette évidence, il faut avoir réfléchi beaucoup, analysé beaucoup, avoir fait beaucoup de ratures et avoir beaucoup synthétisé. Une fois qu'on a fait tout ce travail-là, effectivement, on est en état de jouer mais ce n'est pas « se mettre dans tous ses états » en faisant de la gymnastique... J'en ai vu faire de la gymnastique et, quand ils entraient en scène, il n'y avait plus personne... Ça m'a toujours fait rire ! Ah, ça, pour faire de la gymnastique, il y avait du monde ! Bref, c'est ça, un état de jeu. Mais c'est un travail qu'on ne peut que toucher du doigt en trois années dans une école. Si on est malin et qu'on a des professeurs à peu près intelligents, on peut toucher du doigt comment construire sa pensée pour pouvoir bien travailler ensuite. C'est tout ce qu'on peut faire parce que le jeu, en soi, ça ne s'apprend pas. Je ne crois pas du tout que ça s'apprenne. Du reste, quand on choisit des élèves au moyen d'un concours, on ne prend ni des gens qui savent déjà jouer, ni des ectoplasmes à qui on va dire : « Tu vas lever le bras... » ; on prend des gens qui sont *traversés* par quelque chose, qui sont *animés* par quelque chose. Quand j'étais juré, je ne choisissais que des gens dont je voyais qu'ils avaient un certain rapport poétique au langage. Pour faire du théâtre, il faut avoir un rapport poétique au langage. Si on n'a un rapport qu'utilitaire à la langue, il vaut mieux être boucher ou banquier, on perdra moins de temps dans sa vie. Ou faire du cinéma... Mais si on veut faire du théâtre, donc travailler sur des textes, il faut avoir développé pour soi-même la conscience d'un rapport poétique au langage. Sinon, ce n'est même pas la peine d'essayer. Qu'est-ce que c'est, cette « conscience d'un rapport poétique au langage » ? C'est très complexe... Pour incarner une langue, il faut en avoir une conscience. C'est ce qui permet d'entrer dans le jeu, de

développer la conscience de soi dans le jeu : « le jeu dans la conscience du jeu », comme disait Vitez. À ce moment-là, peut-être élargit-on sa surface de présence, sa qualité de présence. Plus on travaille finement, en effet, plus cette qualité s'exprime parce que, derrière l'être visible par le spectateur, advient une épaisseur romanesque qu'on voudrait infinie, une perspective infinie menant jusqu'à la vérité. S'il n'y a pas cette perspective-là, il n'y a que des ectoplasmes. Et il y a beaucoup d'ectoplasmes sur les plateaux de théâtre.

Seriez-vous d'accord pour dire, par conséquent, que la présence de l'acteur est liée à la nécessité qu'il a de dire quelque chose ?

La nécessité n'est pas inscrite en amont, c'est une construction. Le jeu, c'est une construction. Le travail du plateau, des répétitions, c'est du temps pour construire. Et ce n'est pas seulement construire son parcours à travers la compréhension qu'on a de la pièce, c'est aussi élucider sa nécessité humaine, son poids d'humanité, son épaisseur, sa couleur... Il faut que ça ait du volume ! C'est fait pour être en 3D donc il faut qu'il y ait tout : toutes les apparences de la vie. Or, on ne réussit pas à faire un golem simplement en faisant de la gymnastique...

Mais quand vous parlez d'acteurs « traversés par quelque chose », c'est bien en référence à une nécessité qui les anime ?

Oui, parce qu'on voit beaucoup de gens qui sont très doués pour faire des grimaces mais, moi, ça ne m'a jamais intéressé. Ce ne sont pas des acteurs, vraiment. Un acteur est forcément traversé par quelque chose d'un peu plus mystérieux. Il y a cette part de mystère en lui qu'on n'analysera jamais et qui est peut-être, justement, ce qui fait que chaque acteur est un unikat. Sinon, si c'est Monsieur Tout-le-monde, s'il ressemble à Monsieur Tout-le-monde, il fera beaucoup de télévision mais il ne sera pas forcément très doué pour explorer la folie de Shakespeare, d'Eschyle, de Claudel, de Molière ou de Racine. J'ai toujours pensé qu'il fallait être *traversé* par quelque chose. C'est une vie tellement particulière, déjà ! Les jeunes, à l'école, je leur demande toujours : « Est-ce que vous avez conscience de ce qu'est une vie dans l'art ? C'est très long... Très, très long... » Et trouver le matin d'une vie dans l'art, s'il n'y pas cette chose qui vous traverse, c'est à peu près aussi difficile à définir que quelqu'un qui, tout à coup, se découvre une vocation pour la peinture, la musique ou l'écriture. C'est un rapport très singulier à soi-même, à la vie, au réel... Je viens de finir Pirandello¹. Quand vous lisez Pirandello, vous vous dites dis que ce type avait un rapport très singulier au réel, croyez-moi. Cet homme a passé sa vie à disséquer les cerveaux dans son écriture, vivant à côté de sa femme folle... Une dissection cérébrale permanente, un labyrinthe mental. Ce n'est pas votre banquière... Il ne peut pas avoir le même destin. Et je crois qu'un acteur qui est vraiment artiste, c'est quelqu'un qui est traversé par l'idée d'un destin particulier, sinon, il n'a pas de vocation. J'emploie des grands mots mais, ceux-là, j'y crois. « Présence », ce n'est pas que je ne veux

¹ *Six personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello, mis en scène par Stéphane Braunschweig en 2012.

pas l'employer mais c'est que je ne peux pas le qualifier pour moi-même, je ne peux le qualifier que pour d'autres, et que, comme je vous l'ai dit, j'en parlerais davantage en termes de rituel spirituel qu'en termes de pédagogie en matière d'art.

Maintenant, il est évident que, sur un plateau, il faut être à l'écoute. C'est là que c'est un peu pervers, quand même, parce qu'être à l'écoute de son partenaire semble aller de soi. Quand on parle à quelqu'un, il vaut mieux qu'il vous écoute sinon on tourne les talons et on dit : « Ciao ! » Sur un plateau, c'est pareil. C'est logique. Mais qu'est-ce qu'on écoute vraiment ? Je crois que la grande question n'est pas d'écouter l'autre mais d'écouter, à partir de son inconscient, *l'inconscient* de l'autre. Je crois qu'on ne joue qu'avec son inconscient. Dans la conscience du jeu, certes, mais c'est l'inconscient qui dicte. C'est toujours une chose que les metteurs en scène ont du mal à saisir quand ils ne sont pas acteurs. C'est la fameuse idée oraculaire : « ce que dit la bouche d'ombre... » Je crois vraiment que quand un acteur pose le pied sur le plateau, quelque chose a lieu. Du reste, je le sens toujours dans les premiers jours des répétitions : je ne sais absolument pas jouer. Je ne sais pas jouer, je ne sais pas ce que c'est. Quand j'arrive sur le plateau, le jour de la première répétition, j'ai travaillé mon texte en amont, je l'ai appris, je l'ai médité pendant des jours et des nuits, mais je ne sais pas ce que je vais en faire, je n'en ai aucune idée. Et je n'attends pas du tout du metteur en scène qu'il me dise quoi que ce soit parce qu'il ne peut pas. On ne peut rien préméditer. Et, tout à coup, quelque chose a lieu qui surprend tout le monde – moi le premier puisque je ne savais pas ce qui allait se passer. Et ça a lieu. Parfois, c'est même très troublant parce que ça a lieu si vite que la conscience n'a pas le temps de photographier ce qui s'est passé et par où c'est passé. Et c'est très difficile, après, parce qu'il faut reconstruire à partir d'une mémoire que l'on n'a pas parce que la fulgurance de l'inspiration – on appellera ça l'inspiration, à ce moment-là – a été telle que c'était parfait mais qu'on n'a pas eu le temps d'en prendre le cliché... Être présent à l'instant « t », c'est être au contact direct de l'inconscient. Qu'est-ce qui va se passer ? Qu'est-ce qui va surgir du rapport à l'autre ? Parce que c'est le rapport à l'autre qui est déterminant, et le rapport au texte évidemment. Je dis toujours : « Jouer, c'est jeter le texte dans l'inconscient d'un acteur et voir ce qui va en sortir. » La mise en scène, c'est simplement l'organisation de toute cette émergence. Ce n'est pas : « Je pense et vous, vous ne pensez pas. » Ce n'est pas : « J'ai un énorme cerveau et vous, vous avez des bras et des jambes. » Beaucoup de metteurs en scène le croient mais ils se trompent de profession : ce sont des capos, pas des metteurs en scène. Encore une fois, le metteur en scène non plus ne peut rien préméditer. C'est quand il voit surgir quelque chose de l'acteur que ça fait surgir autre chose en lui... La création théâtrale doit être un dialogue entre le metteur en scène et l'acteur autour du chaudron bouillonnant qu'est le texte.

Il s'agit là du temps des répétitions. Qu'en est-il en représentation ? Car l'acteur doit alors reproduire un parcours balisé...

Tout est balisé, en représentation, et c'est tout aussi dangereux. Au fond, pourquoi a-t-on le trac tous les soirs ? C'est parce qu'on sait bien que c'est un gouffre. Pourquoi a-t-on peur ? C'est très étrange... Dans le Pirandello, j'ai eu peur jusqu'au dernier jour. J'avais l'estomac noué à partir de 16h pendant soixante-quinze représentations... C'est fou ! Et je

n'étais pas le seul ! On sait parfaitement le parcours qu'on doit suivre, on sait tout et, en même temps, on ne sait rien. Dans le Pirandello, les personnages doivent être là comme s'ils improvisaient leur explication, tous les jours, alors qu'ils sont dans un temps parallèle dans lequel ils redisent tout le temps la même chose. Enfin, ce n'est pas qu'ils répètent tout le temps la même chose, c'est qu'ils revivent tout le temps la même situation. Du coup, ce qu'ils disent, ils doivent quand même l'improviser pour se justifier à l'instant. C'est comme un chatoiement, une illusion d'optique. Et il faut être dans cette illusion d'optique pour « refaire » à chaque représentation. L'an dernier, par exemple, dans le *Roméo et Juliette*¹, Camille Cobbi, qui jouait Juliette, s'est rendu compte le jour de la première qu'en fin de comptes, ce n'était pas le métier qu'elle voulait faire parce que l'idée de « refaire » lui était insupportable. Et comme elle a dû jouer ce spectacle cent-vint-quatre fois, vous imaginez... Le désespoir absolu ! C'est vrai qu'il n'y a guère que le curé qui, semblablement, dit tout le temps la même messe... Antoine [Vitez] comparait le théâtre à « un monastère en oraison ». À part le métier des armes et le métier religieux, c'est le seul métier où l'on peut refaire très longtemps le même geste tout en faisant en sorte qu'il soit tous les jours un peu différent. Il est toujours le même, mais il est différent. C'est quelque chose de très curieux dans l'histoire de l'humanité, tout de même...

Avant d'ouvrir ces entretiens à une réflexion plus large sur la présence scénique, j'ai rencontré quelques acteurs autour d'une question que j'aime beaucoup : « Échauffement, mythe et réalité ? » Au vu du regard que vous portez sur la « gymnastique », j'imagine assez votre réponse mais, néanmoins, qu'en serait-il pour vous ?

Ah, la grosse marrade... Je pense que tout cela relève d'un malentendu. Au fond, soigner son outil de travail, soigner son corps, être souple, habile, vivace, tout ce que vous voulez, c'est très bien. C'est même normal étant donné qu'un acteur est sans cesse en train de livrer des images de lui-même. Bien sûr, on peut aussi décider de donner l'image d'un gros monsieur mou. Cela dépend de ce qu'on veut montrer de soi. C'est une construction, en réalité. Si je parle de « malentendu », c'est parce que ce sont les anglo-saxons qui ont amené ça chez nous. L'école anglo-saxonne de théâtre est l'une des meilleures au monde donc je ne vais pas la critiquer, d'autant qu'en Angleterre, ils ne font pas du tout comme nous, ils sont beaucoup plus malins. Je pense qu'ils ont mieux compris Stanislavski que les français qui ne l'ont pas lu. C'est toujours le problème : ils n'ont lu que la *Formation de l'acteur* alors que Stanislavski a écrit jusqu'à la fin de sa vie donc ils n'ont eu accès qu'à une première mouture de sa réflexion qui se situe entre 1898 et 1909. À cette époque, Stanislavski invente quelque chose qui n'avait jamais été théorisé. C'est la première théorie de l'acteur qu'on n'ait jamais écrite ! Et il est très difficile pour les jeunes d'aujourd'hui d'arriver à comprendre ce qu'il y avait avant lui puisqu'ils sont tombés dedans quand ils étaient petits : tout le jeu qu'ils voient autour d'eux est stanislavskien par définition. En 1900 et quelques, les acteurs agitaient les bras, se mettaient la main sur le cœur... Plus aucun acteur ne joue comme ça ! Le seul endroit où l'on pourrait voir des acteurs jouer comme on le faisait au XIX^{ème} siècle, avant Stanislavski, c'est à l'opéra – ce

¹ *Roméo et Juliette* de William Shakespeare, traduit et mis en scène par Olivier Py en 2011.

que fait Michel Fau quand il parodie les cantatrices – mais ça n’a plus de sens ! Donc, la dimension physique du travail proposé par Stanislavski, au départ, cherchait seulement à faire comprendre que le réalisme psychologique sous-entend une entité complète, un corps et un esprit, que l’esprit contient le corps donc qu’il faut que celui-ci soit mis à contribution dans un acte de vérité psychologique – ce qui n’est ni démonstratif, ni illustratif. Et la dernière mouture du système, c’est la fameuse « méthode des actions physiques simples » : à la fin de sa vie, Stanislavski s’est rendu compte qu’il n’y avait pas besoin de chercher midi à quatorze heures et que, quand on a faim et qu’on veut cueillir une pomme, on tend la main. Si vous avez faim, vous attrapez votre pomme et on voit que vous avez faim. La vérité psychologique est là, donc il n’y a pas besoin de faire de la gymnastique pour comprendre comment on fonctionne ! Ce n’est pas plus difficile que ça, la « méthode des actions physiques simples ». C’est tout bête mais pour arriver à cette conscience-là, à cette compréhension-là, il lui a fallu toute une vie – toute une « vie dans l’art », précisément.

Après, dans la pédagogie européenne, il y a eu une sorte de sacralisation du corps qui est perverse parce qu’à partir de cette sacralisation du physique, on a voulu, idéologiquement dirais-je, nier la part essentielle du texte et de son rapport à notre inconscient – ce rapport à la langue dont je vous parlais. On a voulu nier la conscience du rapport poétique que l’on *doit* avoir à la langue pour jouer, pour pouvoir *dire*, pour pouvoir « manger les mots », comme le dit Novarina. Du coup, se sont créées une multitude d’écoles et de gourous autour de cette farigoulerie que serait le corps. Le corps, le corps ! Moi, je prétends que le corps, ça n’existe pas ! C’est l’esprit qui contient le corps et ce n’est pas le corps qui contient l’esprit. Il y a encore des gens qui se fondent sur ce fantasme-là mais c’est un fantasme idéologique né d’une mauvaise compréhension de Stanislavski. Il est tellement plus facile de faire de la gymnastique que de développer une conscience poétique ! C’est à la portée de n’importe qui : tout le monde peut s’inscrire au gymnase club et aller faire du jogging le matin ! Par contre, développer une conscience poétique, c’est le grand mystère... Je disais ça aux jeunes quand j’allais dans des classes pour parler du langage : la chance qu’à l’être humain, c’est d’avoir une conscience de sa propre langue. Ça, ça n’est accessible qu’à l’humain. Si on le lui enlève, on est dans l’animal, dans l’instinct, la pulsion... On n’est plus au chapitre Un de la *Genèse*. Quand Dieu donne la parole à l’homme, c’est pour dire le réel, pour nommer les choses, c’est quand même extraordinaire ! C’est tellement constitutif de la création de cet animal-humain que c’est même le chapitre Un ! Et c’est sans doute le chapitre le plus émouvant de la *Bible* : celui qui est à l’image est là pour dire... C’est fascinant quand même ! Pour moi, le théâtre, c’est ça. Ça n’est que l’art du langage et d’un rapport à la langue donc, si on n’est pas dans cette vocation de donner un nom aux choses, je ne sais pas ce qu’on fait. On peut faire du spectacle, de la pyrotechnie, on peut être circassien, c’est très difficile... Mais l’art de l’acteur est l’art de la langue, depuis l’origine, depuis Eschyle. Ils faisaient peut-être de la gymnastique, on n’en sait rien. En Grèce, on faisait de la gymnastique facilement... Mais, enfin, pour dire des textes d’Eschyle, il faut avoir un rapport poétique au langage, indéniablement, car il y a une puissance magnétique dans cette langue, une puissance qui

est absolument invraisemblable ! On est captivé instantanément par Eschyle – ce qui n'est pas le cas d'Euripide...

Seriez-vous d'accord, par conséquent, pour parler de la présence de certains textes ? Diriez-vous, pour reprendre les auteurs que vous citez, que les textes d'Eschyle rendent l'acteur qui les dit plus présent que ceux d'Euripide, par exemple ?

Je ne crois qu'à ça. À partir du moment où il y a un poète – j'entends par « poète » tout homme qui a développé un rapport à la langue et à la structure –, oui, il y a des textes qui sont mystérieusement magnétiques, y compris dans les écritures contemporaines. On les lit et on est parcouru de frissons, comme quand on lit un roman admirable ou un poème sidérant. J'ai acheté l'autre jour un livre pour faire un cadeau dont le titre était : *J'ai assis la beauté sur mes genoux et je l'ai injuriée*. Tout du coup, cette phrase de Rimbaud m'est revenue à la figure et j'ai acheté le livre tout de suite. Je ne sais pas ce qu'il y a dedans, mais d'avoir pris cette phrase de Rimbaud... Vous comprenez ? C'est tellement... On est immobilisé par ça. Donc, oui, dans ce sens-là, il y a une présence. Les mots sont flamboyants. Ils ont poids de réalité tel qu'on a l'impression que ce sont des pierres. Au théâtre, on fait parler les pierres donc on a bien un rapport à la langue ! Les pierres ne font pas de gymnastique mais elles peuvent parler : c'est mieux quand même !

Je reviens à la question de l'échauffement : si vous ne faites décidément pas de « gymnastique », faites-vous quelque chose de particulier avant la représentation ?

Chacun a ses rituels, qui correspondent à sa manière personnelle de se concentrer. Moi, j'arrive toujours deux heures avant, je bois du café à outrance parce que j'adore ça, je fume des clopes et je raconte des bêtises pour faire rire mes camarades... J'adore faire ça. Je ne peux pas rester tout seul enfermé dans ma loge, je m'y ennue. Par contre, j'aime beaucoup être là deux heures avant. Après, il y a parfois des rôles qui vous imposent quelque chose, un rythme de vie. Quand vous jouez Rodrigue dans *Le Soulier de satin*¹, qui dure cinq heures et demi, ou *Brand*² : quatre heures et demi de plateau, ou *Mitterrand*³, ça vous impose un mode de vie différent, un rituel différent. Mais ça n'empêche pas de raconter des bêtises en buvant du café... Il faut inventer un rituel différent pour chaque pièce. Je n'ai jamais vu un seul acteur qui n'ait pas de rituel. Si on les observe bien, ils sont tous très singuliers mais chacun a le sien. Moi, je sais que si on déränge mon rituel, si quelque chose vient le parasiter, je suis très inquiet. C'est très douloureux, physiquement même. Il y a quelque chose qui ne va pas. Parce que j'ai l'air de ne rien faire mais c'est une façon de travailler, déjà. Le rire de mes camarades, aller embêter les filles au maquillage, c'est une façon, pour moi, de me concentrer, de me centrer. Simplement, je ne fais pas de la méditation tantrique ou je ne sais quoi : je bois du café, je fume des clopes et je raconte des bêtises.

¹ *Le Soulier de satin* de Paul Claudel, mis en scène par Olivier Py en 2003.

² *Brand* d'Henrik Ibsen, mis en scène par Stéphane Braunschweig en 2005.

³ *Adagio [Mitterrand, le secret et la mort]* d'après François Mitterrand, écrit et mis en scène par Olivier Py en 2011.

De plus en plus de spectacles, aujourd'hui, revendiquent de reposer sur une part conséquente d'improvisation. Est-ce un théâtre que vous avez déjà pratiqué ?

Non, je refuserais de faire ça parce que ça n'a pas de sens. Je ne sais pas ce que c'est. Ce n'est pas du théâtre. Ce n'est pas ça, le théâtre. On peut faire du spectacle. La maison du théâtre, c'est comme la maison du Père, il y a beaucoup de chambres donc on peut faire tout ce qu'on veut... Mais le théâtre, spécifiquement, ce n'est pas ça. L'improvisation a lieu de toute façon quand on répète un texte parce que, justement, pour faire advenir ma source sombre, pour que le dieu parle et se mette à danser sur la scène, il faut bien qu'il y ait une improvisation, il faut bien avoir lâché quelque chose, avoir donné quelque chose, avoir fait un sacrifice. Mais au-delà de ça, à quoi ça rime ? Déjà, avoir compris une partition et parvenir à la refaire, c'est un sacré travail ! C'est beaucoup plus difficile que de faire des improvisations. Qui mènent à quoi, d'ailleurs ? C'est idéologique aussi, ça : derrière, se trouve une idéologie qui voudrait faire croire qu'il faut être le plus réel possible sur la scène et que, dans une improvisation, on serait forcément dans du réel. Mais ce n'est pas vrai ! Quand on est raisonnablement intelligent, on ne peut pas penser ça, tout de même ! Parce que tout est simulacre, y compris le résultat de l'improvisation. Donc, si on part du principe que tout est simulacre sur la scène, que « tout est simulacre, rien que simulacre », comme le disait Aragon, il n'y a pas de raison de faire des improvisations à l'infini pour tenter d'approcher je ne sais quel effet de réel ! L'effet de réel, il est dans la qualité de l'incarnation, dans la quête d'une vérité. C'est plus puissant que la réalité, la vérité. Moi, ça me touchera toujours davantage que je ne sais quel effet de réalité. Car la réalité, c'est quoi ? C'est de la mise en scène, c'est ce qu'on décide d'être. Ce n'est pas le réel, la réalité. Ce n'est pas la vérité non plus. Mais c'est un débat très long et qui traverse l'histoire parce qu'autrefois, à la période baroque, ce qu'on cherchait au théâtre c'était justement l'absence totale de rapport à la réalité. Il fallait, au contraire, entrer dans le domaine du pur imaginaire. Aujourd'hui, on est tellement envahis par la virtualité des choses que, par un phénomène inverse, on vient chercher de la réalité au théâtre. Du coup, on fait presque du documentaire. On voudrait faire du docu-fiction comme on peut en voir à la télévision. Mais ce n'est pas la vocation du théâtre. Je peux comprendre cette réflexion sur le plan esthétique mais je pense quand même qu'on ne peut pas s'exonérer de la question du style. Ceux qui pensent être modernes, par exemple, en jouant Racine comme s'il ne s'agissait pas d'alexandrins, comme si c'était « à tu et à toi au Galeries Lafayette » se trompent, parce que le problème n'est pas là. C'est ce qui est mystérieux, d'ailleurs : si on accepte qu'il s'agit d'une langue de l'imaginaire – puisque c'est une langue que personne n'a jamais parlée, que je sache –, si on s'en approche, si on essaye de l'incarner *vraiment*, on obtient un effet de réalité plus grand que quand on le nie. L'effet de profondeur et de perspective est beaucoup plus intense. Donc je pense toujours qu'on se fourvoie quand on ne se pose pas la question du style. Pour un acteur, c'est très important parce que la question du style, c'est aussi ce qui lui permet d'élargir sa palette de jeu étant donné que chaque style implique d'inventer un jeu qui va lui correspondre et qui sera émaillé d'un tas de choses. Si un acteur veut vraiment développer son instrument et sa conscience poétique, il doit prendre très au sérieux cette question du style.

Vous parlez de « style d'écriture » ?

Oui, bien sûr, le style des œuvres, parce que c'est dans cette question là que se niche la singularité du rapport poétique au langage. Si on la nie, on passe à côté de quelque chose de très puissant. Vous ne pouvez pas dire du Claudel comme si c'était du Racine... Sinon, vous n'accédez pas à la pensée, vous restez en dehors. Même Mitterrand, il a fallu que je prenne en compte la question du style pour comprendre la façon qu'avait cet homme de penser. C'est quand j'ai appris, en travaillant tous les textes, le poème que je disais à la fin sur la grenade, ce poème qu'il a écrit quand il avait quinze ans, que j'ai compris la pensée de cet homme et comment j'allais pouvoir jouer ce rôle-là. Je l'ai entendu le dire ! Avant, je ne savais pas.

Avez-vous une façon particulière de travailler vos textes en amont des répétitions ?

J'ai toujours une appréhension au moment d'aller apprendre donc je lis beaucoup la pièce avant, je la regarde sous toutes ses coutures puis, à un moment, il faut bien le faire, j'apprends ma partition. Moi, j'apprends en marchant donc je l'apprends dans les rues, je me parle en marchant... La langue a une musicalité que je prends en compte : pour comprendre comment être un sujet parlant avec une langue donnée, il faut pouvoir la respirer et pour pouvoir la respirer, il faut pouvoir en entendre la structure. Il y a des auteurs qui respirent très court, d'autres qui respirent très long... Donc je mange mon texte, je l'absorbe et, quand j'ai fini de le manger, je suis prêt à aller répéter. Il est pas tout à fait digéré mais il est déjà mangé.

Cette quête de la respiration de l'auteur, est-ce quelque chose que vous avez découvert avec Antoine Vitez ? Il en parle...

Non, c'est une évidence. Vous ne pouvez pas jouer sans respirer donc j'avais déjà ça avant, très tôt. Quand j'étais petit, tous les jours, en rentrant de l'école, à la pause déjeuner, je m'enfermais dans le salon et je disais des poèmes... Mais Vitez était extrêmement sensible à ça, effectivement. Lui-même avait un sens très puissant de la musicalité des textes. Avec lui, on ne faisait pas de gymnastique mais la langue avait une importance capitale ! Comme chez Jouvet : Jouvet ne faisait pas de gymnastique mais respirer un texte, ça, il en parle tout le temps ! Si vous respirez juste, généralement vous pensez juste, mais ça ne se fait pas automatiquement.

Comédiens-Français
Gilles David, Denis Podalydès

Entretien avec Gilles David – 18 janvier 2013

Gilles David se forme successivement à l'École de la rue Blanche et au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris. Il joue ensuite sous la direction d'Antoine Vitez dans *Lucrece Borgia* de Victor Hugo (1985) et dans *Le Soulier de satin* de Paul Claudel (1987) puis entame une longue collaboration aux côtés d'Alain Françon qui le met en scène, entre autres, dans *La Dame de chez Maxim* de Georges Feydeau (1990), *Pièces de guerre* d'Edward Bond (1994), *Édouard II* de Christopher Marlowe (1997), *Dans la compagnie des hommes* d'Edward Bond (1997), *Les Huissiers* de Michel Vinaver (1999) et *Café* d'Edward Bond (2000). En 2005, Gilles David rejoint la troupe du Théâtre National de Strasbourg avec laquelle il crée *Vêtir ceux qui sont nus* de Luigi Pirandello (2006), *L'enfant rêve* de Hanoch Levin (2006) et *Les Trois sœurs* d'Anton Tchekhov (2007) sous la direction de Stéphane Braunschweig. En 2007, il devient pensionnaire de la Comédie-Française où il travaille avec Jean-Yves Ruf dans *Troilus et Cressida* de William Shakespeare et Christian Benedetti dans *Existence* d'Edward Bond pour les spectacles les plus récents. Parallèlement, il dirige plusieurs stages à l'École du Jeu aux côtés de Delphine Ellet.

Si je vous dis le mot « présence », que signifie-t-il pour vous ? Vous est-il arrivé de l'employer vous-même ou de l'entendre employer au cours de votre formation et, plus tard, auprès des différents metteurs en scène que vous avez rencontrés ?

Il est certain que, quand on aborde un rôle, ce n'est pas la question qu'on se pose en premier. On se demande plutôt comment ce rôle fonctionne, quelle est la pensée qui fait agir le personnage, comment rendre intime la parole de l'auteur vis-à-vis de soi-même... des questions de cet ordre-là. Après, je pense que ce qu'on appelle la « présence » correspond à une façon de se concentrer sur ce qu'on dit, sur les pensées qu'on a à véhiculer. La présence tient beaucoup à ça. À partir du moment où on est engagé dans une pensée, dans une parole, le corps suit et la présence émane de cette conjugaison entre une pensée précise et l'engagement d'un acteur dans cette pensée. J'ai l'impression que c'est ça, parce que la présence en tant que telle... Quand j'étais au Conservatoire, oui, on faisait des exercices sur l'appréhension de l'espace ou sur comment prendre une chaise... Mais tout cela, c'est une histoire de concentration. Quand on fait bien attention à ses gestes, quand on est tendu sur l'action que l'on a à faire, on sent que l'on est présent. Dernièrement, j'ai vu un spectacle avec Hervé Pierre et Pascal Duquenne, cet acteur trisomique, et j'étais assez fasciné, justement, parce qu'il était engagé dans chacun des gestes. Et c'était incroyable, ce que cela dégagait. Je dirais même : au niveau animal. On

Peut-on enseigner la présence scénique ?

dit toujours que si l'on place un animal ou un enfant à côté d'un acteur, sur scène, le spectateur va regarder l'enfant ou l'animal parce que tous deux sont pleinement engagés dans ce qu'ils font : ils sont là, au présent. Dans « présence », il y a aussi « présent » : c'est une histoire *du présent*, du présent de l'acte. Souvent, quand je dirige de jeunes acteurs ou même quand je mets en scène des acteurs professionnels, parfois, je leur explique que ce qui est intéressant pour le spectateur, c'est de voir comment le personnage pense, de voir à quel endroit il est, quelle est sa philosophie du monde, comment il appréhende l'autre, etc. C'est la conjugaison de tout cela qui fait la présence.

Selon vous, le corps de l'acteur serait donc rendu présent parce qu'il est mû par une pensée ?

Dans la vie, les gens sont agis par ce qu'ils pensent. Le corps agit parce que la personne est engagée dans un processus qui consiste à dire telle ou telle chose. Le corps suit cette manifestation de la pensée. Souvent, quand on dit « pensée », ce mot effraie parce qu'on le rattache tout de suite à « cérébral ». Pour ma part, je crois que la pensée est motrice : on agit, c'est actif. On *décide* de faire. C'est de la pensée. Rien que de se dire : « Je *décide* d'aller à cette chaise », ça part de la tête et, après, le corps va à la chaise. Même si on laisse son corps se pénétrer de sensations, cela sous-entend que, déjà, dans la tête, on s'est rendu disponible.

Par conséquent, pratiquez-vous, ou non, un échauffement avant de jouer ?

Ça dépend des rôles. L'important, pour moi, c'est de bien partir. Tout le parcours des répétitions doit me permettre de parvenir, au bout du processus de création, à résumer le rôle à un mot qui serait comme un déclencheur. Après, je pars à l'aventure, au présent de ce qui peut se passer. Je ne pars pas d'un état parce que je trouve souvent que l'état *recouvre* et qu'on risque, par conséquent, d'être univoque sur les choses. Je préfère parler de *conduite*, comme si le rôle était construit de séquences successives, à l'image d'un parcours de sportif qui oblige la pensée à passer d'une chose à l'autre. Je crois que le processus de répétition revient précisément à entraîner sa tête à passer d'une chose à l'autre, à être au présent de ce qui est dit pour, peut-être, la seconde d'après, se contredire. L'état, à l'inverse, risque d'emprisonner l'acteur dans une chose figée et un peu compassionnelle... Au bout de deux minutes, ça va, on a compris. Il me semble plus intéressant de se laisser surprendre par le présent de ce qu'on dit.

Vous avez travaillé avec de nombreux metteurs en scène différents, qui plus est, aujourd'hui, au sein d'une troupe. Vous est-il arrivé de vous voir imposer un échauffement collectif ?

Je crois que le simple fait de répéter ensemble peut y participer mais je me souviens que, quand j'ai joué sous la direction de Vitez ou de Françon, avec qui j'ai fait de grands parcours, il y avait souvent une chorégraphe donc on s'échauffait physiquement tous ensemble. Quand on a monté les *Pièces de guerre* de Bond¹, par exemple, on commençait le travail, tous les matins, par un échauffement dirigé par la chorégraphe qui nous

¹ *Pièces de guerre* d'Edward Bond, mis en scène par Alain Françon en 1994.

accompagnait. C'était une manière d'assouplir nos corps et de nous amener, petit à petit, dans la répétition

Il y avait des chorégraphies dans le spectacle ?

Il n'y avait pas de chorégraphies proprement dites mais nos corps avaient besoin d'être très disponibles. En ce moment, sur le Shakespeare¹, on commence la répétition par des italiennes dans l'espace, puis chacun fait un peu comme il veut, il n'y a rien d'établi. Parfois, je me méfie parce que certains metteurs en scène se réfugient derrière l'échauffement... Et, en attendant, on ne travaille pas. Je pense qu'il faut aussi considérer les acteurs comme des gens responsables et se dire que chacun se prend en charge comme il l'entend, que chacun a des besoins différents et que s'il y a nécessité d'activités plus collectives, elles se mettront en place naturellement. Je n'ai pas de règle par rapport à ça.

Delphine Eliet parle d'un « état de jeu » – qu'elle appelle depuis peu : « état créateur » – qu'elle décrit comme un « état d'être » propre au travail du plateau, différent de l'état qui est le nôtre au quotidien. Seriez-vous d'accord avec de telles expressions pour parler de l'activité de l'acteur en scène ?

Oui. Enfin, je dirais plutôt : « état de *disponibilité* au jeu ». Je retrouve ce que j'ai dit tout à l'heure : le danger d'un *état* de jeu, c'est qu'il risque de tout recouvrir et de contraindre l'acteur à rester sur une même note ou à n'avoir qu'un seul fil qu'il tire, qu'il tire, qu'il tire. Je préfère parler de disponibilité au jeu parce que cela laisse entendre que l'acteur est prêt, qu'il a trouvé, au cours des répétitions, le bon endroit où se situer. C'est une chose assez mystérieuse, d'autant que ce n'est pas la même en fonction des spectacles – ne serait-ce tout simplement que parce qu'on n'est pas habillé pareil... Le costume fait beaucoup, au théâtre. Le costume fait le moine, en somme. On se tient différemment quand on porte une tunique, une salopette d'ouvrier, un vieux manteau râpé ou un smoking. Le corps se tient différemment selon ce qu'il revêt... Moi, je suis très attaché, quand je répète, à avoir vite des éléments de costume. Ils me racontent le personnage et ça m'aide à trouver une démarche, une voix différente... Mais je laisse faire, je ne plaque rien. C'est presque la pensée qui me guide.

Vous pensez qu'un costume peut aider l'acteur à gagner en présence scénique ?

Oui, j'en suis sûr et certain. Par exemple, dans *Troilus et Cressida*, j'ai senti très vite que j'avais besoin d'un grand manteau dans lequel m'envelopper. La costumière, qui est formidable, n'avait pas d'*a priori*. Elle n'était ni pour ni contre. Il n'y avait pas du tout de manteau dans ce qu'elle avait imaginé mais elle m'en a procuré un et, du jour où je l'ai eu, j'ai trouvé une façon de bouger puis, en bougeant, j'ai trouvé aussi cette façon de penser... Enfin, les deux étant liés, tout d'un coup, le rôle est venu, grâce au costume.

¹ *Troilus et Cressida* de William Shakespeare, mis en scène par Jean-Yves Ruf en 2013.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

Pour de nombreux théoriciens, la présence scénique est œuvre de vide, une sorte d'appel d'air : l'acteur doit déconstruire, nettoyer son jeu. Pour d'autres, en revanche, la présence relève d'une construction, à l'image, me semble-t-il, de ce que vous décrivez de votre travail avec les costumes. Qu'en serait-il pour vous ?

Alors, je ne parlerais pas de construction d'un personnage mais, disons, de construction d'une pensée. Pour autant, les deux ne sont pas étrangers l'un à l'autre, évidemment : il faut se sentir disponible, vide, ouvert, sans *a priori*, au présent justement, pour être disponible à cette pensée agissante. Il ne faut pas être dans un état préconçu, animé d'une idée préconçue qui forcerait quelque chose, il faut être *prêt à...* C'est compliqué, mais c'est tout le travail de répétition.

Cette « disponibilité au jeu » serait donc différente lors des répétitions et lors des représentations d'un spectacle ?

Le travail de répétition, je compare ça à un descendeur de ski qui repèrerait bien son parcours. Il sait que, là, il va tourner à droite, que, là, il va devoir fléchir les genoux, que, là, il va y avoir une grosse bosse... La répétition serait cette pensée qui circule, qui s'arrête, qui repart. Le moment du jeu, c'est faire le parcours de cette gymnastique de la pensée qui a été mise en place durant les répétitions. La répétition prépare au mieux le parcours pour qu'ensuite, soir après soir, l'acteur puisse partir à l'aventure du rôle. Tout est alors en place.

Les Comédiens-Français sont amenés à jouer les mêmes partitions un très grand nombre de fois. Comment luttez-vous contre la lassitude ?

Pour être honnête, avec des auteurs comme Tchekhov ou Shakespeare, à chaque représentation, on découvre de nouvelles choses, on redécouvre ces textes, on n'en finit jamais. C'est presque un voyage... C'est comme si on creusait un sillon et que, soir après soir, ce n'est pas qu'on creuse d'autres sillons mais qu'on creuse de plus en plus profond ce même sillon et qu'on découvre d'autres sédiments, d'autres couches géologiques. Dans le cas de rôles plus légers, plus courts ou de textes plus légers, on se positionne autrement. Il arrive effectivement qu'on se dise : « Là, j'en ai marre de jouer ça. » Chaque soir, néanmoins, je m'efforce, par honnêteté, de ne jamais faire cela par-dessus la jambe. Je m'oblige à être là. C'est pour moi une question d'éthique.

Seriez-vous d'accord, par conséquent, pour parler de la présence de certains textes ? Diriez-vous, pour reprendre les auteurs que vous citez, que les textes de Tchekhov ou de Shakespeare rendent l'acteur qui les dit plus présent que ceux d'un auteur qui n'aurait pas leur génie, par exemple ?

Ce qui est formidable avec de grands auteurs comme eux, c'est qu'il n'y a pas à se poser la question de construire un personnage. Il suffit de faire confiance aux arguments qui sont proposés et de s'y engager, d'avancer avec la pensée. On n'a pas besoin de compenser par autre chose parce que ce sont des auteurs tellement puissants ! Souvent, surtout quand la

pièce est traduite par des gens assez scrupuleux, je regarde comment elle est ponctuée. Quand on part de l'architecture même du texte, déjà, ça souffle le rôle, ça souffle le jeu, ça souffle comment la pensée doit se délier...

À ce propos, vous avez travaillé avec de nombreux metteurs en scène différents, à la Comédie-Française et ailleurs. Pensez-vous qu'il y a des metteurs en scène qui permettent à l'acteur d'être plus présent que d'autres ?

Je trouve qu'il y a des metteurs en scène qui sont véritablement au service des textes. Ils peuvent évidemment avoir envie d'inscrire la pièce dans autre chose mais ils regardent avant tout comment elle est construite et ils avancent *avec* le texte... Alors, c'est formidable parce qu'on fait le chemin avec eux : on voyage avec le texte. C'est plus compliqué quand on se retrouve face à des metteurs en scène qui ont un point de vue sur la pièce et qui veulent à tout prix faire rentrer la pièce dans ce point de vue ou dans l'histoire qu'ils se sont racontée *a priori*. Souvent, ça coince parce que la pièce a sa propre logique. Et le metteur en scène a l'impression de travailler comme un fou parce qu'il essaie de la ramener chez lui plutôt que de partir dans le lit qu'elle lui propose. Je suis toujours surpris quand un metteur en scène ne regarde même plus le texte en répétition... À l'inverse, il y a cette phrase de Peter Stein que j'aime à répéter : « Moi, je n'ai pas d'imagination ; j'essaie d'apprendre à lire. » Et ce n'est pas contradictoire, par exemple, avec le travail d'Ostermeier, qui est un metteur en scène que j'aime beaucoup. Lui, déplace les pièces, oui, mais c'est toujours pour en faire résonner le sens au plus fort et on se dit : « Ah oui, il y a ça aussi dans la pièce ! » Ce qui les rejoint tous, Vitez, Françon, Braunschweig, Jean-Pierre Vincent ou d'autres, c'est qu'ils sont à l'écoute de : « Comment véhiculer le sens ? » Du coup, cela crée bien plus de matière à jouer que de parler d'état, de sentiments... C'est ça qui est moteur du jeu, à mon avis.

On peut difficilement parler de présence scénique sans évoquer ce qu'on appelle l'« état de grâce »... Cette expression évoque-t-elle quelque chose pour vous ?

Oui, bien sûr, ça existe. Il m'est même arrivé un jour qu'un verre tombe et que, tac, je le rattrape... Même les objets nous obéissent. Tout nous obéit, alors. Mais ce sont des moments rares et qu'il ne faut pas chercher à reproduire. Ce ne sont pas des choses qu'il faut essayer de trouver. Je crois que le seul moyen d'arriver à l'« état de grâce », c'est d'être *au présent*. Pour moi, ce mot est magique. Je dirais que l'« état de grâce » vient *s'ajouter* à la présence. L'essentiel, c'est d'être *là* et la grâce n'est qu'un plus, qui peut arriver, ou pas, et dont il ne faut même pas se préoccuper, à la limite. On n'est pas tout seul, d'ailleurs : il y a le public, le rapport scène/salle, les techniciens autour et quand, tout d'un coup, tout concourt, tout paraît facile, c'est magnifique. Parfois aussi, cela m'est arrivé, certains textes entrent en résonance très forte avec l'actualité sans qu'on l'ait forcément prévu. Soudain, le texte se fait entendre et c'est une explosion des sens. Ce sont des purs moments du théâtre vivant. C'est fait de tout cela, le spectacle vivant. Je vous le disais, chaque soir, je compare la représentation à un voyage : après avoir préparé le voyage durant les répétitions, vous partez avec le rôle et on va voir qui arrive. C'est Lear qui, dans la lande, alors qu'il a Cordelia dans ses bras, voit tout d'un coup un rat et dit :

Peut-on enseigner la présence scénique ?

« Oh, it's a rat. » Deux secondes à peine avant, il pleurait sur sa fille morte... Voilà, on ne sait pas ce qui peut arriver.

Vous avez longtemps travaillé hors Comédie-Française avant d'intégrer cette maison en 2007. Quelles différences percevez-vous, dans votre travail d'acteur, entre ces deux périodes de votre vie ? En quoi chacune aide ou freine-t-elle la présence scénique ?

La différence essentielle que je pointerais, c'est qu'ici, c'est un sacré entraînement. On bosse sans arrêt, on passe d'une pièce à l'autre, d'un metteur en scène à l'autre. Je dirais qu'on fait nos barres, nos exercices, en permanence. Stéphane Braunschweig affirme : « Un acteur ne peut s'améliorer qu'en jouant. » Or, c'est vrai qu'ici, on joue beaucoup. Et c'est vrai que, sans arrêt, on malaxe, on pratique. Cela fait de nous des acteurs assez souples, assez rapides. Après, le danger de la maison, c'est de ne plus faire attention et de n'être que dans la performance. Il ne faut pas perdre son âme ! Les petits regrets que je peux avoir par rapport à l'extérieur seraient que j'apprécie d'être sur une pièce et de n'être que sur cette pièce, de mettre tout dedans et on verra la suivante après. À la Comédie-Française, on en joue une, on en répète une autre, parfois deux en même temps... C'est compliqué. Là, on a intérêt à bien préparer les voyages pour pouvoir passer d'un rôle à un autre.

Une dernière question, enfin : pensez-vous que l'on puisse enseigner la présence scénique ?

On peut apprendre à être concentré sur la pensée, à être concentré sur les actes qu'on a à produire et je pense que c'est ça qui dégage de la présence. Être là et savoir pourquoi on est là, être concentré sur le moment présent de cet « être là », c'est tout ce qui fait la présence de l'acteur. C'est symptomatique chez des jeunes gens ou des jeunes filles qui peuvent être beaux ou belles en apparence mais qui, une fois sur le plateau, ne sont plus beaux du tout. On se demande : « Mais qu'est-ce qui s'est passé ? » Souvent, ce manque de présence est lié au fait que, tout à coup, ils ne savent plus pourquoi ils sont là. Et l'inverse est aussi valable ! Il y a des gens qui, parce qu'ils sont là, ici et maintenant, irradient le plateau. Souvent, dans ces jurys un peu bêtes d'écoles de théâtre, on entend : « Ah oui, le physique... » Le physique, ça ne veut rien dire du tout, à mon sens. Ce qui compte, c'est l'engagement humain. C'est comment la personne s'investit. Alors, il peut être beau, moche, peu importe.

Entretien avec Denis Podalydès – 12 février 2013

Ancien élève du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique dans les classes de Michel Bouquet et de Jean-Pierre Miquel, Denis Podalydès travaille d'abord sur plusieurs spectacles aux côtés de Christian Rist avant d'intégrer la Comédie-Française en 1997 et d'en devenir sociétaire trois ans plus tard. Il joue alors sous la direction de très nombreux metteurs en scène comme Jean-Louis Benoit, Catherine Hiegel, Dan Jemmet, Jacques Lassalle, Piotr Fomenko, Brigitte Jacques-Wajeman, Matthias Langhoff, Muriel Mayette, Philippe Adrien... En 2007, il signe lui-même un très remarqué *Cyrano de Bergerac* dont Michel Vuillermoz tient le rôle-titre. Il collabore en outre avec l'auteur Emmanuel Bourdieu dont il met en scène ou co-met en scène les textes depuis plus de dix ans : *Tout mon possible* (2000), *Je crois ?* (2002), *Le Mental de l'équipe* (2007), *L'homme qui se hait* (2013). Très actif au cinéma, il interprète le rôle principal des films de son frère, Bruno Podalydès, qu'il accompagne dans leur écriture. Notons ainsi le personnage de Rouletabille qu'il porte à l'écran dans *Le Mystère de la chambre jaune* (2003) et *Le Parfum de la dame en noir* (2005), ainsi que leur plus récent *Adieu Berthe – L'enterrement de mémé* (2012). Un an plus tôt, enfin, il incarnait le Président de la République Nicolas Sarkozy, alors en exercice, dans *La Conquête* de Xavier Durringer.

Si je vous dis le mot « présence », que signifie-t-il pour vous ? Vous est-il arrivé de l'employer vous-même ou de l'entendre employer au cours de votre formation et, plus tard, auprès des différents metteurs en scène que vous avez rencontrés ?

En réalité, c'est curieux, j'entends deux choses dans ce que vous dites : « être au présent » et « la présence ». Cela pourrait désigner la même chose mais j'ai l'impression que ce n'est pas tout à fait le cas, que c'est beaucoup plus intéressant d'être au présent que d'avoir ou non de la présence et que « la présence » serait comme une espèce de réification, voire d'hypostase, de ce qu'est « être présent » – qui me semble la visée à la fois peut-être la plus difficile mais la plus évidente et la plus fondamentale du fait d'être en scène. « Être présent », c'est être là. Cela suppose un *hic et nunc* et le paradoxe de celui-ci parce que c'est un *hic et nunc* qui se répète et dont il faut donner l'illusion qu'il est absolu : on n'était pas là la veille, on ne sera pas là le lendemain, on est là, tout entier là, ce soir-là, dans le présent de la représentation, le présent du geste, le présent du corps, du texte et on essaie de faire coïncider tous ces éléments. C'est l'essentiel du travail, si travail il y a, et qui, évidemment, est très rarement atteint. Il y a toujours des absences, et ça peut être très beau d'ailleurs : un acteur absent peut être très émouvant. À l'inverse, un acteur sur-présent peut être très pénible : celui qui affecte la présence, celui qui se dit et se croit présent... Celui à qui on a dit : « Tu as une telle présence que tu peux te permettre de ne

rien faire » pense irradier la présence. Pour ma part, je ne crois pas au travail de la présence en tant que présence. Jeune comédien, je n'étais pas du tout de ceux à qui on disait qu'ils avaient de la présence. Je regardais ces camarades souvent beaucoup plus avantagés physiquement... La présence, c'était aussi, alors, une apparence physique telle qu'on pouvait immédiatement la plaquer sur un emploi : une présence de prince ou, au contraire, une présence de Pantalone ; une présence comique ou une présence tragique. J'avais le sentiment de ne jamais coller ou, du moins, d'entrer mal dans ces cases, sinon dans celle d'un raisonneur. Je me voyais attribuer l'étiquette d'un intellectuel, de ces acteurs cérébraux à qui l'on dénie plus volontiers la présence.

C'est qu'il y a aussi, dans le mot « présence », tous les préjugés qui l'accompagnent. Il fait partie de ces termes passe-partout du théâtre mais il est d'autant plus intéressant qu'on y détecte de nombreuses traces d'idéologie. C'est un gros sac, la présence. On y retrouve l'idée de l'animalité, d'une présence physique, ce mélange de beauté et de... Je pense à Mathieu Carrière qui, dans les années 70, était un acteur absolument magnifique, d'une beauté particulière. Je pense à ces acteurs avec des trognes, des gueules... Le mot « gueule » a une valeur particulière au cinéma : il dit à la fois la présence et quelque chose de bas, une recherche d'animalité encore une fois... Il y a de la tripe ! Donc une sorte d'anti-intellectualisme au nom duquel l'acteur cérébral est vu comme un acteur qui met en relation des présences mais qui n'est pas présent lui-même. On le voit volontiers un petit peu chétif, pas forcément très beau mais sympathique... À ces acteurs-là, on demande du liant et j'ai souvent éprouvé, jeune, la déception de me voir refuser les premiers rôles tragiques ou romantiques, les rôles de personnages bilieux, hauts en chair si l'on peut dire, carnés. On me déniait la carnation. Ceci dit, je pense que ce fut une chance, pour moi, d'être de ces élèves à qui l'on dénie justement une certaine forme de présence parce que cela oblige à se poser des questions et à travailler énormément sur autre chose. Mon point fort, c'était une sorte d'habileté dans la diction : le phrasé juste, le phrasé net. Mais on ne rapporte pas vraiment cela à la présence... Néanmoins, avec le temps, curieusement, on s'est mis à m'en attribuer. Il est très intéressant, en ce sens, de voir des élèves passer le concours du Conservatoire. Vous pouvez dire : « J'aime beaucoup sa présence », et vous rendre compte que votre voisin n'a absolument rien vu ou qu'il n'a pas du tout aimé, lui, la présence du candidat... Dans le fond, tout le monde a une présence. Le tout est de savoir si cette présence cristallise un goût, un attachement, et si on est prêt à ce qu'elle soit vecteur d'une histoire, d'un personnage, de situations diverses. Or, il y a en a qui font malheureusement obstacle à ça.

Il y a ceux qui, désespérément, malgré le temps qui passe, n'ont toujours pas de présence. Ça me touche infiniment : l'acteur sans grâce, acteur généralement voué à des rôles secondaires, qui quelquefois accède à des rôles importants mais personne ne s'en aperçoit donc il retourne à sa condition première... Parfois, c'est même *après coup* qu'on se rend compte qu'il a été là. Il laisse une présence-absence, une trace disons. De toute façon, vous apprenez très vite à vous méfier de ce mot. Il arrive en effet qu'on dise à un jeune acteur : « Tu as une présence de fou », et il ne va pas savoir qu'en faire parce qu'il a l'impression que c'est une sorte d'acquis sur lequel il n'a pas travaillé. C'est typique du

jeune acteur qui triomphe au cinéma : le jeune Depardieu, par exemple. Une présence ! Il entre dans l'écran... J'ai un ami dont on dit la même chose : Grégory Gadebois – avec aussi tout ce qui est la présence liée à la masse, à la masse physique : la masse physique crée de la présence, c'est presque quantitatif mais c'est vrai. Ces acteurs-là souffrent finalement du fait qu'ils n'ont pas de matière à mettre sur le chantier, à travailler. Souvent, le jeune acteur qui fait du cinéma, qu'on a pris « dans la rue », comme on dit, pour sa présence, parce que quelque chose a sauté aux yeux d'un directeur de casting ou d'un réalisateur, a l'impression que c'est par hasard, simplement parce qu'il a ce physique-là. Et il va souffrir de cette présence. Combien en avez-vous qui vont essayer de dilapider ce capital, de s'enlaidir, de grossir ! Je pense à un acteur magnifique, Benoît Magimel : il a toujours été une sorte d'acteur « des autres » ou d'acteur « pour les autres » et n'est devenu acteur « pour lui-même » que beaucoup plus tard. C'est en prenant du poids, du volume qu'il se sent le mieux : il a eu besoin de sacrifier quelque chose de cette présence, de cette beauté qui était la sienne – parce quand on dit « la présence », on peut aussi parler de la beauté.

Dans un registre semblable, Delphine Eliet explique qu'on peut nettoyer la nécessité qu'a l'acteur de monter sur un plateau mais qu'on ne peut pas la fabriquer. Seriez-vous d'accord avec de tels propos ?

C'est vrai, on ne peut pas... Mais vous avez des acteurs sans grâce qui n'en demeurent pas moins des acteurs intéressants. Dans une troupe, vous avez besoin de ces acteurs « par défaut », de ces acteurs qui ne revendiqueront pas ceci ou cela. Cela ne veut pas dire être mauvais. Ce ne sont pas de mauvais acteurs ! Parce qu'il y a de très mauvais acteurs qui ont une très forte présence... Mais vous pensez bien qu'il est impossible, pour constituer une troupe – comme une équipe de foot, d'ailleurs – de ne prendre que des leaders : ils vont se taper dessus, refuser les petits rôles... Il faut l'acteur qui accepte les petits rôles, qui s'en fait une joie et qui va les travailler avec plaisir sans jalousier les autres. J'ai quelques camarades au Français qui sont précieux pour ça, précisément. C'est extrêmement difficile mais, eux, le savent et à partir du moment où ils le savent, à partir du moment où ce savoir est à ce point intériorisé, presque su de tous, curieusement, ça passe. Et il arrive que ces acteurs-là, sur un rôle, deviennent très émouvants, qu'ils touchent juste. Alors, on les salue doublement, triplement ! On est tellement contents ! Surtout dans une troupe, parce qu'on s'attache beaucoup aux personnes. C'est très curieux quand vous entrez dans une troupe : il y a ceux que vous aimez et ceux que vous n'aimez pas parce que vous les avez vus de l'extérieur... Mais, petit à petit, vous vous rendez compte qu'un des acteurs que vous n'aimiez pas est très sympathique, très intelligent, très fin. Vous découvrez ses goûts, sa loge, son environnement familial, ses enfants et vous vous attachez. Quand vous le voyez en scène, ensuite, vous ne voyez plus le même acteur, vous voyez tout ce que vous lui prêtez de qualité et ça lui donne une présence. C'est sa présence à lui *pour vous*. Après, vous vérifiez que c'est effectivement sa présence à lui *pour vous* parce qu'elle n'est pas partagée par les autres. Il n'y a pas eu cristallisation collective autour de cette présence. Or, pour être présent, il faut que l'acteur soit un support de cristallisation pour beaucoup de gens.

Vincent Dissez parle de l'acteur présent comme d'un acteur en travail permanent, en « intention »¹...

Je crois tout à fait à ça. Disons que, si je me reconnais dans des acteurs, c'est dans ceux-là. Je crois beaucoup à cette idée de conférer aux acteurs une autonomie afin qu'ils ne soient pas dans une dépendance au metteur en scène, à un ensemble général qui les dépasserait. Parfois, c'est vrai, on a besoin de ça. Avec les acteurs comiques, jeunes notamment, on a énormément besoin de leur inconscience, mais ça ne dure pas. Je préfère un acteur – et c'est là qu'entrent toutes les difficultés – qui soit à la fois conscient et inconscient, c'est-à-dire un acteur qui se maîtrise, qui comprenne ce qu'il fait, qui vise une intention, comme le dit Vincent. Alors, il gagne son galon de présence même si, au départ, physiquement, cette présence n'était peut-être pas là : on voit une pensée. Rien n'est plus beau pour moi qu'un acteur qui pense, dont je comprends les pensées, dont je peux mettre les pensées en relation avec ce qu'il dit, ou pas, si elles sont contradictoires au sein d'un jeu ambigu, par exemple, ou s'il s'agit d'un acteur dont le goût s'affine. Pensez à ce qu'on disait de Jean Vilar : était presque plus beau ce qu'il ne faisait pas. On voyait ce à quoi il renonçait, tous les effets... notamment dans la vitesse qu'il donnait à son discours. C'était absolument magique, d'une clarté absolue et on sentait qu'il choisissait, contre le détail et l'ornementation, ou le petit moment de brio personnel, le sens profond, la menée de la narration et la sûreté de sa pensée. Et ça lui donnait, à la fin, une présence énorme. Mais il s'agit là d'une présence *dialectique*, en réalité. Il faut voir l'acteur en mouvement, ce qui n'apparaît pas forcément sur une photo ni au cinéma. Il y a des acteurs, magnifiques au théâtre, qu'on ne retrouve pas tels quels au cinéma – ce qui est d'ailleurs parfois une pure illusion liée au fait qu'on ne leur a pas confié de rôles... Il y a une grande frilosité du cinéma vis-à-vis de l'acteur pensant, de l'acteur trop intelligent, une sorte de discrédit, de défiance face à cet acteur-là. Au théâtre, on a besoin de ça : on a besoin d'un acteur intelligent capable de porter un texte, ancien ou contemporain, dont la teneur est exigeante, sur une durée de deux heures... Là, c'est l'intelligence qui devient présence.

Finalement, la présence me semble la résultante de tout un faisceau : on en met en relief différentes caractéristiques, qualités et on les cristallise dans un acteur en une espèce de synthèse. La voix de Jean Vilar, le regard de Jean Vilar, la pensée de Jean Vilar, tout cela se correspond très bien. J'ai toujours l'impression que les acteurs sont des supports, chacun pour un type d'identification. Vous avez des acteurs qui vont adorer s'identifier à un Depardieu, d'autres un Luchini, d'autres encore à une Madeleine Renaud ou à une Juliette Binoche. Ce sont des acteurs qui peuvent porter cette identification. Il m'arrive, pour ma part, de m'identifier à Depardieu alors que c'est précisément l'opposé de ce que je peux être. C'est un tel tour de cadran que cela me fascine. Donc ce n'est pas tant que je m'identifie mais que je traque, en moi, cette altérité absolue, cette présence qui me nie, d'une certaine manière... En plus, quand on est « du métier », comme on dit, on se connaît un peu... Je dois dire que c'est l'acteur, peut-être, dont la présence au sens le plus matériel, au sens le plus cliché du terme, est la plus manifeste. Mais Depardieu remplit

¹ Cf. DISSEZ, Vincent, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 21 décembre 2012, Annexe D, p. 158.

toutes les conditions parce qu'il offre aussi la présence d'une pensée, d'une pensée sauvage. Je n'oublie jamais qu'il a été formé par Claude Régy et quand on entend lire Depardieu, on sent que c'est un acteur qui est, était, capable – peut-être qu'il ne l'est plus aujourd'hui – de penser, de radicaliser une pensée même, d'aller loin dans l'élaboration intellectuelle. Jacques Lassalle me racontait qu'il comprenait tout, qu'il emportait l'indication dite en quelques mots, vaguement, la comprenait et la suivait. C'était un Stradivarius.

Avant d'ouvrir ces entretiens à une réflexion plus large sur la présence scénique, j'ai rencontré quelques acteurs autour d'une question que j'aime beaucoup : « Échauffement, mythe et réalité ? » Qu'en serait-il pour vous ?

Ça dépend des rôles. Il y a des rôles où je ne m'échauffe pas du tout parce que j'ai plaisir à y entrer comme si je sortais de mon lit. Au cinéma, par exemple, je répète mais je ne me libère pas, j'en garde sous la pédale pour que ça me dépasse, et me submerge. Au cinéma, il y a un immense besoin d'inconscience... Trop de conscience et le corps craque. J'ai remarqué que la nervosité s'empare de vous : moi, je cligne alors des yeux, j'ai des tics de bouche... J'ai vu ça chez beaucoup d'acteurs de théâtre qui avaient fait peu de cinéma et qui se laissaient surprendre par l'intensité nerveuse à laquelle nous soumet la caméra. Et plus le plan est près, plus vous avez l'impression que c'est comme si la température montait : vous êtes comme une casserole d'eau qui se met à bouillonner. Tant qu'on ne l'a pas éprouvé, fait, on ne se rend pas compte. À l'inverse, vous avez des acteurs qui ne bougent pas, que la caméra soit là, là ou là. Ils sont complètement eux-mêmes. C'est une forme de présence aussi, une forme d'instantanéité. Mais, au théâtre, si je joue *L'Avare*, je m'échauffe. Je m'échauffe vocalement et je m'échauffe physiquement. Après, il y a des acteurs qui ont vraiment leur échauffement particulier. Vous avez toute une génération de jeunes acteurs qui ont travaillé « la paille » au Conservatoire et qui sont tous avec leur paille. Avant l'arrivée de Zaepffel¹, personne n'avait de paille... Depuis son arrivée, toutes les promotions sont à la paille. Là encore, il y a une dimension idéologique : ils se reconnaissent là-dedans. Enfin, ce sont tous les processus de lutte avec soi-même : comment on met son corps, sa personne, en condition pour monter sur le plateau qui est, tout de même, un endroit absolument anti-naturel. Ça, je le vérifie à chaque fois.

Certains acteurs revendiquent au contraire une similarité entre le plateau et la vie quotidienne...

On *fait* comme si c'était la même chose. Il y a des gens pour qui c'est sans doute le cas – tant mieux pour eux, d'ailleurs – et il faut avouer qu'après quarante ou soixante-dix représentations, il y a des soirs où c'est effectivement la même chose, c'est vrai. Parfois, on entre en scène sans avoir eu le temps de bien se préparer et on y est comme on est dans la vie. Ça peut être terrible. On peut être faussement naturel. On peut donner l'impression d'être naturel mais être simplement vide – parce qu'un corps vide est un

¹ Alain Zaepffel, professeur de « voix parlée, voix chantée » au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique.

corps assez naturel, un peu vide seulement – et dès qu'arrive une scène qui demande une concentration, un engagement, un geste, du courage même, si on n'est pas « dedans », on peut vraiment en souffrir. L'acteur est d'ailleurs le premier à savoir s'il était, ou non, présent à lui-même – parce qu'il faut être présent à *soi*, aussi. Mais, dans tous les cas, quand on est à la première d'un spectacle, c'est tout sauf naturel. Vous avez même l'impression que c'est le contraire, que c'est l'abattoir, que c'est un champ de tir dans lequel on vous jette, qu'en face il y a des fusils, partout, et qu'on vous dit : « Courez ! » J'avais été impressionné par cette scène, dans « L'Armée des ombres »¹, où on demandait à Lino Ventura de courir et où, tout le temps de sa course, on lui tirait dessus. J'ai toujours cette image-là en tête avant d'entrer en scène. Ou celle de ce film que j'adore, « Apocalypto »² de Mel Gibson, dans lequel vous avez curieusement le même supplice d'un immense lieu désert où l'on dit au héros de l'histoire, qui a été fait prisonnier, qu'il aura la vie sauve s'il arrive à courir jusqu'au champ de blé, au loin et où, pendant la course, on lui tire dessus mille sept cents javelots, flèches... Il part donc avec ses compagnons. Lui y arrive mais beaucoup sont abattus... J'ai souvent l'image du plateau comme cette espèce de champ de mines terrible, au début du moins. Il y a beaucoup de mines qui sautent et on s'en prend plein la figure. Donc ça demande tout de même un échauffement, une mise en condition qui fait que l'arrivée au théâtre n'est pas innocente, que le passage à la loge, le passage à la cafétéria, au maquillage, à la coiffure, sont des sas qui vous mettent en condition jusqu'au plateau.

Dans ce sens, pensez-vous que l'on puisse définir l'« état de jeu » comme un état de disponibilité ?

Oui, absolument : disponible à un geste nouveau d'un partenaire, par exemple. Certains acteurs sont tellement enfermés en eux-mêmes ! Eux, sont hyper concentrés mais ils cantonnent leur concentration à ce qu'ils font. Ils sont concentrés, ils font à la lettre le geste qu'ils ont à faire et ce, quel que soit le geste de leur partenaire. Je trouve toujours ça un peu triste, mais ça me fait rêver en même temps parce que je ne suis pas du tout comme ça. Ce sont des personnes qui ont une espèce, non pas d'autonomie créatrice, bien au contraire, mais d'autonomie de voiture de grand luxe. Leur satisfaction psychique est dans le devenir machine : « Je suis une machine tellement performante qu'on croit que je suis un être vivant. Pas du tout, je suis complètement mort, mais vous ne vous en rendez pas compte. » Et la personne elle-même ne s'en rend pas forcément compte puisque, souvent, c'est pareil dans sa vie. Ce sont des gens qui ont un tel conformisme, absolu... ou une telle peur. Ça se voit dans tout, jusque dans leur façon de manger. Quand on est en troupe, on se rend particulièrement compte de ça parce qu'on s'accompagne pendant des années. Il y a même des gens qu'on finit par aimer pour ça. Ça me touche quand je reconnais quelqu'un, malgré ses efforts pour être quelqu'un d'autre. On ne peut pas le lui reprocher...

¹ « L'Armée des ombres », film réalisé par Jean-Pierre Melville en 1969.

² « Apocalypto », film réalisé par Mel Gibson en 2006.

À ce propos, vous avez travaillé avec de très nombreux metteurs en scène différents, à la Comédie-Française et ailleurs. Pensez-vous qu'il y ait des metteurs en scène qui permettent à l'acteur d'être plus présent que d'autres ?

Oui. Quelquefois, c'est tout bête, ce sont des notions aussi idiotes que le costume. Il y a des metteurs en scène qui savent regarder les acteurs et d'autres non : ils ne savent pas les habiller, ils ne savent pas les maquiller, ils ne savent pas les éclairer... Bob Wilson, par exemple, regarde les acteurs comme personne – même si, parfois, il les dirige à la baguette. Et quand je dis « à la baguette », c'est au sens propre : c'est vraiment la main un demi-centimètre à gauche. Et ce qui est hallucinant, c'est que, quand l'acteur se prête totalement à ce jeu-là, qui est un jeu qui plonge aussi dans l'ancien autisme de Bob Wilson, un jeu qui ne passe pas du tout par un discours rationnel mais essentiellement par des indications et le son de sa voix, le silence qu'il y a entre ses phrases, quand l'acteur entre profondément dans ce dialogue-là, donc, il m'est arrivé d'être face à des camarades que je n'avais jamais vus aussi présents. Je pense à Nicolas Lormeau dans le rôle d'Ulysse, à Céline Samie, à Cécile Brune qui jouait *Les Animaux malades de la peste*, qui avait la main comme ça, une sorte de port altier... J'en pleurais. J'étais en larmes devant ces acteurs-là. Bob Wilson est capable de ça. Mais comment fait-il ? Par où ça passe ?...

On retrouve l'idée développée par Vincent Dissez d'un acteur en « intention »¹...

En réalité, et pour revenir à cette notion de disponibilité, c'est une espèce de mélange entre passivité et activité. C'est sans arrêt un passage de l'un à l'autre. Par exemple, face à un metteur en scène qui dit : « Fais ce que je te dis », si l'acteur s'exécute simplement, il va se voir rétorquer : « Essaie quand même d'inventer un peu... » « – Mais, tu me demandes de faire ce que tu dis ! » « – Oui, mais... Additionne. » Ce sont les propos les plus basiques qu'on entend dans les salles de répétition. Il doit y avoir une interaction constante entre ce que le metteur en scène demande et ce qui doit venir de l'acteur. Celui-ci ne doit jamais être dans une soumission totale. Dans les opéras mis en scène par Bob Wilson, on sent souvent que les chanteurs se disent : « Il m'a dit de mettre le doigt comme ça, je le fais mais je m'en fous. Moi, je chante. » Et ça ne prend pas, tandis qu'avec Cécile Brune, c'était incroyablement beau. Il y avait une adhésion puis un entretien du geste : elle travaillait son geste, son geste travaillait en elle sans doute parce qu'elle avait senti, à un moment donné des répétitions, qu'elle y adhérait pleinement et, qu'en plus, cela lui donnait ce surcroît de, je ne sais quoi, peut-être de présence, en tout cas, ce plaisir immense à entrer dans le geste proposé. Je dois dire que quand vous intériorisez profondément l'indication d'un metteur en scène que vous n'aviez pas comprise dans un premier temps, c'est un des plus grands plaisirs qui soient. C'est exactement comme en escrime : on apprend à parer/riposter. La réception, au théâtre, c'est quand vous recevez pleinement, que vous savez comment traiter la chose et que vous la redonnez. C'est même : riposte/contre-

¹ Cf. DISSEZ, Vincent, Entretien réalisé par Keti Irubetagoiena le 21 décembre 2012, Annexe D, p. 158.

attaque, c'est-à-dire que non seulement vous savez recevoir mais vous donnez même ce qu'on n'attendait pas de vous.

Vous seriez donc d'accord pour dire que les contraintes sont gages de présence scénique ?

Bien sûr. Mais il y a aussi la contrainte stupide ! C'est le cas, par exemple, si vous êtes face à un metteur en scène avec qui vous n'êtes pas en intelligence parce qu'il ne vous a pas choisis. Ça arrive beaucoup au Français et vous le voyez tout de suite au visage du metteur en scène qui vous dit : « Bonjour. Allons-y... Oui... Non... C'est bien... » Ça arrive à tout le monde dans une troupe. Ça m'est arrivé. Ou alors, c'est quand vous reprenez un rôle qui a déjà été créé et qu'il n'y a personne qui vous regarde vraiment. De temps en temps, un camarade prend le temps pour vous aider à avoir un peu de recul, il vous dit quelque chose, une critique, un compliment, une indication, mais vous ne pouvez souvent compter que sur votre autonomie et sur votre savoir-faire. Cela dit, il y a aussi un très grand plaisir de cela : plaisir à s'éprouver en tant qu'interprète, en tant qu'instrument, et à se dire : « Je suis capable de ça, de ne rien soumettre à ma subjectivité, de tout référer à mon objectivité et de jouer le rôle comme si j'étais untel. » C'est presque de l'imitation. Souvent, j'ai même remarqué que plus on reprend point par point tout ce qui a été fait, plus, à l'arrivée, on fait quelque chose de personnel. C'est très curieux. Ça a été le cas pour l'un des premiers rôles qui m'ont comme révélé à moi-même. Après le Conservatoire, j'étais un acteur très emprunté, encore plein de timidité, plein de doutes, de questions. On m'avait dit cérébral donc je m'ennuyais un peu dans ce que l'on me demandait. Je rêvais de faire ce dont on m'avait dit que j'en étais incapable, donc j'étais forcément un peu malheureux. Et puis il y a eu Christian Rist. C'était un très grand pédagogue, un acteur parmi les acteurs et un très grand lecteur. Il m'a engagé, en 1991, je crois, pour remplacer Jean-François Sivadier sur le rôle de Célian dans *La Veuve* de Corneille qui avait été un grand succès au Théâtre de l'Athénée. Et, pour la reprise du rôle, il m'a expliqué, point par point, dans le Parc de Sceaux, ce que faisait Jean-François : « Là, il fait deux pas, il dit ça. Puis, là, il est très nerveux. Là, il est tout heureux... » Une sorte d'indication très naïve d'un parcours extrêmement balisé, qui ne laissait absolument rien à ma réflexion personnelle dans un premier temps. Je savais ce qu'il fallait faire quasiment sur chaque hémistiche et je le faisais, et je le faisais, et, en le faisant, je prenais un plaisir fou à faire exactement ce parcours. Comme un slalom géant de ski... Il a certainement beaucoup changé par la suite mais cela m'a libéré, mon corps s'est libéré. Je me rappelle de cet après-midi au Parc de Sceaux comme l'une des plus belles après-midi d'acteur que j'ai connues. C'était au milieu de tout le monde, on s'était assis sur un banc pour simplement lire le texte et, en lisant, Christian Rist s'était échauffé, puis moi aussi, et on en était venus à jouer tout à fait. À la fin, il m'a tapé sur l'épaule pour me dire : « C'est bon » et ce fut une joie immense. Ça a été l'un des rôles où j'ai eu le plus de plaisir car j'ai enfin pu jouer un jeune premier comique, très bondissant, très physique.

Mais si mon corps s'est libéré avec ce rôle, c'est que j'ai compris qu'une fois qu'on vous a donné, il faut recréer. Un metteur en scène ne peut pas nourrir les acteurs à la becquée. Un metteur en scène n'est pas une mère qui donne le sein ou un père fouettard, ni même un père aimant. C'est un autre, qu'il faut recevoir, avec lequel il faut entrer en

collaboration. C'est pour ça que ceux qui entrent en conflit en tirent plus d'avantages que ceux qui demeurent soumis et dépendants parce qu'ils entrent dans un rapport dialectique, un rapport de pensée, de confrontation d'arguments. Ce n'est pas forcément rationalisé. Il y a des acteurs qui n'ont pas le langage quelquefois mais qui s'en tirent très bien parce qu'ils ont intériorisé le fait que le metteur en scène ne peut pas tout. J'ai eu des élèves, au Conservatoire, qui attendaient absolument tout de moi, non seulement des compliments tout le temps – ce qu'on ne peut pas faire –, presque un don d'amour, mais aussi que je leur dise tout de A à Z alors qu'il y a un moment où, en tant que metteur en scène, je donne ce que je sens, ce que je sais, ce que je pense, ce sur quoi j'ai travaillé mais si l'acteur ne prend pas feu avec ça, je ne sais pas faire... Je n'ai pas une façon de travailler à la Bob Wilson ou à la Piotr Fomenko dans cette tradition de l'école russe qui est très tyrannique... Parce qu'il y a aussi des acteurs qui aiment être battus, violentés. Ils ont des goûts militaires. Ils aiment qu'on leur donne des ordres, des « places », comme on dit : « Tu fais ça, et tu ne fais que ça. » Certains y trouvent satisfaction... Mais ça se voit, après : ils peuvent être très bons dans un rôle justement de majordome ou d'officier inférieur mais ça ne sera pas créateur. De toute façon, même ces metteurs en scène-là, comme Fomenko ou comme Vassiliev, cherchent le conflit, en réalité. Ils assènt des indications, des ordres mais ils attendent que l'acteur se révolte.

Constantin Stanislavski parle d'un nécessaire « toupet » de l'acteur. Aimez-vous l'idée de l'acteur « créateur » comme insolent ?

Il faut une forme d'indocilité ou d'insolence, en effet. Après, elle peut être complètement médiée, transformée... Ce n'est pas en se criant les uns sur les autres... Moi, par exemple, comme metteur en scène, si le conflit apparaît, je perds mes moyens. Je me replie ou je déserte. Ou alors, je me dispute très violemment avec la personne, je me blesse et je me fais blessant. Il y a des metteurs en scène qui sont très bien dans le conflit, dans cette forme de perversité-là, qui ont un goût pour la bagarre. Je dois dire que je ne l'ai pas. Je me sens très vite dépassé. Alors, je dis : « Fais ce que tu veux », ou je peux même me défaire de l'acteur, tout simplement. Quand je parle de « conflit », je pense à un conflit dialectique, intelligent : « Tu me propose ça mais, moi, j'aimerais bien te proposer ça, tu vois. Tu veux ? » De mon côté, je force un petit peu, j'essaie de trouver dans arguments persuasifs... De l'autre, on me répond par des : « Hum... Oui... », et je vois dans son jeu que l'acteur suit ma direction à contrecœur mais, soudain, il trouve autre chose. En réalité, il s'agit sans arrêt, non pas de trouver un terrain consensuel, mais d'inventer le troisième terme auquel on n'avait pas pensé et qui est le produit de cette friction. Rien n'est plus beau, je trouve, que quand on ne sait même plus d'où est venue l'idée de la scène, comment cela s'est fait. C'est toujours une sorte de mise en rapport entre une très vieille intuition de départ, un désir ancien qui fait que tel metteur en scène a eu envie de monter telle pièce ou a eu envie de tel acteur dans tel rôle et l'adaptation, la fusion de cet ancien désir avec des circonstances extrêmement présentes. Ce ne sont que des allers-retours. Mais quand vous abandonnez complètement une idée, ce n'est jamais bien non plus parce que ça veut dire que vous en rabattez sur un désir et l'acteur le sent. Même quand il se révolte très violemment avec un metteur en scène, il a toujours une espèce d'orgueil, de

fierté qui va lui faire dire : « Je vais faire ce que tu me demandes même si je déteste ton idée. Et je vais te montrer à quel point tu fais mal les choses en te montrant que je réussis, malgré tout ce que je pense de toi, à faire ce que tu me demandes. » Et l'autre, le metteur en scène, va répondre : « Mais non, ne fais pas ce que je te demande, justement ! » C'est drôle, ces jeux et ça peut aller très loin...

Il vous est arrivé de vous défaire d'un acteur ?

Ça m'est arrivé, oui. Très peu.

Je suis d'accord avec Bergman : une salle de répétition, c'est comme un bloc chirurgical, vous laissez vos affects à la porte ; de toute façon, ils reviendront toujours sous forme métaphorique et c'est beaucoup plus intéressant. Là, on travaille dans la rareté, dans la raréfaction même... On peut travailler hors de tout réalisme. Une salle de répétition, c'est un lieu sacré. J'aime beaucoup voir comment les salles de répétition sont occupées, comment elles sont habitées par les acteurs. Celles qui ne sont pas entretenues, pas nettoyées, c'est cafardeux au possible. Dans le théâtre privé, par exemple, les salles de répétition sont d'une tristesse à périr. C'est mal éclairé, c'est froid et vous comprenez que, dans l'idéologie de ces théâtres, le temps de répétition n'est pas le temps important. C'est le temps de jeu, le temps de la représentation qui compte. De la même façon, pendant longtemps, mais c'est moins le cas aujourd'hui, les loges n'étaient jamais refaites, ou il n'y avait qu'une loge, la loge de la vedette ; pour les rôles secondaires, vous montiez dans les étages et c'était des chambres de bonne souvent très dégradées. Le premier à changer cela, et qui surprit tout le monde, ce fut Stanislavski, au Théâtre d'Art, à Moscou : il avait commencé par refaire les loges. On attendait qu'il parle de programmation, de pièces, d'acteurs... Les loges, la salle de répétition. Copeau aussi a fait ça : on remet les gens au travail, en somme. Commençons par prendre les acteurs pour ce qu'ils sont : des travailleurs, des artisans.

Aventures théâtrales

Collectif Les Possédés, compagnie tg STAN,

Théâtres du Shaman

Entretien avec David Clavel et Nadir Legrand – 14 février 2013

(Collectif Les Possédés)

Après quelques années au Cours Florent dans les classes d'Éric Ruf et de Jean-Pierre Garnier, notamment, David Clavel entre à l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre où il travaille sous la direction d'Andrzej Seweryn. En 1997, il retrouve Éric Ruf et la compagnie d'EDVIN(e) au sein de laquelle il participe aux créations collectives de deux spectacles successifs : *Du Désavantage du vent* (1997) et *Les Belles endormies du bord de scène* (1999). Il intègre ensuite le Collectif Les Possédés et joue alors dans *Oncle Vania* d'Anton Tchekhov (2004), *Le Pays lointain* de Jean-Luc Lagarce (2006), *Derniers remords avant l'oubli* de Jean-Luc Lagarce (2007), *Merlin ou La Terre dévastée* d'après Tankred Dorst (2009), *Planète* d'Evguéni Grichkovets (2010), *Bullet Park* d'après John Cheever (2011) et *Tout mon amour* de Laurent Mauvignier (2012).

Nadir Legrand se forme dans la classe libre du Cours Florent, sous la direction, entre autres, d'Éric Ruf qu'il retrouve ensuite sur les spectacles *Du Désavantage du vent* (1997) et *Les Belles endormies du bord de scène* (1999), créations collectives de la compagnie d'EDVIN(e). Il travaille une première fois avec Rodolphe Dana et Katja Hunsinger pour le cabaret *Egophorie*, en 2001, avant de les rejoindre au sein du Collectif Les Possédés, en 2003. Il joue alors dans *Oncle Vania* d'Anton Tchekhov (2004), *Le Pays lointain* de Jean-Luc Lagarce (2006), *Derniers remords avant l'oubli* de Jean-Luc Lagarce (2007), *Merlin ou La Terre dévastée* d'après Tankred Dorst (2009), *Planète* d'Evguéni Grichkovets (2010) et *Bullet Park* d'après John Cheever (2011). En 2007, il fonde avec quatre autres comédiens le collectif L'Avantage du Doute qui signe *Tout ce qui nous reste de la révolution, c'est Simon* (2008) et *La Légende de Bornéo* (2012).

Si je vous dis le mot « présence », que signifie-t-il pour vous ? Vous est-il arrivé de l'employer vous-mêmes ou de l'entendre employer au cours de vos formations respectives et, plus tard, auprès des différents metteurs en scène que vous avez rencontrés ?

David Clavel : Avant même de l'envisager du point de vue de l'acteur, je crois qu'en tant que spectateur de théâtre et de cinéma, ce sont effectivement les acteurs et les actrices qui dégagent une sorte de présence, semblant presque naturelle par moments, qui me séduisent. La présence permet aux spectateurs d'aller vers l'acteur. Elle implique des interprètes capables d'être là sans nécessairement tout contrôler afin de laisser les spectateurs leur voler des choses. J'ai l'impression que ce serait ça, ma définition de la

présence. Après, quand je donne des cours, je fais beaucoup travailler mes élèves sur l'écoute. Un acteur qui sait écouter, qui est vraiment à l'écoute de ce que fait l'autre, est présent de toute façon car il écoute *vraiment*. Il n'est pas en train de faire semblant d'écouter et de penser à ce qu'il va dire après. Il écoute l'autre pour être transformé par cette parole, la prendre et la redonner autrement. Il y a des acteurs et des actrices qui font ça très bien, d'autres qui le font moins bien... Mais il y a beaucoup de techniques qui permettent de travailler ça. Le masque, que j'ai pratiqué à [L'école de] la Rue Blanche, a été une révélation pour moi : vous faites un parcours avec un masque neutre puis on vous enlève ce masque et, d'un coup, vous avez l'impression d'être sans défense. La présence de l'acteur naît de ça, à mon avis, de cette capacité à être sans défense, en déséquilibre, de cette capacité à accepter une fragilité et à la travailler. Je suis allé voir « Lincoln »¹, il y a peu. Dans ce film, Daniel Day-Lewis fait un truc assez hallucinant parce qu'il arrive à être flamboyant tout en jouant un homme complètement humble, y compris corporellement. On sent qu'il y a un énorme travail derrière son personnage et, en même temps, c'est lui. Il a une vraie présence. La présence peut se trouver, je pense, dans cette humilité : il faut apprendre à accepter de ne rien faire pendant un moment sur le plateau...

Nadir Legrand : Cela fait maintenant presque quinze ans qu'on travaille ensemble et j'ai l'impression, pour ma part, que la recherche qu'on a pu mener sur cette question-là s'est déplacée. On a dû passer – c'était mon cas, du moins – par une étape un peu radicale, un peu *trop* radicale, comme on peut l'être quand on est jeune acteur, très influencée par la compagnie tg STAN, par exemple, pour finalement adopter une position plus souple et plus ambivalente. Aujourd'hui, le présent me semble pouvoir exister au milieu d'un cadre, je ne le pensais pas en ces termes auparavant. Le présent que j'aime, en tout cas, c'est celui qui surgit, alors qu'on ne l'attendait pas, dans quelque chose qui est construit. La recherche qu'on mène à l'heure actuelle porte sur cet équilibre, je pense, ces allers-retours incessants entre le cadre, ce qui a été travaillé, ce qui constitue les bases du spectacle (la situation, les relations entre les personnages, la mise en scène, le propos de l'auteur...) et des espaces qu'on essaie de rendre nombreux où le présent peut surgir. Donc il ne s'agit pas vraiment d'improvisation puisque c'est un espace qui est *prévu* et pour lequel il a été *décidé* qu'on y laisserait advenir ce qui naîtrait des acteurs *au présent*. Je peux citer, par exemple, la scène de *Bullet Park*² où Tony crie : « Rendez-moi les montagnes ! » C'est une scène dans laquelle, chaque soir, chacun essayait de se nourrir de ce que faisait l'autre pour lui renvoyer quelque chose qui n'avait pas été prémédité. Si tout se passe bien, dans ces cas-là, il y a une sorte d'escalade d'acteur à acteur – et avec le public, quand on le sent – qui fait que, tout d'un coup, comme dans « Matrix »³, les choses se figent et qu'on a l'impression qu'on n'est plus dans le même espace-temps. C'est une sensation très forte. Mais le présent peut aussi être à double tranchant parce que quand ça se passe très mal, les soirs où c'est difficile parce qu'on n'a pas l'énergie, qu'on n'arrive

¹ « Lincoln », film réalisé par Steven Spielberg en 2012.

² *Bullet Park* d'après John Cheever, création collective du Collectif Les Possédés, dirigée par Rodolphe Dana en 2011.

³ « Matrix », film réalisé par Andy et Lana Wachowski en 1999.

pas à saisir la nature du public ou l'espace de la salle quand on est en tournée, qu'on n'arrive pas à trouver ses marques ou qu'on n'a pas assez travaillé, ça arrive, on sent très fort le présent, précisément, et c'est très douloureux... On a l'impression que c'est interminable.

Ainsi, ces moments dont vous parlez sont vraiment des temps pour lesquels vous avez décidé, ensemble, en répétitions qu'ils seraient...

Nadir Legrand : Je suis obligé de généraliser un peu, bien sûr, mais, grossièrement, oui, il y a des scènes pour lesquelles, après avoir tout essayé en répétitions, on se rend compte que ça ne suffit pas, qu'il faut qu'il se passe quelque chose au niveau de la dramaturgie de la pièce et que, si on n'a pas une émotion forte ou quelque chose qui est à la hauteur de ce que traversent les personnages à ce moment-là, le spectacle rate un virage. Par exemple, dans *Bullet Park*, si David et Antoine n'arrivaient pas à faire naître une vraie sensation, en eux et chez le spectateur, de lâcher-prise, de transe, où l'acteur n'essaie plus de maîtriser son jeu mais se laisse fragiliser pour se retrouver dans un état proche de l'extrême joie – ou de la folie –, alors, on ne croyait pas à la résurrection de Tony. Or, c'est problématique parce que, même si ce spectacle tirait parfois vers le burlesque, il fallait qu'il y ait, en retour, pour contraster, des moments dramatiques très forts. Dans le cas contraire, on se serait trop éloignés du projet dont on avait rêvé au départ. En règle générale, on fait beaucoup d'allers-retours entre le burlesque, le tragique et le comique, et le présent est souvent le meilleur médium pour retourner, d'un côté ou de l'autre, d'une manière forte, et déstabiliser le spectateur. Il nous aide également, en tant qu'acteurs, à rester en éveil d'une représentation à l'autre et à ne pas nous cantonner à ce qui marche, à ne pas rester sur nos acquis en utilisant les choses qui sont efficaces : on sait que ça a marché la veille donc on le refait le soir qui suit... Ça remarque, en effet, une fois ou deux ; après, c'est fini. C'est un type de théâtre qui existe mais qu'on n'aime pas en tant que spectateurs donc on lutte, au sein du Collectif, pour nous l'interdire en tant qu'acteurs.

Du coup, seriez-vous d'accord pour dire que la présence peut s'enseigner ?

David Clavel : Cette question de la présence est quand même compliquée parce que, même si je suis d'accord avec l'idée que cela peut s'apprendre techniquement, je pense qu'il y a malgré tout quelque chose d'inné... Il y a des personnes avec qui, sur un plateau, il se passe inévitablement *quelque chose* et leurs présences sont très différentes les unes des autres... Il y a des présences très discrètes, d'autres, très flamboyantes, d'autres, très brutes... Mais tout en vous disant cela, je pense aussi qu'on n'en sait rien... Pour avoir connu de nombreux professeurs à la Rue Blanche, tous avec des techniques différentes, je dirais que ce qui s'apprend, parce que c'est l'un des rares éléments de pédagogie théâtrale qui revient toujours même s'il ne porte jamais le même nom, c'est *le centre*. Y compris en danse, il faut être *centré*. Mais qu'est-ce qu'on en fait ? Est-ce qu'on restitue un cours quand on est sur le plateau ou est-ce une chose qui doit être digérée ? Il y a des acteurs qui digèrent et qui s'approprient les enseignements qu'ils reçoivent tandis que d'autres sont toujours en train de montrer et de démontrer ce qu'ils font. Pour ma part, les présences que je trouve étonnantes appartiennent souvent à des gens chez qui on ne

Peut-on enseigner la présence scénique ?

voit pas le travail. C'est ça qui leur confère de la présence, à mon avis : quand le spectateur ne voit plus le travail et qu'il a l'impression que les gens qu'il a en face de lui sont en train *d'être* et pas en train de *jouer*, alors même qu'ils produisent du jeu. Il ne faut pas oublier que le jeu prend acte à l'intérieur d'une pièce qui donne, déjà, un cadre. Et à l'intérieur de ce cadre, la mise en scène elle-même, qu'elle soit collective ou non – bien que je pense que, de toute façon, une mise en scène est toujours collective car les acteurs en sont tout de même responsables à un moment donné –, crée un autre cadre et c'est donc à l'intérieur de ces limites qu'on peut chercher à voir ce qui déclenche la présence. La présence me semble être quelque chose qui se cadre, une espèce de liberté cadrée.

Nadir Legrand : Il y a une chose qu'on a tous plus ou moins vécu en tant qu'acteur, c'est le présent un peu *par hasard*. Quand on commence à faire du théâtre, il arrive qu'on travaille une scène et que, tout d'un coup, il se passe quelque chose d'extraordinaire qu'ensuite on essaie de retrouver en vain. Le présent, il faut d'abord réussir à l'identifier, à lui donner un nom, etc. et ce n'est qu'après que débute ce travail, très long car très intuitif, qui consiste à chercher comment reproduire cette chose-là. On peut lire, évidemment, on peut s'inspirer d'autres artistes, mais on a forcément un chemin solitaire à accomplir pour réussir à apprivoiser ce présent, à essayer de le maintenir quand il vient, parfois à essayer de le provoquer. Quand j'ai donné des cours chez Florent, j'ai tenté de travailler là-dessus. C'était assez utopique : je demandais à mes élèves de répéter simplement la scène 1 de l'acte I d'une pièce et de s'interroger sur : « Comment prendre contact avec le public ? » Il s'agissait donc de travailler sur la présence avant même d'aborder les questions de situation, de rapport avec son partenaire... C'était : « Comment rentrer dans un espace où il y a des gens et comment les prendre en compte ? » On a réussi à toucher ça du doigt mais les élèves mettaient alors des heures à démarrer et ne tenaient absolument pas compte de la sensation du spectateur. Or, il ne s'agit jamais seulement de soi en tant qu'acteur. Il est facile d'avoir la sensation d'être présent quand un partenaire vous pose une question et que vous prenez trois minutes pour réfléchir à la réponse... Mais il y a un temps théâtral qu'il faut réussir à comprendre, aussi, parce que, sinon, on peut être au présent et être tout seul. Je rapprocherais ça d'une autre expérience que j'ai eue, avec la compagnie tg STAN, justement, dans laquelle, pour le coup, on n'avait travaillé quasiment que sur ça. On avait écrit un spectacle avec Frank [Vercruyssen] et tout le travail de préparation, d'écriture avait été fantastique parce qu'ils ont une approche, pour nous, Français, tout à fait incroyable, originale – surtout quand on a eu une formation classique. Par exemple, ils prennent la liberté de remodeler les textes qu'ils travaillent, de les retraduire, de les couper en se faisant confiance avant tout, quitte à être irrespectueux dans le bon sens du terme. Les répétitions avaient été fantastiques, donc, mais le spectacle s'est avéré une catastrophe. À une semaine de la première au Théâtre de la Bastille, dans le cadre du Festival d'Automne, on ne savait pas les textes, on ne les avait même pas répétés alors qu'il y avait deux heures et demie de spectacle ! Eux travaillaient comme ça depuis vingt ans donc ils ne s'étaient pas posé plus de questions : on était censés avoir reçu un enseignement de leur part. Ça n'avait pas fonctionné parce qu'il faut un équilibre entre sa personne, sa propre respiration, et l'enseignement que l'on reçoit, et, dans ce cas-là, notre personne avait été complètement

perdue. On a essayé de faire du « STAN » et ça a été une catastrophe. Mais, ça, je ne l'ai analysé que plusieurs années après. Je n'ai pas compris tout de suite pourquoi ça n'avait pas marché car cet enseignement que j'avais effectivement reçu, j'ai mis cinq ou six ans à le décanter.

David Clavel : Ce qui était compliqué dans ce spectacle c'est qu'il cherchait à faire croire que c'était *vous*, à certains moments, donc il exhibait certaines choses de vos présences en tant que personnes qui étaient anecdotiques, à mon avis, et moins fortes que vos personnes-mêmes finalement. C'était : « Moi, j'aime bien manger », par exemple... Sauf qu'au bout d'un moment, le spectateur se dit : « Moi aussi, j'aime bien manger... Et alors ? »

Nadir Legrand : Il n'y avait pas de sens dramatique.

David Clavel : C'est ça. Quand vous travaillez avec un texte, quelque chose apparaît de vous-même, qui va au-delà de vous...

Nadir Legrand : Par contre, l'enseignement a porté ses fruits puisqu'on a créé un collectif, avec d'autres membres de ce spectacle, dont le travail s'est basé sur cette création qu'on avait faite avec la compagnie tg STAN. Vous ne pouvez pas – en tout cas, moi, chez un acteur, ça ne me touche pas – appliquer à la lettre l'enseignement de quelqu'un, quel qu'il soit – le présent encore moins, je pense. Vous pouvez vous inspirer de ce que vous voyez chez d'autres acteurs mais le présent a à voir avec *votre* personne, avec *votre* personnalité. Vous ne pouvez pas *composer* un présent. Chez nous, au sein des Possédés, il nous arrive de faire « comme si », bien sûr, d'utiliser des recettes... On sait quand on n'y est pas et c'est très facile, parfois, de reproduire des choses qui ont la couleur du présent mais qui n'en sont pas. Ceci dit, ça finit toujours par se sentir. Cette question de l'enseignement est intéressante... Je pense que c'est forcément quelque chose que l'on prend et avec lequel on fait ensuite son chemin.

David Clavel : Un acteur met du temps à se construire, c'est évident. Il y a quelque chose qui est là au début, quand on démarre, quand on veut faire ce métier, une entièreseté, je dirais, avec toutes ses maladresses. Ensuite, que ce soit au sein d'une école ou sur le tas, comme on le voit beaucoup dans le cinéma, s'écoule un bon nombre d'années où on expérimente. Ce n'est qu'au bout de six à dix ans que vous retrouvez ce qui vous animait au début, augmenté du temps d'apprentissage qui a passé, qui est un temps de venue à la conscience. Il y a donc tout une période où on perd cette entièreseté, ce moteur initial et où on se perd dans un jeu plaqué ou dans une espèce d'obéissance... Surtout en France où beaucoup de professeurs des écoles nationales, des écoles dites d'« État », veulent « faire école ». C'est un grand défaut français... On pourrait me rétorquer que non, que les élèves traversent plusieurs formations différentes mais je pense qu'on gagnerait du temps à simplement leur donner des outils et à leur dire : « Voilà les outils. Débrouillez-vous. »

Nadir Legrand : On en revient alors à la question du temps : c'est plus long.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

David Clavel : Ce n'est pas plus long parce que, quand vous avez un professeur qui vous « fait école », qui vous dit : « Le théâtre, c'est ça ! », vous perdez ensuite beaucoup de temps à vous débarrasser de cette école, justement... Je pense qu'en donnant simplement des outils, on perd peut-être du temps au départ mais on en gagne à l'arrivée parce que les élèves se révèlent alors des *personnes* qui, en tant qu'acteurs, peuvent répondre à des univers et en créer... Cela donne d'ailleurs une idée un peu plus réaliste de ce qu'est le travail théâtral, je trouve. Nous, on se nomme « collectif » mais la plupart des compagnies font un travail collectif, en réalité. Le théâtre n'est qu'une aventure collective, même avec un metteur en scène dictatorial qui peut dire : « Va à gauche ! Va à droite ! » L'acteur comprend ça facilement puisque, de toute façon, il sait qu'il doit entrer dans l'univers d'autrui. Les metteurs en scène n'en ont pas toujours conscience. Ils ont l'impression que les acteurs vont entrer dans leur univers et qu'ils vont être tranquilles mais, à un moment ou à un autre, ils ont les acteurs en face d'eux donc, même s'ils les cadrent, c'est une affaire collective.

Pensez-vous, par conséquent, qu'il y a des metteurs en scène, ou des projets, qui permettent à l'acteur d'être plus présent que d'autres ?

Nadir Legrand : Il est certain qu'il y a des formes qui sont plus ou moins conçues pour accueillir ce présent. Par exemple, la performance n'est qu'un cadre pour essayer justement de faire advenir le présent. Une forme plus classique, par contre, une mise en scène à la Comédie-Française, par exemple, s'y prête moins *a priori* – même si j'ai vu plusieurs fois Denis [Podalydès] dans ce cadre-là et qu'il y était incroyablement *au présent*. Il est incroyable ce type ! Il a une faculté à trimballer son monde n'importe où... Je ne sais pas comment il se débrouille pour faire son chemin dans un cadre aussi conventionnel que le Français mais c'est bien la preuve que le présent est possible partout et qu'il se prête parfois même mieux à un cadre classique qu'à une forme très contemporaine qui crie sur tous les toits : « On est au présent ! » mais qui s'avère complètement gratuite parce que le présent ne peut pas être le fond d'une forme artistique... On ne peut pas faire du théâtre, ou de l'art, simplement par volonté de faire quelque chose *au présent*. Il faut toujours avoir une histoire à raconter, un point de vue sur les choses à avancer – d'où : le cadre.

Dans le même ordre d'idée, Delphine Eliet incite ses élèves à toujours « Porter un propos » qui leur soit personnel, qui peut être tout à fait indépendant du propos de la pièce et même de celui du personnage. Elle explique que c'est le seul moyen pour l'acteur de se re-nourrir chaque soir et sur chaque projet...

David Clavel : Chez les acteurs et les actrices dont j'aime la présence, j'ai toujours l'impression qu'il y a, en effet, quelque chose qui se passe *au-delà*. Ce sont souvent des personnes qui vous emmènent au-delà du projet dans lequel ils se trouvent : d'un coup, y compris dans une pièce dont la distribution est de très bonne qualité et où le courant passe très bien entre les acteurs, deux ou trois d'entre eux vous emmènent un peu plus loin que les autres. C'est ça que j'appellerais le présent : cette espèce de désir d'aller

toujours un peu plus loin. Il y a une certaine transcendance dans le jeu. Alors, chez certains, parfois, c'est trop généreux et ça devient agaçant...

Vous parlez de « transcendance », Delphine Eliet parle d'un « état de jeu » – qu'elle appelle depuis peu : « état créateur » – qu'elle décrit comme un « état d'être » propre au travail du plateau, différent de l'état qui est le nôtre au quotidien. Seriez-vous d'accord avec de telles expressions pour parler de l'activité de l'acteur en scène ?

David Clavel : Le problème, c'est que ces mots sont employés pour dire une chose mais qu'en réalité, ils en disent beaucoup d'autres. Souvent, on en fait un peu ce qu'on veut... Ceci dit, je pense qu'il faut être disponible au jeu, effectivement. Certains diront : « Pas d'état ! Pas d'émotions ! » Je ne suis pas d'accord avec ça. Quand Jouvett parle d'être *dans* le texte, cela sous-entend aussi d'être au présent, d'inventer... Un acteur peut tenter de suivre tout cela mais s'il reste dans une réflexion solitaire et au passé, lorsqu'il arrive sur le plateau, tout est fait. Il n'est pas *là*, parce qu'il n'est que sur lui... De là à différencier cet « état de jeu » d'un état quotidien, je ne suis pas sûr... Dans la vie, par exemple, il nous arrive d'avoir un deuxième cerveau qui nous regarde : on est en train de faire quelque chose et, en même temps, on se dit : « Non, je ne peux pas faire ça », mais on le fait quand même. « Mais oui, vas-y ! Non, je n'y arrive pas... » On est toujours entre conscience et inconscience, en réalité.

La plupart des acteurs que j'ai interrogés parlent aussi de cet état de « disponibilité ». Parmi ceux qui refusent de parler d'état, il y a, par exemple, Nada Strancar qui reproche à ce terme sa dimension stationnaire, étale, justement. Selon elle, l'acteur doit être en mouvement...

David Clavel : Je suis d'accord. En masque, par exemple, on part du principe que, l'émotion étant mouvement, l'acteur est toujours en mouvement, en effet. Et c'est vrai que, lorsqu'on joue, on est comme un tennisman, toujours en suspension pour renvoyer la balle. En tant qu'acteur, il faut être dans la même disponibilité au jeu, à ce que l'autre nous propose. C'est un état d'ouverture, je dirais. Après, il y a des acteurs poussifs tandis que, chez d'autres, cela semble naturel. Certains s'entraînent énormément pour atteindre à cela, d'autres moins...

Nadir Legrand : J'ajouterais que l'« état de jeu » est indissociable du public. On peut jouer sur les mots et dire qu'il n'y a pas d'« état de jeu » mais on sent bien, quand on est en répétitions et que cela fait un mois et demi qu'on travaille devant des sièges vides, que le spectacle n'existera vraiment qu'avec un public dans la salle, même si ce n'est qu'une seule personne. Quand on commence à montrer le spectacle à un ou deux spectateurs avant la première, déjà, il change et, déjà, ça vous met dans un état différent. Je ne crois pas un acteur qui dit : « Moi, qu'il y ait du public ou pas, je suis dans le même état. »

David Clavel : Il peut tout de même y avoir une équivalence, je trouve, entre les répétitions et les représentations lors du premier travail sur une scène. La première fois que vous répétez une scène est très particulière. Pour ma part, j'apprends rarement mon texte avant et durant cette première répétition où je travaille ma scène pendant deux

heures, où je commence avec le texte à la main pour le lâcher finalement et où je découvre des choses qui sortent toutes seules de moi, je suis un peu comme en représentation devant un public. Même si ce sont des gens que vous connaissez, vous êtes devant d'autres personnes et, comme vous commencez tout juste à travailler, vous vous sentez un peu sans défense, c'est un peu bizarre. Quand vous démarrez, comme cela, vous êtes obligé de vous lâcher et de laisser advenir des choses. Vous découvrez, en réalité et, après, devant les spectateurs, vous redécouvrez pendant dix ou quinze représentations jusqu'au moment où, à nouveau, quelque chose s'installe et où vous vous dites : « Attention, je commence à être dans une routine... » Alors, vous remettez la machine en route pour repartir dans du présent. Je trouve qu'il y a des étapes comme ça.

Avant d'ouvrir ces entretiens à une réflexion plus large sur la présence scénique, j'ai rencontré quelques acteurs autour d'une question que j'aime beaucoup : « Échauffement, mythe et réalité ? » Qu'en serait-il pour vous ?

David Clavel : Chacun a sa préparation. Sur un spectacle de la compagnie d'EDVIN(e), avec Éric Ruf, on était vingt-cinq et on s'échauffait tous ensemble... Au bout d'un moment, avec un autre acteur, nous avons boycotté cet échauffement. Le phénomène collectif qui va se passer lors d'une représentation, c'est *la* représentation. On se dit : « Merde » et on est ensemble, de toute façon. Certains arrivent au théâtre une heure et demie avant, d'autres, deux heures avant, d'autres, seulement une heure avant... Mais il y a toujours un moment où on se croise, où on discute, où on échange des notes. Chez Les Possédés, notre échauffement serait peut-être ces notes qu'on se donne avant de jouer, ce débriefing. Ceci dit, j'ai des amis qui s'échauffent collectivement et qui ont besoin de ça. Je ne nie pas que l'échauffement physique ait de la valeur. À la Rue Blanche, chaque matin, on faisait entre une demi-heure et trois quarts d'heure d'échauffement. J'ai des camarades qui ont gardé ça. C'est vrai que ça rend le corps plus disponible... Et quand je donne des cours, j'aime bien le faire faire à mes élèves parce qu'ils arrivent tous un peu dispersés, certains sont pleins de résistance tandis que d'autres ont tendance à faire un show pour éviter d'être dans le cœur du sujet... Donc je les fais tous s'allonger et je crée une sorte de sas. Plus tard, je crois que chacun choisit la façon qui lui convient le mieux pour créer ce sas. En réalité, tout est bon à partir du moment où l'acteur en a besoin. Moi, le côté : « On va tous s'échauffer collectivement... » ne me convient pas, je crois. Dans une classe, ce n'est pas pareil. Une classe, c'est le lieu pour ça. Mais si un metteur en scène me dit : « Tu vas t'échauffer comme les autres », je refuse...

Nadir Legrand : Ça peut faire partie du projet.

David Clavel : Oui, évidemment, ça peut faire partie du projet mais il y a un moment où on a besoin d'être seul avec soi-même avant d'aller en scène et de retrouver les autres. Si certains ont besoin d'être à trois ou quatre pour faire un échauffement, ils peuvent le faire. Je trouve simplement qu'il faut accepter une certaine liberté. Moi, c'est ma journée, mon échauffement. À partir de quatre heures de l'après-midi, je deviens... Ça dépend des

spectacles mais, par exemple, pendant les représentations du dernier, *Tout mon amour*¹, je n'étais bon à rien durant toute la journée parce que j'étais pris par ça... Ensuite, mon échauffement plus concret, c'est : j'arrive au théâtre, je mets mon costume et je marche.

Nadir Legrand : Avec Les Possédés, on n'est pas trop dans l'esprit « échauffement collectif », en effet. Pour se préparer au présent de la représentation, on essaie surtout, au moment où les portes s'ouvrent et que les spectateurs entrent, de se sentir ensemble et prêts à être modifiés par ce qui va se passer. C'est plutôt un état d'esprit qu'un échauffement – un état de disponibilité. Et je pense que le fait qu'on se connaisse très bien, qu'on travaille depuis très longtemps ensemble, fait que la simple présence des autres à nos côtés, la simple présence du groupe, suffit à nous mettre dans cet état de disponibilité-là. Quand il en manque un, on le sent tout de suite. Je compare souvent ça à un combat, à une charge – comme s'il fallait sortir d'une tranchée et charger... Je crois que sentir qu'on est tous ensemble, c'est ça ma préparation. Ça ne dure pas longtemps : ce sont les cinq minutes qui précèdent l'entrée des spectateurs et, ensuite, le temps de leur installation jusqu'à ce que le spectacle commence. Avant, je n'ai pas de mise en condition.

David Clavel : Je pense que la présence, c'est cette qualité qu'ont certains acteurs, quelle que soit la forme dans laquelle ils se trouvent et quels que soient leurs partenaires, d'être *présents à eux-mêmes*. Cela relève vraiment d'un travail personnel. C'est le monde propre à l'acteur – et son arme aussi parce que, parfois, c'est le seul truc qui fait qu'il y a quelque chose qui tient dans un spectacle. Je pense à Gérard Philipe : on comprend pourquoi ces gens-là ont imprimé quelque chose de *présent* à leur époque. Ils étaient à un endroit très singulier, très particulier qui ressemble au rapport que peuvent avoir les écrivains à l'écriture. Un écrivain, à un moment donné, trouve *son* écriture. De la même manière, un acteur doit *se* trouver en tant qu'acteur, trouver son endroit *à lui*. Et ce n'est pas quelque chose dont on se dit : « Mon endroit, c'est ça. Et je vais le rejoindre. » C'est à force de farfouiller, comme on farfouillerait dans une malle avec des costumes, qu'on trouve ce qui nous va le mieux, ce qui va être le sillon que l'on creuse le mieux. En tant qu'interprètes, on n'est pas créatifs dans le sens où ce n'est pas nous qui écrivons la pièce ; on est créatifs par l'interprétation particulière qu'on fait de celle-ci. Or, j'ai l'impression que seul ce chemin-là, solitaire, amène à ça, à cet endroit de présence-là. Ça m'émeut toujours beaucoup, en tant que spectateur, quand je vois des acteurs et des actrices qui, tout d'un coup, *se* trouvent, trouvent cette présence qui leur est propre. Parfois, malheureusement, c'est sur une seule pièce et quand on les retrouve sur un autre spectacle, ils ont perdu ça et on est déçu...

Voulez-vous ajouter quelque chose ?

Nadir Legrand : Le présent au cinéma... Ça reste un mystère pour moi, en tout cas pour l'instant. Le cadre qu'on donne à l'acteur, pour le coup, me semble bien plus « anti-

¹ *Tout mon amour* de Laurent Mauvignier, création collective du Collectif Les Possédés, dirigée par Rodolphe Dana en 2012.

présent » qu'au théâtre. Arriver à être présent dans les limites d'une séquence que vous tournez alors qu'elle est partitionnée, que vous avez fait le début la veille, que vous ferez la suite le lendemain, que votre partenaire est parti plus tôt et que vous parlez à l'assistant qui a le texte dans la main et que vous devez faire croire que ce n'est pas le cas... Vous n'avez pas le temps de la représentation, vous n'avez pas ce suivi. Quand vous jouez un spectacle, même s'il comprend des ellipses temporelles, il y a un temps de A à Z avec les spectateurs qui commence au début de la représentation et qui finit à la fin, quoi qu'il arrive, et dont vous pouvez vous extraire. Vous pouvez sortir de la fable pour parler aux spectateurs, tout d'un coup, et les re-happer par le présent de cette intervention. J'ai vu *My Dinner with André*¹ où, à un moment, Peter [Van den Eede] s'arrête et dit : « Merde, j'avais une mallette quand je suis arrivé tout à l'heure, non ? » Il se penche vers le public et répète : « J'avais une mallette, non ? » J'ai vu ce spectacle trois fois et, à chaque fois, c'était incroyable ! Après, l'histoire reprenait mais, d'un seul coup, deux cent cinquante personnes se mettaient à chercher cette mallette du regard.

Stanislavski explique de même que l'acteur peut créer des accidents et il recommande de déplacer un objet avant chaque représentation pour trouver ce qu'il appelle une « petite vérité » au début du spectacle...

Nadir Legrand : Je me souviens très bien d'avoir lu ça et d'y avoir cru. Maintenant, je n'y crois plus du tout parce que si l'acteur est en roue libre, s'il est en pilote automatique, il peut se passer n'importe quoi, il va continuer...

David Clavel : Ça peut marcher si les acteurs sont disponibles.

Nadir Legrand : Oui, ça marche effectivement si l'acteur est en « état de jeu ».

David Clavel : Il arrive aussi de se retrouver face à un acteur qui est en roue libre et vous vous dites alors : « Je vais me planter si je suis victime de sa roue libre », donc...

Nadir Legrand : ...donc je vais me mettre ailleurs mais, lui, il retourne malgré tout là où j'étais la veille...

David Clavel : Sauf s'il se rend compte que je ne suis plus là ! Il y a quand même des acteurs avec qui on peut créer ces accidents-là.

Nadir Legrand : C'est vrai... Toujours est-t-il que cet aller-retour est impossible au cinéma. Le travail de tournage est finalement beaucoup plus artificiel et je pense qu'il demande une réelle pratique pour arriver à quelque chose de présent... Enfin, sauf dans les cas où vous avez un réalisateur qui travaille là-dessus. J'écoutais une interview de Pialat, par exemple. Il racontait que, dans « À nos amours »², à la fin du tournage de cette

¹ *My Dinner with André* de Wallace Shawn et André Gregory, d'après le scénario du film homonyme de Louis Malle, adapté, interprété et mis en scène par Damiaan De Schrijver et Peter Van den Eede de la compagnie tg STAN en 2005.

² « À nos amours », film réalisé par Maurice Pialat en 1983.

scène où le père – qu'il interprète – dit à sa fille : « Je m'en vais », il avait dit à ses acteurs que son personnage était mort. Comme le scénario s'improvisait du jour au lendemain, ça faisait partie des multiples informations que chacun recevait. Plusieurs semaines plus tard, alors qu'ils tournaient la scène finale du repas de famille, tout d'un coup, Pialat avait déboulé comme cela se passe dans le film. Il expliquait dans l'interview que ça avait provoqué une sensation de présence incroyable chez les acteurs. On le voit en regardant le film : tous sont en état de choc. C'est une longue séquence dans laquelle, en plus, il les matraque tous. Il n'y a plus de limites entre les personnages... Là, vous êtes face à un génie qui arrive à insuffler, dans le cadre de la fabrication d'un film, une sensation de présent extrême. Quand vous voyez la séquence, vous oubliez tout, vous êtes complètement happés par cette force qu'il a réussi à créer d'une manière réfléchie – parce que c'était prémédité. Pour moi, le cinéma, c'est arriver à obtenir ce présent-là... Mais c'est peut-être parce que je fais du théâtre.

Entretien avec Frank Vercruyssen – 02 juin 2013

(Compagnie tg STAN)

Diplômé du conservatoire d'Anvers, Frank Vercruyssen fonde, en 1989, avec trois de ses camarades (Sara De Roo, Jolente De Keersmaecker et Damiaan De Schrijver), la compagnie tg STAN (Stop Thinking About a Name). Les créations s'enchaînent depuis lors, en néerlandais, en anglais ou en français, mises en scène collectives où l'acteur est placé au centre de l'acte théâtral. Notons, à titre d'exemples : *Les Antigones* de Jean Cocteau et Jean Anouilh (2001), *Poquelin* d'après Molière (2003), *Bérénice* de Jean Racine (2005), *Le Chemin solitaire* d'Arthur Schnitzler (2009), *Nora* d'après Henrik Ibsen (2012). En 2004, Frank Vercruyssen crée et interprète seul un montage de différents textes qu'il titre *En Quête*. Il collabore également avec la compagnie ROSAS dirigée par Anne-Teresa de Keersmaecker et, au cinéma, participe à plusieurs films flamands dont *Rosie* de Patrice Toye (1998), *Villa des roses* de Frank Van Passel (2002) ou *Guernesey* de Nanouk Leopold (2006). Keti Irubetagoyena le rencontre pour cet entretien à Lyon alors qu'il dirige un atelier-spectacle à l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre : *Indécences* d'après les pièces *Une femme sans importance* d'Oscar Wilde et *Outrage aux mœurs* de Moïssès Kaufman.

Si je vous dis le mot « présence », que signifie-t-il pour vous ? Vous est-il arrivé de l'employer vous-même ou de l'entendre employer au cours de votre formation et, plus tard, dans votre travail professionnel ? Par ailleurs, vous m'avez dit avoir vu l'« ENjeU – Exercice pour acteurs joyeux » au CENTQUATRE et y avoir retrouvé certains principes qui sont les vôtres au sein de la compagnie tg STAN. Pourriez-vous m'en donner les raisons ?

Parmi les piliers de notre approche du théâtre, il y a, d'abord, cette idée que le comédien, en tant qu'être humain et en tant que personne qui agit – un *acteur*, donc –, a les moyens d'être présent sur le plateau de façon plus ou moins ostensible. Ce serait le premier pilier. Les second et troisième seraient qu'on travaille sans metteur en scène et que, selon nous, le quatrième mur n'existe pas. En simplifiant beaucoup, je pourrais dire que la quintessence de notre présence sur le plateau réside dans le fait que nous ne nous cachons pas derrière l'illusion de pouvoir créer de l'illusion. Cela n'entre pas dans notre travail et c'est pour cela que l'invention spontanée que j'ai pu voir dans l'« ENjeU » – même si elle l'est toujours plus ou moins dans ce type de formes-là, elle l'est néanmoins davantage que dans un spectacle où tout serait préparé à l'avance – me parle beaucoup. Nous, on travaille autour de la table jusqu'à une ou deux semaines avant la première. On apprend alors le texte, on va dans la salle et on crée notre mise en scène *ensemble* en

quelques jours : on teste toutes les décisions et toutes les propositions qui ont été formulées autour de la table, on regarde si c'est valable ou pas, si c'est intéressant ou pas, et, dans le cas contraire, on change et on y va ! On ne joue donc jamais *pour de vrai* avant que le public ne soit présent, ce qui fait aussi qu'on établit un contrat avec lui : « C'est *parce que* vous acceptez qu'on rate des tentatives ou qu'on crée parfois des choses qui peuvent n'être pas bien que vous nous donnez la permission de créer des spectacles peut-être bons, brillants ou justes. » En effet, nous avons l'intime conviction que, si le public ne vous permet pas de gâcher, de rater, de vous tromper, il ne vous permet pas non plus de briller en vous condamnant à une forme beaucoup plus préparée donc beaucoup plus fermée et beaucoup moins vivante. Telle est notre croyance et c'est comme ça qu'on vit sur le plateau parce qu'on aime ça. C'est ce qui fait qu'on ne répète jamais dans le sens conventionnel du terme et qu'on ne montre jamais à personne comment on va jouer nos spectacles avant de les jouer. Et c'est ce qui fait aussi que la présence du comédien sur le moment est primordiale pour nous. Est-ce mieux qu'une autre forme de théâtre ? Je ne peux pas comparer. Tout ce qu'on fait est la conséquence de nos envies, de nos défauts et de nos qualités... Cela n'a rien à voir avec une sorte de théorie que l'on voudrait prêcher ! On ne condamnera jamais quelqu'un qui voudrait concrétiser le rêve d'un certain monsieur ou d'une certaine madame qui s'appelle metteur en scène ! Chacun fait ce qu'il veut. Seulement, nous, ce principe nous ennuie plutôt parce que chacun des membres de la compagnie tg STAN a envie de s'occuper d'un peu tout et se sent heureux de pouvoir travailler sur la dramaturgie, concevoir l'affiche, les costumes, la lumière, les décors, etc. Tout cela nous intéresse et notre méthode de travail n'est que la conséquence de ces envies.

Or, c'est cela que je sentais quand j'ai vu l'« ENjeU » au CENTQUATRE : les acteurs étaient là. Ils avaient préparé des scènes, plus ou moins, mais leur présence était saine, « normale » dans le bon sens du terme. Ils étaient simplement là. Je viens d'une tradition théâtrale tout de même très différente des traditions française, anglaise, allemande ou russe. Chez nous, il y a beaucoup moins de poids, beaucoup moins de passé – mais aussi beaucoup moins de qualités, d'écrivains énormes, extra-terrestres, surhumains... Certains de vos écrivains sont phénoménaux mais, à ce que j'ai pu remarquer, ils posent aussi un problème à l'acteur qui cherche à être simplement là, sur le plateau, à agir et à prendre le texte un peu moins au sérieux parce qu'il mérite aussi d'être travaillé comme une chose vivante et non pas seulement comme une chose morte ou sainte. Nous, on vient d'un petit trou qui n'a pas de grands écrivains comme vous mais cela nous donne une sorte de liberté et d'humilité. Ce mythe du comédien élevé n'existe presque pas en Belgique. Le grand metteur en scène, le grand acteur, la star, ce sont des choses qui ne sont vraiment pas très présentes chez nous. J'ai participé aux auditions à la Manufacture¹, par exemple, il y a quelques semaines : les candidats présentent souvent des parcours à ce point préparés qu'ils sont complètement fermés ! Chaque fois qu'ils passent un Marivaux ou n'importe quel autre texte classique – qui sont phénoménaux du point de vue de

¹ La Manufacture – Haute École de théâtre de Suisse romande à Lausanne (Suisse).

l'écriture –, c'est mort et c'est cliché, immensément cliché ! Ils ont à peine vingt ans et Marivaux, pour eux, c'est la tasse de thé et le petit doigt levé ! Mais enfin ! Là, on est dans le cliché de vos écoles de théâtre à vous. Le cliché, chez nous, ce serait des acteurs en jean, une clope entre les lèvres, qui murmurent un peu le texte et donnent l'impression qu'ils se foutent de tout... On a presque envie de leur dire : « Écoutez, il faut quand même être un peu plus concentrés ! C'est un peu plus élevé que ça ! » Je prends des cas extrêmes, bien sûr. Nous, on vient plutôt de cette deuxième école selon laquelle il suffit à l'acteur d'être là sans se préoccuper de tout ce bazar sacré, je dirais, des costumes, de l'époque... Ça, on n'y croit pas du tout. En revanche, l'être là nous paraît essentiel. Le théâtre, comme médium, est assez unique et sa facette la plus unique, c'est qu'il réunit des êtres vivants devant d'autres êtres vivants qui leur présentent quelque chose. Autant profiter de cet aspect unique au lieu d'essayer d'imiter un film et de rendre interchangeable ce « quelque chose » que l'on présente ! Le dialogue avec le public dans la salle est indispensable au théâtre, essentiel.

Dans les spectacles que j'ai vus de la compagnie tg STAN, j'ai pu remarquer en effet que vous étiez très sensibles, très à l'écoute des réactions du public. Je vous ai même vu parler avec les spectateurs...

Ça arrive, mais ça dépend de la pièce. J'ai décrit la philosophie de base de notre travail : absence d'illusion et de quatrième mur, négation du romantisme attaché à l'image du comédien, travail collectif. Ensuite, chaque pièce appelle une nouvelle réflexion quant à la stratégie à adopter. Le but est toujours le même : atteindre les spectateurs, atteindre leurs têtes et leurs cœurs, les faire rire, les faire pleurer, les faire enrager, les faire réfléchir, les faire se questionner – et se questionner soi-même parce que ça va dans les deux sens ! C'est toujours le même but : toucher le public, d'une manière ou d'une autre. Mais chaque pièce demande qu'on s'interroge sur les moyens de le faire. Il faut chaque fois réinventer les outils... Non, pas les outils : les *formes d'expressions*. Pour ma part, je représente, comme les autres membres de ma compagnie, un « théâtre de texte ». Je parle toujours de ça. Je ne parle pas des autres formes de théâtre qui ne partent pas du texte. Or, dans un « théâtre de texte », parfois, il est vraiment aidant de souligner que vous êtes un comédien, que vous connaissez vos répliques par cœur et que vous savez très bien ce que va dire votre partenaire – de montrer, donc, la machinerie du comédien et de la pièce de théâtre. Et, parfois, il est plus intéressant de ne pas tant marquer la différence qui existe entre votre personnage et vous afin de *permettre* aux spectateurs de voir un personnage s'ils en ont envie. Nous parlions de technique du comédien, je peux dire que, moi, je ne joue jamais un personnage. Ceci dit, parfois, je *permets* au public de voir un personnage s'il en a envie. Cela signifie que tel spectateur peut tout à fait regarder un comédien en train d'agir et être ému par ça – dans ce cas là, c'est un spectateur comme moi j'en suis un – tandis qu'un autre spectateur, juste à côté, qui est peut-être plus romantique, préfère voir Platonov être amoureux de Sofia Egorovna. Il est intéressant, à mon avis, de laisser de l'espace à ces deux formes de réception, de ne jamais trop souligner son propre choix, en tant qu'acteur, ou l'imposer de force au public. Dans le

Diderot¹, un spectacle créé il y a quelques années et que je trouvais fantastique, légendaire – je peux le dire, je ne jouais pas dedans –, à un moment donné, on voyait Damiaan [De Schrijver] répéter avec Matthias [de Koning]. Non seulement le texte traitait du comédien mais leur jeu, encore, était fait de miroirs et des miroirs et des miroirs et des miroirs... Quand vous l'analysez sur un plan théorique, c'était fascinant ! Là, la dimension « je suis un comédien, sur un plateau, dans une salle » était pleinement présente.

Pour revenir à votre question, l'outil « parler hors du texte » est effectivement possible. Ce n'est pas toujours le cas et c'est même plutôt rare, en réalité. On « parle » toujours avec le public, ça, c'est vrai, mais on lui parle rarement *avec du texte*. C'est Damiaan qui a introduit ça dans notre patrimoine, dans notre tradition, il y a une dizaine d'années, en ajoutant des phrases, tout à coup, qui n'étaient pas écrites à l'origine. Donc, oui, de temps en temps, on utilise ce biais, notamment quand il y a un incident pendant le spectacle (comme quelqu'un qui quitte la salle...), mais c'est loin d'être coutumier chez nous et, surtout, on ne l'utilise pas pour améliorer la pièce. Je dirais même que nous sommes plutôt extrêmes dans notre respect pour le texte original parce que nous défendons l'universalité de certains textes. On ne les réécrit jamais, par exemple. On ne va jamais mettre « Lyon 5^{ème} » au lieu de « Moscou » ! Je prends un exemple un peu caricatural mais, même dans le détail, on ne fait jamais ça. En revanche, on « parle » constamment avec le public dans le sens qu'on essaie de créer un spectacle pour *ces* cent cinquante personnes-là ou pour *les* trois cent cinquante personnes du lendemain ou pour *les* vingt-cinq de la veille et non pas de créer un spectacle qui serait une sorte de passe-partout avec des adaptations infimes en fonction du public. Chaque soir, on essaie vraiment de commencer avec la première phrase et de voir ce qui arrive... Alors, parfois on anticipe trop ou parfois on se trompe en lisant le public mais parfois on vise juste. Envisager le spectacle comme une matière vivante devant un public spécifique est très important pour nous. Il peut même arriver que quelqu'un qui apprécie notre travail le trouve justement intéressant parce qu'il a l'impression – l'illusion, d'une certaine manière – que le spectacle est conçu et joué spécialement pour lui, inventé sous yeux. C'est juste, d'un certain côté, mais faux également, bien sûr. Dans nos créations aussi, il y a une dimension mensongère parce que très préparée et contrôlée. Ce « mentir honnête » fait partie du métier, et c'est bien. C'est le fantastique paradoxe ! C'est Damiaan qui dit : « Tu as déjà dit ça hier. » Le public est choqué par le fait qu'il sorte du texte mais Peter [Van den Eede] lui répond : « Mais toi aussi, tu as déjà dit ça hier, que j'ai dit ça ici... » Et encore Damiaan : « Mais ça, tu l'as dit aussi hier ! » Vous avez donc trois niveaux différents qui jouent avec la théâtralité, les lois du théâtre tout en confirmant le mensonge. C'est une sorte d'honnêteté au deuxième degré d'avouer ainsi que vous êtes en train de mentir au cœur de votre improvisation...

¹ *Du serment de l'écrivain du roi et de Diderot* d'après Denis Diderot, de et avec Matthias De Koning, Damiaan De Schrijver et Peter Van den Eede de la compagnie tg STAN en 2003.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

Faites-vous entrer les rires dans cette « honnêteté au deuxième degré » ? Je vous ai souvent vus rire avec vos partenaires en scène...

Les fous rires, vous voulez dire ? C'est vrai, ça nous arrive. Nous sommes là, donc, quand on se trompe, il nous arrive de rire. Avant de travailler avec nous, Matthias a d'abord été un professeur très important pour notre groupe. Il appartient à une génération qui nous a précédés et il nous a appris beaucoup de choses quant à l'émancipation du comédien, à son autonomie. Il disait toujours que chaque faute est une chance, une possibilité. Parfois, ça ne l'est pas du tout et c'est simplement mauvais. Quand vous êtes en train de jouer un passage déchirant et que vous vous trompez, que vous oubliez votre texte, c'est nullissime mais ça arrive aussi, il faut l'accepter. Et, parfois, ça tombe bien. Ce sont des choses qui se passent et qui peuvent être intéressantes. Ceci dit, on ne va jamais les chercher ! Beaucoup de gens nous demandent si les fous rires sont préparés... On ne ferait jamais un truc comme ça !

Delphine Eliet, comme de nombreux pédagogues et théoriciens, Meyerhold en tête, parlent d'un « état de jeu » de l'acteur en scène qui serait un état de joie. Diriez-vous que ces moments de rire sont liés à cela ?

Bien sûr. Le grand ennemi, c'est le faux-sérieux. Le sérieux, lui, est nourri par la légèreté. Par exemple, nous croyons beaucoup au fait d'approfondir la tragédie en utilisant le rire et la légèreté. Il ne s'agit pas d'échapper à la tragédie en utilisant des outils qui, à première vue, sont un peu contradictoires, pas du tout, mais de souligner celle-ci. Quand vous vous échappez vraiment de la tragédie en vous moquant du texte, vous avez raté votre coup. C'est ce que je pense, du moins. Face à un spectacle comme ça, j'aurais envie de dire : « Ne jouez pas cette pièce ! Vous avez le choix de ne pas la jouer ! » Pour nous, le rire, la légèreté, l'ironie, le sarcasme et, donc, la joie de jouer, sont toujours des outils pour approfondir la tragédie. J'emploie bien évidemment « tragédie » dans le sens le plus large du terme. Je ne parle pas simplement de Racine mais aussi de Tchekhov et même de certaines comédies. Si ces fous rires arrivent et que ça marche bien, ça fait nécessairement *quelque chose*. Le fou rire n'est que le signe le plus clair et le plus simple d'un état. Nous avons des fous rires tout le temps, en réalité, sans les montrer. Une philosophe belge, une femme fantastique, a dit quelque chose qui, pour moi, constitue une sorte d'*eye opener* : elle explique que les enfants, parce qu'ils vivent dans la surprise perpétuelle, ne sont jamais surpris. Si vous entrez dans une pièce en marchant, ils se disent : « Tiens, il entre dans la pièce en marchant. Incroyable ! » Si vous entrez dans la pièce en volant, ils se disent : « Tiens, il entre dans la pièce en volant. Incroyable ! » Ils ne sont pas surpris parce qu'ils sont toujours surpris. Or, cet état de « surprise perpétuelle », disons, c'est un état qu'on recherche dans le jeu. Quoi qu'il arrive sur le plateau, nous ne sommes jamais surpris parce que nous sommes tout le temps surpris. Pour moi, tout ce qui s'y passe est invention. Il s'agit là de théorie, bien sûr... Après cinquante représentations, cela relève d'autre chose. Néanmoins, si mon partenaire agit soudain très différemment de ce qu'il a l'habitude de faire, je ne vais pas en être bouleversé. Cette nouvelle proposition peut d'ailleurs n'être pas bien pour le spectacle, je ne parle pas ici en termes de qualité. Et, de la même manière, de temps en temps, un fou rire peut être

tout à fait malvenu. La première salve est géniale, le public meurt de rire. La deuxième reste bien. À la troisième, les spectateurs se disent : « Bon, ça va, là. » Et nous-mêmes, on se dit : « C'est trop, ça marche plus. Ce n'est pas bien. Allez, on arrête. C'est vraiment pénible. » Ceci dit, je parlais tout à l'heure d'un contrat avec le public : la possibilité des fous rires est aussi dans ce contrat et on sait que les gens qui nous aiment, aiment cet état brut du théâtre.

Un faux sérieux pèse sur le théâtre français... À ce que j'en ai entendu dire, du moins. Qu'est-ce que j'en sais, moi ? Mais beaucoup de comédiens français se plaignent effectivement de ça, de ce faux sérieux, du poids du grand théâtre sacré... Pour autant, je ne peux pas imaginer que, nous, nous inventions quoi que ce soit. Molière faisait déjà ce qu'on fait ! Il va même jusqu'à écrire des pièces qui parlent de personnes qui sont dans la salle ! L'Histoire est une sorte de vague. Molière nous apprend des choses, Racine nous apprend des choses et on utilise ces outils qui nous sont donnés par ces personnes. Ce que nous faisons au sein de la compagnie tg STAN n'est ni spécial ni unique ! Ce n'est unique que parce que c'est la conséquence de notre spécificité, parce que ce sont nos choix et notre théâtre à nous. Ce n'est pas unique dans le sens de légendaire dans l'Histoire du Théâtre... C'est unique en toute humilité, sans prétention. C'est la prétention qui pose problème, je crois. Une forme est bonne ou mauvaise, quelle qu'elle soit. Un spectacle bien préparé, bien répété et qui est chaque jour exactement le même, s'il est humble, sans prétention, c'est un théâtre sain, juste. Après, on peut l'aimer ou ne pas l'aimer. Rien n'est gagné ou perdu *a priori*. Nous, la compagnie tg STAN, nous sommes de *petits comédiens* dans le bon sens du terme. Je ne dis pas ça par fausse modestie. Nous sommes de petits comédiens qui représentons notre travail, qui en sommes fiers et qui espérons que les gens apprécieront cette démarche au sein de laquelle la présence est, en effet, l'un des aspects les plus importants. Mais est-ce que notre présence est plus présente que la présence de comédiens au sein d'un bon spectacle de théâtre classique ? Je ne peux pas le dire.

Je peux dire, en revanche, que l'envie et le choix constituent l'essence de notre travail. Par « envie », j'entends : « l'envie de faire quelque chose ». Il ne s'agit pas d'une décision cérébrale ou théorique qui consisterait à dire : « On veut parler de mariage gay en France *donc* on va chercher des pièces qui traitent de ce sujet... » Non, l'envie, chez nous, c'est autre chose. Je suis en train de créer un spectacle sur Oscar Wilde qui résonne beaucoup, aujourd'hui, avec les questions de mariage gay. Mon envie, c'est : « Je *veux* jouer cette pièce de Wilde. Elle parle de ça, ça et ça. » Il s'agit toujours de dire oui à une pièce pour, ensuite, trouver les raisons de ce choix – raisons qui changent au fil des ans. Une pièce universelle l'est parce qu'elle résonne d'une certaine manière dans un temps donné mais qu'elle parle, en réalité, de beaucoup de sujets. Pour moi, ce seront les sujets A, B et C, pour une autre personne, les sujets X, Y ou Z et c'est le droit du spectateur. Souvent, les journalistes posent cette question : « De quoi s'agit-il ? *Pourquoi* jouez-vous cette pièce ? » J'hésite toujours à leur répondre parce que je voudrais que le public soit libre de décider de quoi il s'agit, même si j'ai mon propre avis. La deuxième donnée, c'est le choix. Beaucoup d'apprentis-comédiens, même de comédiens professionnels, passent leur

temps à essayer de prouver au public qu'ils aiment ce qu'ils font, qu'ils aiment *Othello* lorsqu'ils jouent *Othello*... Nous, nous tenons à rester libres par rapport à ça. Vouloir montrer au public à quel point le texte que vous dites est hilarant ou déchirant en prétendant que, vous, vous le trouvez encore hilarant ou déchirant après deux mois de représentations, c'est très problématique... Dès que vous vous débarrassez de cette préoccupation, en revanche, vous trouvez chaque soir de nouvelles motivations. Quand je jouais *Nusch*¹ de Paul Éluard, il y avait un passage déchirant où le poète raconte la perte de sa femme. Penser que les spectateurs allaient entendre ça pouvait me toucher mais plus les mots eux-mêmes parce que je les connaissais par cœur, que je les avais travaillés et qu'ils ne m'inspiraient plus la même émotion. Cet outil qu'est le choix débarrasse le comédien d'une sorte de prétention – pas dans le sens d'arrogance mais dans celui de devoir *prétendre* quelque chose. Pourquoi devoir souligner aux spectateurs que je trouve fantastique un texte que j'ai choisi. Je l'ai choisi ! C'est en travaillant avec des étudiants que j'ai pris la mesure de combien, pour nous, cette donnée était importante. On impose toujours des textes aux jeunes acteurs qu'ils n'ont pas choisis et que, s'ils avaient eu le choix, ils n'auraient sans doute pas choisis. Quand j'étais moi-même en école, je n'arrivais pas à faire ce que mes professeurs voulaient de moi et, je l'ai compris quelque années après, c'était parce que je ne *voulais* pas faire ce qu'ils voulaient de moi.

Delphine Eliet incite ses élèves à toujours « Porter un propos » qui leur soit personnel, qui peut être tout à fait indépendant du propos de la pièce et même de celui du personnage. Elle explique que c'est le seul moyen pour l'acteur de se re-nourrir chaque soir et sur chaque projet...

C'est exactement ça. Dit avec d'autres mots mais c'est ça. Avant-hier, je discutais avec Gwenaël Morin et il me racontait qu'il détestait le principe du *work in progress*. Je lui ai alors demandé quelle était la différence entre son propre Théâtre permanent dans le cadre duquel il joue tous les soirs un spectacle encore en construction et cette idée effectivement romantique du comédien *en train* de travailler et qui permet au public de pénétrer dans son laboratoire. Sa réponse m'a beaucoup plu. Il m'a dit : « Moi, le soir, je ne veux jamais de propositions. Je veux des *affirmations*, même si ces affirmations sont faibles et encore fragiles. » J'ai trouvé ça très intéressant et ça résonne tout à fait avec ce dont vous me parlez : il faut un propos, une carte sur la table. Que ce soit une carte faible ou déchirée ou *whatever*, c'est une carte. C'est ce que j'ai vu au CENTQUATRE : les comédiens mettaient une carte sur la table. Parfois, je me disais : « Non, ça, je n'aime pas. Et, ça, ne me convainc pas. » Mais, puisque je savais que ces gens étaient en train de vivre, sur le moment, à partir de choses préparées et d'autres qui ne l'étaient pas, je leur permettais tout, je leur *pardonnais* tout. Ce qu'ils faisaient me semblait sain et mentalement vivant donc ils pouvaient se tromper, je m'en fichais. En revanche, face à un spectacle où il n'y a pas de propos, où il n'y a que de la paresse, je me demande vite :

¹ *Nusch* de Paul Éluard, création de et avec Frank Verduyssen de la compagnie tg STAN et, en alternance, Anne Teresa De Keersmaeker, Tale Dolven, Cynthia Loemij, Elizaveta Penkova, Taka Shamoto, Sue-Yeon Youn Liz Kinohita en 2006.

« Pourquoi suis-je là à vous regarder, alors ? » Ceci dit, je le répète, je ne porterais jamais aucun jugement vis-à-vis de ceux qui ne feraient pas ça mais autre chose. Comment pourrais-je me permettre de juger le travail des Comédiens-Français à qui on dit : « Tu joues ça. Maintenant, tu joues ça. Maintenant, tu joues ça. » ? Qui pourrait leur dire : « Votre métier n'est pas bon. » Il existe d'autres discours que le mien, d'autres formes de libertés. J'en reviens à cette phrase un peu bête que j'ai énoncée tout à l'heure : « Une forme est bonne ou mauvaise, quelle qu'elle soit. » Un comédien peut exister dans tout. Je refuse l'élitisme. Shakira peut être géniale ! Tout comme un musicien de *free jazz*, dans la rue, peut être phénoménal alors que personne ne le connaît. Ce n'est pas parce que Shakira, c'est Shakira – ou Beyoncé ou *whatever* – que c'est forcément mauvais. Et, sur le plateau, c'est la même chose. Tout est possible. Il ne faut pas juger trop tôt. Ceci dit, ne suis pas non plus une éponge ! Je me fâche tout le temps, je trouve tous les spectacles que je vois ennuyeux, mauvais – et j'en ai le droit ! La seule chose que je m'interdis, c'est de juger trop vite.

En février dernier, Nicolas Bouchaud a dirigé une Classe de maître à l'École Normale Supérieure de Lyon durant laquelle il a fait travailler les élèves sur Le Misanthrope de Molière. À cette occasion, il les a notamment incités à toujours poser de vraies questions lorsque les phrases du texte sont interrogatives pour ne pas, je cite, « raisonner » le texte mais le « laisser résonner ». Dans votre spectacle En quête¹, j'ai été marquée par la présence que vous conféraient ces questions à répétition dont vous mainteniez chaque fois le sens ouvert, précisément...

Sauf que ce ne sont pas de *vraies* questions... Il y a un point d'interrogation à la fin de chacune ces phrases mais, si on les regarde bien, l'auteur s'en sert pour vous manipuler ! Il m'est arrivé d'avoir des spectateurs qui essayaient d'y répondre, au début du spectacle, mais tous se rendaient vite compte que ce sont là des pièges philosophiques, tout le temps... Ceci dit, je comprends tout à fait ce que vous voulez dire et il s'agit effectivement d'un outil fantastique qu'on peut utiliser dans *Le Misanthrope*² tout aussi bien que dans *Bérénice*³, dans *Platonov*⁴ ou dans *Les Estivants*⁵... Quelle que soit la pièce, cet outil suppose un même état d'être sur le plateau : l'acteur dit *vraiment* les choses – ce qui ne signifie pas qu'il les *sent*. C'est différent, à mon avis. Si je dois dire : « Je t'aime ! », pourquoi devrais-je nécessairement le sentir ? On en arrive à la question du jeu « à la

¹ *En quête* d'après Max Frisch, Raymond Carver, Hanif Kureishi, Haruki Murakami, Jamal Naji et autres, de et avec Frank Vercruyssen de la compagnie tg STAN en 2003.

² *De Misanthroop* de Molière, création collective de Jolente De Keersmaecker, Tine Embrechts, Adriaan Van den Hoof et Frank Vercruyssen de la compagnie tg Stan en 1998.

³ *Bérénice* de Jean Racine, création collective de Cathy Naden, Tiago Rodrigues, Frank Vercruyssen et Carly Wys de la compagnie tg STAN en 2005.

⁴ *Point Blank* d'après *Platonov* d'Anton Tchekhov, création collective de Gillis Biesheuvel, Cristina Bizarro, Dinarte Branco, Jolente De Keersmaecker, Sara De Roo, Tine Embrechts, Günther Lesage, Tiago Rodrigues, Adriaan Van den Hoof et Frank Vercruyssen de la compagnie tg STAN en 1998.

⁵ *Les Estivants* de Maxime Gorki, création collective de Marjon Brandsma, Robby Cleiren, Jolente De Keersmaecker, Sara De Roo, Damiaan De Schrijver, Tine Embrechts, Bert Haelvoet, Minke Kruijver et Frank Vercruyssen de la compagnie tg STAN en 2010.

Stanislawski », ou pas. Est-ce que je peux ne pas sentir ce « Je t'aime ! » ? Et là, c'est la question brechtienne... De façon très simpliste, bien sûr. Moi, j'ouvre le battant entre les deux et je réponds : « Je me fiche que vous le sentiez ou pas mais vous devez le *dire*. Vous devez poser *vraiment* ces questions. Et si vous les posez *vraiment* au public, vous ne pouvez pas ne pas vous les poser à vous-même... » J'aime beaucoup les paradoxes qui fondent le métier de comédien, tous les paradoxes qui y sont présents : le froid/le chaud, l'intègre/l'hypocrite, le faux/le vrai, la forme contrôlée/la liberté, la bestialité/le sang-froid... Tout cela doit exister en même temps ! Je raconte souvent la même histoire : Diderot a dit que le jour qui suit la mort de sa femme, le poète ne peut pas écrire son poème parce que les larmes vont tomber sur la page... Quand vous lisez ça, vous vous dites : « *My God*, c'est tellement génial ! » Mais, ensuite, vous apprenez que Paul Éluard a fait exactement le contraire : le lendemain de la mort de sa femme, il a écrit *Le temps déborde*... Donc : « Repos ! » Soyez calme, en tant que comédien, parce que ces questions peuvent vous rendre fou ! « C'est l'un ou c'est l'autre ? », demandent les jeunes. Or, il n'y a pas l'un *ou* l'autre... Le métier de comédien n'est pas scientifique. Il n'offre jamais *une* réponse mais seulement des paradoxes. Si vous êtes trop hypocrite sur le plateau, le spectateur vous assène un : « Bon, ça va. Un peu d'honnêteté, de sincérité ! » Si vous n'êtes que sincère – le jeu bien senti des années 80 –, vous entendez : « Bon, ça va. C'est quand même du jeu, du mensonge... Vous êtes là pour nous plaire, pour être aimé de votre public, etc. » C'est infini, et j'adore ça. Je trouve ça fantastique : vous pouvez utiliser les mêmes retours comme compliment ou comme reproche en fonction des situations ! Nous, les Flamands, nous serions trop « normaux » sur le plateau. Vous, les Français ne le seriez pas suffisamment. Ou l'inverse... Et rien de tout cela n'est, de toute façon, vrai parce que « les Français » et « les Flamands », ça n'existe pas ! Vous pouvez dire, si bon vous semble, qu'au sein de la compagnie tg STAN, nous sommes trop « normaux » et que nous ne sommes que ça ou que, moi, je suis toujours présent... C'est vrai, et ce n'est pas vrai. Ce sont des paradoxes, à mon avis, et ça me rend heureux. Ensuite, effectivement, il existe des outils et, dans ce sens-là, il existe bien un *métier* de comédien. Cette idée de « Porter un propos » avancée par Delphine Ellet en est un – tout comme l'affirmation d'un *être là*, la présence, ou ce *vrai mensonge* dont je parlais. Admettez le mensonge et ce n'est plus un mensonge... Toutes ces choses restent vraies sans jamais remettre en cause leur dimension paradoxale.

Vous seriez donc d'accord pour dire que la présence scénique peut s'enseigner ?

Oui, bien sûr. Tout comme on peut dire qu'un tel est comédien et pas tel autre. Mais il serait aberrant de dire que tout le monde peut être comédien. D'ailleurs, tout le monde ne *veut* pas être comédien. Est-ce que tout le monde peut être comédien ? Non. Est-ce que tout le monde peut *jouer*, d'une certaine façon ? Bien sûr. Chaque être humain utilise le jeu en permanence dans sa vie, sinon, il serait tué en quelques minutes. Tout le monde ment tout le temps « honnêtement » à ses parents, à ses proches, à ses amis, en société... Jouer est aussi primordial que manger, boire et dormir donc tout le monde est comédien dans ce sens-là. Mais, est-ce que tout le monde peut être comédien sur un plateau ? Bien sûr que non. Est-ce qu'on peut enseigner l'art du comédien ? Bien sûr que oui. Est-ce

qu'on peut l'enseigner à tout le monde ? Bien sûr que non. J'enseigne à P.À.R.T.S¹, une école de danse et de performance, à Bruxelles. J'y dirige des stages de jeu. Tous les élèves sont des *performers*. Est-ce que certains ne sont néanmoins pas du tout comédiens ? Bien sûr. Après cinq semaines de travail, il m'est arrivé de dire à l'un d'entre eux : « Jette le texte pour le reste de ta vie, ce n'est vraiment pas pour toi. » C'était très clair. Et ça n'est un problème que si l'élève veut désespérément travailler du texte... À l'inverse, vous en avez d'autres qui prennent leur texte et le jouent mieux que des étudiants en théâtre...

En somme, on peut effectivement enseigner l'art du comédien, selon vous, mais seulement à certaines personnes ?

Oui. Et on peut se tromper également. Ou on peut donner les mauvais outils à certaines personnes tandis qu'ils serviront à d'autres. Il n'existe aucune loi. Pour ma part, je ne peux travailler dans une école qu'à condition que les étudiants soient emplies de cette pensée selon laquelle, moi, je ne peux rien leur apprendre mais que, peut-être, eux, peuvent apprendre quelque chose de moi. Sinon, je me tais. Qui suis-je ? Quand j'ai mené une école de théâtre à Anvers, avec six autres personnes dont Damiaan, nous disions toujours aux candidats qui passaient les auditions et qui n'étaient pas sélectionnés : « Écoutez, pour ces personnes que nous sommes, là, pour cette école, à ce moment-ci, ce n'est pas du tout possible, c'est hors de question. Qu'est-ce que ça veut dire ? C'est à vous de le deviner. » Dix ans après, il est envisageable qu'une personne vienne à moi pour me dire : « Je suis musicien ou je fais de la peinture ou j'enseigne le français et je suis très heureux ! », tandis qu'une autre me dira : « Vous vous êtes bien trompés ! » Oui, je me serais trompé et je serais heureux de m'être trompé ! J'ai été formé dans une école de théâtre où les enseignants pensaient qu'ils détenaient la loi. Ils disaient : « Tu n'es pas comédien et tu ne le seras jamais. » Pour moi, ce sont des criminels qui abusent de leur pouvoir en prétendant *savoir* et représenter *le* théâtre et non pas eux-mêmes, *leur* théâtre... Du coup, je défends la philosophie inverse ! Mais ça ne m'empêche pas d'engueuler les élèves, de m'engueuler moi-même et de dire que ce qu'ils font ou que ce que je fais est excessivement mauvais ! Je peux me permettre des propos déterministes, fermés, assassins précisément parce qu'avant, j'ai rappelé : « Ne me considérez pas comme quelqu'un qui sait mais comme quelqu'un qui a vécu une aventure pendant quelques années et qui peut l'utiliser pour partager ce qu'il pense de tel ou tel moment de théâtre. Si ça vous rend plus libre, et c'est quand même le but, tant mieux. Sinon, tant pis, pardon, passons. » Sur le plateau, ma philosophie est identique. On fait beaucoup de spectacles pour lesquels on accueille des scolaires et ce qui fait qu'on gagne presque toujours leur attention, c'est qu'on les met à l'aise en leur disant : « Si vous, vous aimez jouer aux jeux vidéo, si ça vous rend heureux, faites-le. Si vous aimez le football, jouez au football. Nous, on aime apprendre un texte par cœur et le dire sur un plateau pour faire rire ou pleurer les gens. » C'est un déclic qui marche très souvent. Peu de professeurs ont cette attitude. Ils assènent des : « Tu es stupide si tu n'aimes pas ça. Tu es moins "humain" que les autres si tu ne comprends pas. » C'est scandaleux ! Je ne parle pas, bien

¹ Performing Arts Research and Training Studios de Bruxelles (Belgique).

Peut-on enseigner la présence scénique ?

sûr, de l'honnêteté d'un enseignant qui veut impatiemment remuer la paresse des adolescents et leur je-m'en-foutisme. Je parle d'une idéologie qu'on impose aux élèves avec violence et à cause de laquelle, avant même qu'ils en aient conscience, ils sont vieux et conservateurs. Les questions les plus conservatrices que l'on entend sont toujours posées lors des rencontres avec les scolaires ! « Pourquoi êtes-vous tous en scène ? Pourquoi vous changez-vous sur le plateau ?... » C'est incroyable ! J'ai chaque fois envie de leur répondre : « Mais enfin ! Vous êtes jeunes ! Vous devriez nous balancer qu'on est tous des vieux ! »

Entretien avec Jean-Christophe Vermot-Gauchy – 01 février 2013¹

(Compagnie Théâtres du Shaman, Bruno Meyssat)

Acteur au sein de la Compagnie Théâtres du Shaman (Bruno Meyssat), Jean-Christophe Vermot-Gauchy présente un parcours pour le moins atypique. Diplômé ès cuisine et pâtisserie, il entre chez les Compagnons du Tour de France en 1984. Trois ans plus tard, il abandonne cette première vocation pour se former à l'art du jeu au Théâtre des Marronniers (Lyon), sous la direction de Daniel-Claude Poyet, et au Théâtre de l'Iris (Villeurbanne) sous celles de Philippe Clément, Béatrice Avoine et Caroline Boisson. Il fonde ensuite la Compagnie du Scarabée en collaboration avec Dolorès Ruiz et se lance dans un travail de recherche autour de la lecture publique. Passionné de littérature et de poésie, il crée son propre Théâtre de Lectures au sein duquel, pendant plusieurs années, il organise des cycles de « Lectures en Scène » à L'Embarcadère (Lyon). En 2004, il intègre la Compagnie Théâtres du Shaman et joue alors dans la plupart des créations de Bruno Meyssat : *De la part du ciel d'après Camille Flammarion* (2006), *1707 ou le Premier Homicide* (2006), *Séance* (2008), *Forces 1915-2008 d'après August Stramm* (2008), *Observer* (2009) et *15 % d'après André Orléan* (2012).

Si je vous dis le mot « présence », que signifie-t-il pour vous ? Vous est-il arrivé de l'employer vous-même ou de l'entendre employer au cours de votre formation et, plus tard, auprès des différents metteurs en scène que vous avez rencontrés ?

C'est un mot qui me parle. Mais je dirais d'abord dans mon expérience de spectateur. J'apprends beaucoup en allant au théâtre. Regarder les autres travailler est la meilleure école pour un acteur.

Oui, la présence, c'est une des premières choses, quand un spectacle commence, que je vais remarquer, ressentir. La présence des acteurs.

Être là, au présent, sans anticiper, sans vouloir à tout prix reproduire les choses connues qu'on sait faire, sans vouloir prouver quoi que ce soit... Juste être là. C'est très compliqué. Ça demande beaucoup d'entraînement.

L'un des principes du théâtre est de faire tous les soirs la même chose, donc de refaire... Or, la présence se manifeste quand on ne cherche pas à refaire ce qu'on sait faire.

¹ Entretien conservé dans la forme originale que Jean-Christophe Vermot-Gauchy a souhaité lui donner.

On voit beaucoup d'acteurs très forts dans ce domaine, qui possèdent très bien, comme on dit, leur outil. Qui en foutent plein la vue et ça peut être très beau parfois. Mais personnellement ça m'ennuie très vite la *technicité*. Trop souvent ce *savoir-faire* empêche toute présence, il me semble, car la présence ce n'est pas technique. C'est une sorte d'*état* qui, après beaucoup de travail, arrive ou pas. Et ce n'est jamais acquis. C'est mouvant. Flottant. L'acteur dans cet *état* vacille. Il n'est sûr de rien. C'est là que se situe la présence, je crois, dans ce « sûr-de-rien ».

Ce n'est pas technique et, pourtant, cela demande de l'entraînement. Ce que je dis peut sembler contradictoire mais c'est vrai.

À partir du moment où l'acteur est conscient que la présence existe, il doit chercher autour de ce mot. Il doit *fouiller* ce mot. Il y a des mots comme ça avec lesquels j'aime batailler en tant qu'acteur. Mais seul. Oui seul. L'acteur doit travailler seul. C'est le plus important. La présence est une expérience solitaire qui se partage. C'est là toute la force de ce mot. Et là encore c'est contradictoire.

Chaque acteur doit chercher des mécanismes *pour lui-même*. C'est lui seul qui trouve. Perdu avec lui-même. La direction du metteur en scène peut l'aider à certains moments – ou pas – mais c'est d'abord un travail personnel, individuel et solitaire.

Pour ma part, quelle que soit la forme théâtrale, texte ou pas texte, chaque soir, quand ça commence, j'essaie le plus possible de ne pas avoir en tête d'objectif global lié à ce qu'on appelle la dramaturgie et à toutes les couches de mémoire du travail effectué pendant les répétitions et les représentations précédentes. J'essaie de *nettoyer* les choses, le plus finement possible, afin de pouvoir repartir à l'aventure, débarrassé de tout ce qui a été nécessaire pour fabriquer ce que je suis malgré tout obligé de faire, et de refaire, c'est-à-dire le spectacle.

Là s'opère pour moi un mouvement contradictoire essentiel.

Une fois encore je parle de contradiction car, pour moi, un acteur c'est d'abord ça : un être truffé, bourré de contradictions et qui doit pleinement travailler, s'entraîner avec toutes ces contradictions.

Donc, ce mouvement contradictoire s'opère pendant la préparation, l'échauffement avant la représentation. J'éprouve à ce moment-là la nécessité de me remémorer tout, de reparcourir l'entièreté du spectacle avec une précision presque obsessionnelle. Ce travail de remémoration est un échauffement formidable, au même titre que l'échauffement musculaire.

Mais, à l'instant où le spectacle commence, je dois, et ce n'est pas facile (certains soirs, c'est même impossible), je dois me débarrasser de toute cette mémoire, de tout ce que je sais, pour repartir à l'aventure. Et c'est donc dans ce mouvement-là que *la présence* surgit, dans ce *débarrassage*, dans cette libération de tout ce que je sais.

Être totalement *au présent*, sans *passé* et sans *futur*, sans aucune volonté de projeter quoi que ce soit. Voilà l'objectif. L'un des objectifs, du moins, pour être présent, pour atteindre une certaine présence.

Il arrive parfois, en effet, qu'on commence une représentation débarrassé du poids des choses mais que, d'un seul coup, pendant le spectacle, notre tête se mette à prévoir, à

devancer ce qui arrive, par sécurité, crainte, peur, par choix... C'est un moyen de se rassurer, rien de plus.

Il y a d'ailleurs des metteurs en scène qui demandent à leurs acteurs d'être justement dans la prévision, l'anticipation. L'acteur doit alors devancer ce qui arrive. C'est pour eux (metteur en scène et acteurs) une preuve de vitalité, de souplesse.

Mais ça ne produit pas les mêmes spectacles.

Je trouve que ça ne permet pas d'accueillir l'inattendu avec joie.

Or, c'est précisément ça que j'aime dans le spectacle vivant : l'inattendu. On a beau avoir tout prévu, connaître le spectacle, il n'est toutefois jamais le même.

Je crois que la présence se situe de ce « jamais-le-même ».

La présence, c'est une contradiction. Oui, c'est ça. Une contradiction.

Mais l'acteur est malheureusement confronté à ce désir de réussir, d'être « bon » en représentation, d'obtenir un beau résultat – ne serait-ce que dans son rapport au metteur en scène. Il y a beaucoup d'acteurs qui jouent *pour* leur metteur en scène. C'est effrayant.

Quand ce désir de résultat prend le dessus, il est très difficile de se laisser aller totalement. D'être libre. L'acteur doit être libre s'il veut être présent. C'est ce que je crois. La présence, c'est essayer d'arriver dans un très grand repos. L'acteur fait ce qu'il a à faire mais de manière reposée, sans angoisse de résultat.

Je parlais tout à l'heure de « se débarrasser de ce que l'on sait faire »... Je me rends compte, au cours du temps, que j'aime de plus en plus m'engager dans des aventures nouvelles ou avec des équipes que je connais mais qui m'autorisent pleinement à *repartir de zéro*.

En tant qu'acteur, je ne sais rien faire. C'est vrai ce que je dis là. Il y a beaucoup d'acteurs qui savent faire de belles et grandes choses. Personnellement, plus j'avance en âge, plus je me rends compte que le savoir-faire ne m'a jamais intéressé. Donc, quand je dis : je ne sais rien faire, c'est un peu excessif mais ce que je sais faire, souvent, très souvent m'encombre plus qu'autre chose.

Repartir de « zéro » n'existe pas totalement, évidemment. On ne peut pas se débarrasser de tout ce qu'on est, de tout ce qu'on sait, c'est évident.

Mais c'est un sacré défi tout de même, non ? Mettre l'enjeu de son travail à cet endroit-là ? « Ouais, bof ! » diront certains. « Se débarrasser de son *talent* d'acteur, t'es malade toi ! C'est notre métier d'avoir du talent, de posséder un savoir-faire ! » Ils ont peut-être raison.

Personnellement, je ne suis pas là-dedans. Je ne sais pas si c'est clair ce que je dis...

Ce n'est pas très *jouissif* en apparence de se débarrasser de ce que l'on sait. Posséder est plus enivrant.

Eh bien, c'est l'inverse pour moi. Un acteur *dépossédé* est en pleine recherche, en plein mouvement. Parce qu'il y a d'un seul coup quelque chose de vif qui se met en marche, une sorte d'éveil. Les sens sont réveillés parce que débarrassés de beaucoup

d'empêchements. Mais, pour y arriver, cela demande d'y penser, d'en être conscient, et de s'entraîner, s'entraîner beaucoup, une fois encore.

« *Entraînement* », c'est un mot que vous avez employé à plusieurs reprises mais qu'on entend assez peu, finalement, dans la bouche des acteurs.... Pourriez-vous décrire de ce que vous entendez par là ?

Je pense que l'acteur a besoin de faire un travail au quotidien, indépendamment du travail de répétitions et de représentations. L'acteur doit s'entraîner. Oui, je le pense profondément. Mais s'entraîner, c'est quoi ? Eh bien, ça peut être beaucoup de choses. Là encore, c'est à l'acteur, pour lui-même, avec lui-même, de définir ce qui va l'*entraîner*. Notre tête, notre pensée, notre imaginaire, mais aussi notre peau, nos muscles, nos yeux... ont besoin d'entraînement. Au quotidien. Il y a des acteurs qui ne s'entraînent jamais. C'est vrai aussi. Et cela ne présage en rien de leur qualité de jeu, de leur talent d'acteur.

Ce n'est pas un jugement que je porte. Mais il y a des acteurs qui n'ont pas nécessairement envie de penser à leur métier. Ça marche très bien pour eux, ce n'est pas un problème. Ils n'ont pas ce *souci*.

Je fonctionne différemment. Cela tient à mon propre rapport au théâtre, à ma propre histoire, c'est tout.

J'étais cuisinier avant.

Un cuisinier qui ne s'entraîne pas au quotidien devient vite médiocre. Ce fut mon cas. Sans invention. Sans créativité. Sans prise de risque. Possédant pourtant un bon savoir-faire mais sans réelle *pensée* de son métier.

Cela me vient de là sans doute. De cette expérience-là.

J'ai connu de grands cuisiniers. Des fous, dans le sens noble du terme, passionnés jour et nuit. Et qui s'entraînaient comme des malades, comme un accordéoniste ou un violoniste qui lui aussi s'entraîne au quotidien pendant des heures, s'invente des exercices, etc., etc., sinon...

S'entraîner, c'est retrousser ses manches et sans cesse re-questionner sa pratique, sa matière. C'est de l'artisanat, le travail de l'acteur. Rien de plus. Cela demande donc beaucoup d'entraînement.

Trouver des *mécanismes*, des *mécaniques* qui vont me permettre de recevoir les choses du monde, ces choses que je ne connais pas et qui pourtant m'arrivent de plein fouet et avec lesquelles je dois travailler, sinon je tourne en rond. C'est dans ce mouvement de va-et-vient permanent entre ce que je suis et ce qui m'entoure que l'acteur se construit.

Le *dehors* me donne énormément à condition que je sois capable de le recevoir, de le voir, de l'entendre. Et tout cela avec la conscience d'être acteur. Oui, dans ce souci-là. Permanent. Cela peut sembler un peu bête ce que je dis, mais c'est pourtant l'essence même de mon travail. Et, là encore, c'est un entraînement.

Il n'y a pas d'acquis dans cette recherche. Il n'y a que de l'expérience qui s'accumule.

L'acteur travaille, s'aventure avec ce qu'il est, son histoire, ses peurs, ses désirs, etc. C'est essentiel, indispensable. Mais c'est avec l'autre, avec ce qui n'est pas lui, avec ce qui

l'entoure, le monde et ses turbulences, le monde et ses paysages, le monde et ses hommes, que l'acteur se fabrique, se crée, s'invente.

L'acteur seul avec sa petite histoire, sa petite vie n'a pas grand-chose à dire, à faire. Mais s'il confronte ce qu'il est au monde à l'inconnu du monde, alors, des choses essentielles peuvent se produire pour la créativité de son métier.

Se frotter au monde, cela aussi nécessite de l'entraînement. Sinon, on se fait bouffer ou on se sauve en courant, non ?

Avant d'ouvrir ces entretiens à une réflexion plus large sur la présence scénique, j'ai rencontré quelques acteurs autour d'une question qui m'intéresse particulièrement : « Échauffement, mythe et réalité ? » Vous parlez d'entraînement mais l'échauffement, qu'en serait-il pour vous ?

Réalité pour moi.

Je peux parler de comment ça se passe, simplement, et dire qu'effectivement ce mot, échauffement, a un sens. Cela rejoint d'ailleurs la notion d'entraînement.

Beaucoup d'acteurs ne s'échauffent pas avant de jouer, de répéter ou très peu. Il n'y a pas à juger cela.

C'est pourquoi je redis que le travail de l'acteur relève d'un parcours individuel et qu'il n'y a pas de recettes, de solutions idéales que l'on pourrait imposer à tous. C'est à chacun d'inventer *pour lui-même* les moyens d'être le plus présent à ce qu'il fait, de trouver ses propres astuces et de tout faire pour travailler pleinement lors des répétitions et des représentations. Et, pour cela, certains s'échauffent physiquement jusqu'au supplice, d'autres vont boire un verre, d'autres se détendent en fumant une cigarette, d'autres en s'étirant, bref ! L'acteur *en préparation* (car, forcément, tous les acteurs se préparent, *on ne peut pas* ne pas penser à la représentation, à la répétition qui arrivent, ceux qui disent l'inverse mentent), donc, l'acteur en préparation est multiple.

D'ailleurs, certains metteurs en scène imposent des échauffements collectifs et cela peut être bien, avoir de réels impacts sur le groupe, sur l'unité du groupe, etc.

Mais, personnellement, je trouve que l'acteur doit être *livré à lui-même* avant de jouer. C'est très important ce temps d'avant le début où chacun va et vient, tourne, chuchote, sue, dort, se rassure, bouquine...

Donc, oui, je m'échauffe. Oui, avant de jouer, par exemple, je re-visualise mentalement du début à la fin le parcours que j'ai à faire pendant le spectacle et si ça ne défile pas bien, s'il y a des secousses, des moments où ma pensée s'évade ou bute, si ce n'est pas fluide, je me rends dans l'espace, dans le lieu où l'action en question se déroule et je la refais physiquement pour réinscrire l'instant précis, je reparle le texte. Chacun fait ce qu'il peut... C'est mon moyen à moi de *préparer le terrain* pendant ces heures d'attente avant le début des représentations. Personnellement, j'aime être plusieurs heures dans le théâtre avant de jouer. Au moins trois heures avant le début des représentations. Minimum. C'est rassurant, oui, ça me rassure d'être longtemps avant dans le lieu où je travaille, où je joue. S'échauffer, c'est aussi, pour moi, avoir l'imaginaire complètement excité, donc je lis, peu importe quoi, de la philosophie, de la poésie, un roman... J'aime lire pendant au moins

une demi-heure avant de jouer, cela fait partie de mon échauffement. Lire me nettoie. Me débarrasse. M'ouvre la tête, l'imaginaire.

Ces petits *rituels* font que je me prépare au voyage. Une manière de me présenter à l'événement (la représentation) le mieux possible, le plus en paix possible – et je pense sincèrement que chaque acteur a sa manière propre de se préparer, à condition, bien sûr, qu'il en ait une fois encore le souci.

Il n'y a pas de recette, encore une fois, je le redis. Pas de recette miracle. La seule *recette* serait dans le fait d'en avoir conscience. Avoir cette exigence d'un travail permanent pour assouplir certains mécanismes, assouplir mon corps et ma tête – car la pensée, l'inconscient, l'imaginaire se travaillent eux aussi, s'étirent, s'assouplissent si on les entraîne.

L'échauffement est donc un entraînement. Cela peut donc aider l'acteur à certains moments. Cela aide l'acteur très souvent.

Ce qui m'a beaucoup aidé dans mon parcours, ce qui m'a aussi, je dirais, réellement *formé*, c'est le travail avec Bruno et les *pratiques* qu'il impose à ses acteurs – qu'il *propose*, du moins, parce qu'il n'impose rien...

Bruno Meyssat entraîne ses acteurs, interroge les acteurs, scrute l'acteur au travail. Ça le passionne.

Il y a des acteurs qui n'aiment pas du tout ça et qui fuient... Je peux aussi le comprendre.

Ce n'est pas un hasard si tel ou tel acteur travaille avec tel metteur en scène. Il faut qu'il y ait curiosité, désir réciproque, sinon ça ne marche pas. Ça aussi, c'est capital.

Bruno est passionné par l'acteur et son fonctionnement. Comment ça marche un acteur, ça a besoin de quoi pour travailler, pour inventer, pour jouer... Oui, jouer. Car, avec Bruno, sur le plateau, il faut être capable de jouer comme un enfant, un enfant qui joue avec rien, un bout de ficelle, un caillou, une balle de ping-pong.

Ce n'est pas du tout *mental*. C'est très concret, très ludique.

Et, pour que les acteurs puissent jouer, comme des enfants, avec *rien*, Bruno invente des exercices préparatoires, très nombreux et très différents, qui, selon lui – et, pour les avoir beaucoup pratiqués, je peux dire qu'effectivement, ça marche – préparent l'acteur à l'improvisation et remettent en question justement tout ce savoir-faire théâtral de l'acteur.

Jouer, aux Théâtres du Shaman ce n'est pas interpréter, ce n'est pas se glisser dans la peau d'un personnage, c'est retrouver cette capacité de jeu *enfantine*, folle de vie et d'invention, presque inconsciente, où l'imaginaire *délire* entièrement.

Ces exercices, si on les fait pleinement et sincèrement, plongent l'acteur dans un état propice à l'improvisation – l'improvisation étant, chez Bruno, cette capacité à inventer sur l'instant une chose sans s'y installer et à rebondir très vite. C'est presque de l'association d'idées en chaîne : une chose se fait, je n'essaie pas de la développer, je passe à une autre, etc., etc., comme un chat qui s'intéresse à une pelote de laine puis au pied de la chaise puis saute par la fenêtre, atterrit dans le jardin et s'étire au soleil avant de jouer avec une mouche...

Ces exercices *obligent* l'acteur à développer une très grande capacité au rebondissement. Pour Bruno, dès que l'acteur *s'installe dans quelque chose*, ça ne l'intéresse plus.

En tant qu'acteur, on aime à s'installer dans ce qu'on trouve parfois, c'est plaisant, cela fait du bien mais c'est complaisant souvent quand l'acteur s'installe dans un truc qui lui plaît. Parfois, c'est légitime aussi. Mais bon, cela se sent quand on n'avance plus, quand le travail s'arrête. On trouve parfois des choses magnifiques en improvisation, dans lesquelles on a envie de rester parce qu'elles nous plaisent, parce qu'on sent que c'est juste mais, ce qu'attend Bruno, c'est qu'on soit capable de dire non, de ne jamais s'installer, d'avoir cette force-là.

Les exercices qu'il propose sont, dans leurs énoncés, souvent extrêmement simples, parfois totalement déconcertants. Mais si l'acteur accepte de les faire totalement, et de les refaire, et de les refaire encore (c'est cela, aussi, l'entraînement, accepter de faire et de refaire et de trouver toujours dans ce re-commencement du neuf, de l'inattendu...), il va très vite sentir et comprendre que tout cela l'aide à se débarrasser de beaucoup de choses car, en fait, ces exercices libèrent l'acteur et ouvrent un champ d'expérimentation d'une richesse inouïe.

Pourriez-vous me décrire l'un de ces exercices ?

L'un des exercices que Bruno nous fait faire régulièrement, par exemple, a pour titre « La poutre ».

Une poutre assez étroite d'environ 4 à 5 mètres de long est déposée au centre de l'espace, surélevée à chaque extrémité par quelques briques afin qu'elle soit comme suspendue à environ 50 cm du sol. L'acteur doit marcher sur elle, faire des allers et retours. Bruno accompagne cette marche continue avec du son, de la musique. L'acteur se déplace donc sur la poutre en musique et Bruno éclaire aussi l'espace. L'acteur avance dans une ambiance lumineuse et sonore changeante, mouvante.

À un moment donné, Bruno coupe net le son et, à ce moment-là, l'acteur doit lui aussi stopper immédiatement sa marche, arrêter tout mouvement et conserver cette *posture* d'arrêt sur le vif en équilibre sur la poutre. C'est dans cette immobilité totale et dans ce silence que l'acteur doit immédiatement se mettre à parler, dire ce qui lui vient à l'esprit. Il doit parler de manière continue tant que le silence dure et, quand Bruno relance le son, l'acteur s'arrête de parler et reprend sa marche, ainsi de suite. À chaque nouvel arrêt du son, à chaque nouvelle prise de parole, l'acteur doit changer de sujet, ne pas revenir à ce qu'il disait précédemment.

Voilà, par exemple, un des exercices qu'on fait, un exercice préparatoire à l'improvisation. Cet exercice est très beau, très riche, assez difficile.

Les acteurs qui découvrent ce genre de travail peuvent trouver que ça ne sert pas à grand-chose ce genre de truc : « Marcher sur une poutre et parler de tout et de rien ! »

Mais, à force de le faire et de le refaire, on assiste à un travail pour l'acteur d'une richesse incroyable. C'est un entraînement fabuleux du corps et de la tête. Il faut le faire, le voir pour s'en rendre compte. C'est passionnant. Cet exercice a une variante. Deux acteurs se partagent la poutre, marchent sur celle-ci, doivent se croiser sans mettre un pied au sol mais, quand le silence arrive, un seul des deux doit parler. Ils se figent ensemble mais un seul parle. Le choix de celui qui parle est décidé, bien sûr, avant que l'exercice ne commence.

Apparaissent alors, dans ce simple fait de marcher et de parler dans l'immobilité, des figures, des personnalités, des sensibilités, des personnes et non des personnages. C'est moins un exercice d'acteur qu'un travail sur la personne, l'individu. Bruno considère, et je le pense aussi, que le travail de l'acteur est d'abord un travail avec soi, sur soi, avec ce qu'on est, notre histoire... c'est la personne avant d'être l'acteur qui importe.

L'acteur doit être le plus honnête avec lui-même pour pouvoir aller à la rencontre de ce qu'il ne connaît pas, y compris des choses de sa propre personne, de sa propre histoire d'ailleurs. Mais attention, que les choses soient claires, il n'y a là-dedans aucun psychodrame, aucun esprit de *travail psychologique*, aucun pathos. Ce ne sont que des outils, pour l'acteur, très concrets, au même titre qu'un marteau, ou qu'une pelle. L'acteur a besoin d'outils pour creuser la matière théâtrale sur laquelle on lui propose de marcher et de voyager. Ce n'est rien de plus.

Je le précise car il y a beaucoup de malentendus dès qu'on parle de *parler de soi*.

Travailler avec des choses qui m'appartiennent mais aussi avec tout ce qui m'échappe et que je ne maîtrise pas. Le lâcher-prise est donc capital dans ce type de travail. Le travail d'improvisation proposé par Bruno est basé là-dessus : lâcher afin de laisser surgir l'inconnu de soi. C'est un peu pompeux ce que je dis là, Bruno le formulerait sans doute beaucoup mieux que moi, mais c'est de cet ordre-là.

Tous les exercices sont donc une source d'ouverture et de perfectionnement du jeu de l'acteur. Surtout pas une psychothérapie.

Ces exercices forment une mémoire, un bagage avec lequel il pourra travailler pleinement, librement. L'acteur s'en servira ou pas. Il sera libre d'en faire ce qu'il veut.

Il y a plusieurs années maintenant, Bruno s'est intéressé au tir sportif et il a eu la chance de pouvoir rencontrer l'un des entraîneurs de haut niveau de l'équipe de France de biathlon, Yves Delnord. Le tir sportif, l'un des sports individuels les plus pratiqués au monde, fait partie du programme des Jeux Olympiques depuis leur origine, en 1896. Contrairement aux idées reçues, le tireur sportif n'a rien du cow-boy cherchant quelque exutoire pour donner libre cours à des pulsions agressives ; bien au contraire, le tireur recherche, par essence, un moyen hautement privilégié de maîtrise et de connaissance de soi, dans une pratique qui permet à chacun d'atteindre son plus haut niveau. Une habileté gestuelle d'une finesse extrême, un *self-control* et un mental à toute épreuve sont les principales caractéristiques des tireurs qu'Yves appelle « les tireurs doux ». L'école française de tir est universellement reconnue comme l'une des meilleures du monde et ses élèves remportent régulièrement médailles et titres internationaux, notamment aux Jeux Olympiques.

Bruno s'est passionné pour ce sport et pour cet homme, entraîneur exceptionnel. Avec lui, il s'est intéressé au processus mental du sportif de haut niveau.

Je ne vais pas détailler tout le travail effectué, toute la richesse de cette collaboration, ce serait trop long et il serait préférable d'interroger Yves et Bruno eux-mêmes mais, à ce jour, Bruno emmène Yves dans les écoles où il enseigne (T.N.B., E.N.S.À.T.T., T.N.S., Comédie de Saint-Étienne, etc.) et, personnellement, ainsi que d'autres acteurs qui travaillent avec les Théâtres du Shaman, nous avons eu la chance de travailler avec Yves et de nous entraîner au tir. Par exemple, l'une chose très importante pour moi dans ce que m'a appris Yves, c'est « la bonne mémoire ».

Nous appartenons à une culture de l'échec où l'apprentissage fonctionne sur la mémoire de l'échec : on doit se souvenir de ce qui a été raté pour *mieux* faire. Or, c'est une aberration selon Yves Delnord : souvenons-nous de ce qui a marché, de ce qui a été bon et

ne nous encombrons pas avec ce qui a raté. Le ratage, la mémoire de l'échec amène les angoisses, les peurs, les blocages...

Bruno a trouvé chez Yves un complice, un partenaire. Il a mis en relation entraînement des tireurs et entraînement des acteurs. Il a trouvé là, dans cet entraînement de haut niveau, ce que lui-même cherche pour ses acteurs : un acteur qui soit capable d'arriver à « tirer juste », effectivement, à atteindre la cible, le cœur de la cible, au moment où il le décide.

Cela demande une très grande précision, une très grande connaissance de son outil – et la présence me semble tout à fait liée à la précision. Là encore, c'est contradictoire avec ce que je disais tout à l'heure, cet état *flottant* de l'acteur présent. Mais c'est lié, en fait. Un contour net et flottant à la fois, un acteur d'une grande précision mais totalement instable, voilà le secret de la présence. Une grande netteté floue ! Un dessin d'une grande précision et qui s'efface...

Pour Bruno, le travail avec Yves est devenu partie intégrante de la formation qu'il envisage et je dois dire que chaque acteur que j'ai vu passer entre les mains d'Yves Delnord en ressort totalement bouleversé, transformé. Il faudrait développer mais ce n'est pas le sujet.

Pensez-vous, par conséquent, qu'il y ait des metteurs en scène qui permettent à l'acteur d'être plus présent que d'autres ?

Je ne pense pas qu'un metteur en scène puisse empêcher l'acteur d'être présent, jamais, mais qu'il y a des metteurs en scène qui ne sont pas sensibles à la présence... Tout repose sur la définition que l'on donne de l'événement théâtral.

Il y a des metteurs en scène pour qui, cet événement, réside avant tout dans la réalisation d'un objet visuel qui raconte une histoire. Ces metteurs en scène peuvent être de très bons techniciens et embaucher des acteurs qui, eux-mêmes, sont de très bons techniciens et cela peut produire d'assez bons spectacles. J'aime aussi voir ce genre de spectacles, j'aime aussi participer à ce type de créations parfois, quand le texte est grand et les gens en présence intelligents et doux et bons.

Pour ma part, je pense que, si le théâtre a un rôle, ce n'est pas celui-là, en tout cas pas celui de bien raconter une histoire. Le cinéma fait ça très bien, comme le roman ou la peinture. Et le théâtre est toujours perdant quand il veut rivaliser avec ces autres arts.

Si le théâtre a un impact sur l'individu, je pense que c'est parce que, dans cet instant de face à face, il se passe quelque chose, que l'on peut effectivement appeler : présence.

Le théâtre est quand même le seul endroit, avec la musique, les concerts et la danse où des gens se présentent face à d'autres gens pour réaliser une chose en direct, une chose qu'ils ont trouvée. Mais encore faut-il qu'ils aient trouvé quelque chose et qu'ils désirent la faire partager. Trop de spectacles, pour moi, sont des redites de choses vues et revues. La singularité des *recherches* est assez pauvre en France, non ?

La présence réside dans cette rencontre, dans ce moment partagé, il me semble. C'est ce *face à face* qui devrait motiver les créations des metteurs en scène, pas autre chose, pas de monter du Shakespeare ou du Molière parce qu'ils *aiment ça* mais *pourquoi* ils ont envie de mettre de tels textes en face d'un public et *pourquoi* ils ont envie d'entraîner des acteurs dans cette aventure-là. Malheureusement, il y a beaucoup de metteurs en scène

Peut-on enseigner la présence scénique ?

qui ne fonctionnent pas comme ça, tout comme il y a peu de metteurs en scène qui prévoient un entraînement pour leurs acteurs.

Donc je ne crois pas que ces metteurs en scène empêchent la présence, je crois qu'ils s'en fichent. Ils ne la recherchent pas – d'autant que, pour certains, c'est quand même un truc lié à ce qu'on peut appeler le *sacré* et le *spirituel*, et ça fait peur, et ça fait rire...

Mais il est vrai que beaucoup de choses peuvent aider à la présence d'un acteur sur le plateau, indépendamment de tout ce que j'ai déjà dit et, en premier lieu, le regard du metteur en scène, sa manière de rêver sur ce qu'il fabrique avec ses acteurs...

C'est prendre un risque que d'inventer, c'est sûr.

Dans la vie chaque seconde est invention.

Si on est conscient de ça, et si ce rapport-là au monde nous excite un peu, d'être en éveil, on s'aperçoit que rien n'est acquis, que tout se transforme tout le temps. Alors qu'est-ce qu'on en fait ? Comment travaille-t-on avec tout ça ? Certains metteurs en scène sont passionnés par les sciences par exemple, et celles-ci viennent modeler leur pratique en ouvrant des champs d'exploration autres que le simple fait de monter un texte. Il faut trouver d'autres entrées. C'est en ce sens que je dis qu'on manque d'imagination aujourd'hui. Souvent, les metteurs en scène ne savent pas comment emmener les acteurs « ailleurs ». Ils se sentent démunis mais, pour trouver d'autres choses, il faut prendre des chemins de traverse par moments, oser emmener son équipe dans des directions opposées, c'est épuisant, cela demande de la solidarité et une grande confiance entre les gens mais, après tout, c'est notre travail !

Beaucoup d'acteurs, de metteurs en scène sont *installés* dans le théâtre aujourd'hui, dans *leur* théâtre. Le public aussi, d'ailleurs ! On l'a installé. On l'a beaucoup bousculé à certaines époques, il a réagi mais, depuis plusieurs années, je trouve qu'on revient à une sorte de gros confort du public, de grand ménagement du public...

Je reviens à votre travail avec Bruno Meyssat : vous expliquez que vous commencez par de la recherche faite d'improvisations à partir desquelles ce metteur en scène choisit ce qu'il compte garder. Cela sous-entend-il qu'il vous impose ensuite quelque chose de défini dans lequel vous devez vous glisser ? Si c'est le cas, cela pourrait paraître contradictoire avec la grande présence que j'ai pu voir chez vous et vos partenaires dans 15%¹...

Contradictoire, vous voyez, on y revient. Bien sûr que c'est contradictoire. Mais nécessairement contradictoire.

Tout d'abord, on improvise beaucoup, longtemps et tout ce qu'on fait est noté très précisément. La durée d'improvisation est d'environ 6 à 7 semaines. Ensuite Bruno fait un premier tri de tout ce qu'il a vu. Il nous propose donc une sorte de *début de montage*. Les acteurs doivent alors refaire les séquences choisies exactement comme elles ont été faites lors de leur improvisation. L'acteur, avec l'aide des assistants, recherche le jour de l'improvisation en question, relit toutes les notes qui ont été prises ce jour-là et refait l'improvisation à l'*identique* si possible.

¹ 15%, spectacle créé par Bruno Meyssat et la Compagnie Théâtres du Shaman en 2012.

L'acteur doit donc retrouver, se regliser dans ce qu'il a lui-même inventé, parfois plus d'un mois auparavant.

Puis, après avoir revu toutes ces séquences, Bruno se met à les agencer de manière plus subtile, plus fine, plus juste. Le montage commence vraiment à se faire et, oui, c'est lui qui décide de cela. Effectivement l'acteur, à ce moment-là, doit parcourir un chemin qui n'est plus le sien, mais c'est une aventure passionnante. Bruno ne fabrique ses spectacles qu'avec ce qu'il a vu en improvisation. C'est donc lui qui définit le chemin définitivement mais uniquement avec tout ce que nous avons produit.

Donc quand vous dites qu'il nous impose une forme, qu'il nous oblige à nous glisser dans quelque chose de défini... oui et non.

Bruno ne compose qu'avec ce qu'on lui propose. C'est donc plein de nous, de ce qu'on a fait. Ensuite, c'est lui qui écrit, oui, c'est vrai, il s'approprie tout ce qu'on a fait pour réaliser son scénario mais c'est le jeu.

Quand il nous présente son montage, il est tout à fait conscient que ce n'est pas définitif. Il attend même nos retours très précis quant à ce qu'on va sentir en le découvrant et en l'apprenant. Il arrive qu'il se soit trompé, que ça ne marche pas. Petit à petit, ce montage s'assouplit. Chacun y trouve ses marques, à sa manière. Nous avons tous, je pense, aux Théâtres du Shaman, des processus différents pour nourrir et nous réapproprier les choses. Cette contradiction dont vous parlez est assez extraordinaire parce qu'effectivement, on est d'abord dépossédé pour ensuite retrouver ce dont on a été privé. Suis-je clair ?

Bruno, à tout moment, accepte de transformer ses propres choix. Il veut que l'acteur soit totalement d'accord avec ce qu'il lui demande de faire. Dans le processus de montage, on peut réimproviser, par exemple, alors qu'on n'est pas sensé réimproviser une fois la période d'improvisation terminée. Il arrive qu'il nous dise : « Je vois ce que tu as voulu faire et j'aimerais qu'avec cet objet, cette situation que tu as trouvés, tu réimprovises à partir d'un nouveau thème que je vais te donner. »

Cette seconde phase du travail rejoint ce que je vous disais tout à l'heure. Il faut être capable d'oublier ce qu'on a fait mais aussi être capable de le retrouver très vite, à d'autres moments. Il faut que l'acteur puisse faire ces va-et-vient rapides, souples, sans arrière-pensée et sans projection, en étant simplement dans l'instant, dans une grande disponibilité, une grande ouverture. Et cette gymnastique peut être très jouissive. Et, certains jours, très contraignante. C'est ce que Bruno cherche chez l'acteur : surtout pas un acteur qui sait *faire l'acteur* mais un acteur qui est capable de jouer *et* avec lui-même *et* avec le dehors, très rapidement et de façon spontanée, et qui est capable de lâcher le joujou auquel il tenait pour jouer avec un autre.

C'est d'autant plus difficile qu'on travaille sur des sujets parfois très compliqués, très *lourds* comme le mythe d'Abel et Caïn, la crise de 2008, Hiroshima...

Parfois on y arrive, parfois pas... Et Bruno insiste pour qu'on y arrive, fait tout pour qu'on y arrive.

Tout remettre à jour tout le temps, c'est ce qui est à la fois magnifique et épuisant dans le travail de l'acteur : tout est toujours à recommencer depuis le début.

Un clown
Gilles Ostrowsky

Entretien avec Gilles Ostrowsky – 19 novembre 2012

Gilles Ostrowsky est clown de formation. Co-fondateur, auteur, metteur en scène et comédien au sein de la compagnie Octavio depuis 1991, il joue notamment dans *Débâcle* créé avec la collaboration de Françoise Merle (1997), *Un Miracle Ordinaire* d'Evguéni Schwartz (2000), *Les Bonnes* de Jean Genet (2002), *Les Caissières sont moches* (2004), *Marilyn était chauve – Cabaret de crise* (2012). Parallèlement, il travaille au théâtre sous la direction de divers metteurs en scène, entre autres : Pascale Siméon (*Un sapin de Noël chez les Ivanov* d'Alexandre Vvedenski en 1998 et *C'est toujours le même murmure* de Samuel Beckett en 1999), Rodolphe Dana du Collectif Les Possédés (*Merlin ou La Terre dévastée* d'après Tankred Dorst en 2009) et Marc Prin (*Klaxons, trompettes et pétarades* de Dario Fo en 2010). En 2004, il joue dans *Feu l'amour* d'après Georges Feydeau créé par Jean-Michel Rabeux, un premier spectacle qui inaugure une collaboration longue entre les deux artistes. Ils se retrouvent sur *Le Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare en 2007, *La Nuit des rois* de William Shakespeare en 2011 et *Les Fureurs d'Ostrowsky* en 2013.

La présence scénique est souvent définie, du point de vue de l'acteur, comme l'œuvre d'un nettoyage, d'un vide qu'il crée en lui et qui happe, par conséquent, l'attention du public. On ne peut que penser, dès lors, au travail du clown dont on dit souvent qu'il consiste à accepter de ne rien faire, à nettoyer sa personne, justement, de tout ce par quoi il pourrait la masquer – à créer donc ce vide. Qu'en diriez-vous vous-même ?

Quand j'ai commencé le clown, j'ai travaillé là-dessus, en effet. Le grand truc, c'était : « Ne faites rien. ». Et je me souviens de cours complètement fous où on entrait sur le plateau et où notre professeur nous disait immédiatement : « Dehors ! » Parfois, on ne comprenait pas pourquoi. Il nous disait : « Arrêtez de fournir ! » C'est là que ça devient compliqué, à mon avis, parce que, quand on ne fournit rien, tout de même, il ne se passe rien. Mais, effectivement, le clown travaille sur le vide. Quand je dirige des stages ou que je donne des cours, aujourd'hui, je fais tout de suite pratiquer des entrées de clown : « Va t'asseoir sur une chaise. » En réalité, dès son entrée, vous voyez si la personne est là, ou pas. Il se passe un « truc », ou pas. Ça joue sur quelque chose d'infime... Il suffit que la personne soit en démonstration pour qu'on ne voie plus rien. À l'inverse, à partir du moment où elle gomme toutes les scories et qu'elle laisse apparaître quelque chose d'autre, de plus profond, qui la dépasse, qu'elle ne maîtrise pas vraiment mais qui est là de façon évidente, qui se voit, alors, oui, on pourrait parler de présence. Et cette présence se travaille, s'enseigne.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

Vous pratiquez le clown avec ou sans nez ?

J'ai appris le clown avec nez et, quand j'enseigne, je fais mettre le nez. C'est un code, le code du masque. Il oblige à un découpage des gestes, par exemple, et ça, ça amène le clown. Je dirige aussi des exercices sans nez basés sur ce principe selon lequel : « Je fais quelque chose. Je le donne au public. Je fais autre chose. Je le donne au public, etc. » Quand on le travaille à deux, on appelle ça le jeu du ping-pong : « Je te passe la balle donc je fais quelque chose et je le note. » C'est un classique, c'est la base du clown.

Existe-t-il, selon vous, une différence entre votre travail de clown et votre travail d'acteur ?

Non, je ne trouve pas – pas complètement. J'ai commencé par le théâtre. Ce n'est qu'après que j'ai eu un coup de foudre pour le clown. Alors, j'en ai fait beaucoup... au point même de me dire que je n'arriverais jamais plus à faire du théâtre tant je m'amusais dans le clown. Je n'ai pas tout de suite fait le lien entre les deux, en réalité. Puis est venu le moment où ça m'a trop pris la tête, où j'étais trop là-dedans et où j'ai eu envie de faire autre chose. J'ai essayé d'autres rôles, du théâtre pur, mais sans voir le rapport que je pouvais établir avec ma formation initiale en clown. Aujourd'hui, je pense que j'ai évolué face à ça. Je comprends assez bien à quel point les deux peuvent être liés. Quand je joue n'importe quelle pièce, même une pièce sérieuse, je sais instinctivement ce que je peux piocher dans le clown et cela a effectivement à voir avec une certaine présence. Ce sont des trucs d'acteurs, en réalité, même si je les ai appris par un autre biais. C'est se demander toujours : qu'est-ce qui se joue quand il n'y a pas de texte ? qu'est-ce qui se passe quand il ne se passe rien ? Si le clown a eu une influence plus spécifique sur moi, c'est en m'inculquant l'idée d'acteur créateur. C'est essentiel à mes yeux. Quand je démarre un projet, je n'arrive jamais avec rien. Je n'arrive pas non plus avec une démonstration de quelque chose, bien sûr, mais je ne considère pas que ce soit au metteur en scène de tout fournir. Je pense que l'acteur doit amener quelque chose, quelque chose à échanger. Le clown *construit* sa présence sur le plateau donc il arrive toujours avec *quelque chose* et cette idéologie a influencé mon rapport au metteur en scène et la manière dont j'aborde les textes.

Delphine Eliet incite ses élèves à toujours « Porter un propos » qui leur soit personnel, qui peut être tout à fait indépendant du propos de la pièce et même de celui du personnage. Elle explique que c'est le seul moyen pour l'acteur de se re-nourrir chaque soir et sur chaque projet...

Pour moi, c'est essentiel. C'est cela qui m'intéresse. Si un acteur n'est pas en scène pour qu'on le voie *lui*, je trouve cela inintéressant. Après, tout le jeu avec un texte, un classique par exemple, consiste à savoir être à la fois dans le texte et au plus proche de soi.

Donc si vous deviez donner une définition de la présence scénique, vous mettriez cela dedans ? Cette notion de « Porter un propos » ?

C'est amusant parce que, quand vous me dites « présence », j'ai tendance à l'associer à quelque chose d'un peu mystérieux... Et, en effet, parfois, quelqu'un rentre sur le plateau

et on *sent* qu'il y a une présence... Cela pourrait être lié à ce propos, oui, dans le sens où l'acteur entre *avec quelque chose*, il amène nécessairement quelque chose ; c'est impossible qu'il n'y ait rien. Quand j'ai travaillé avec Les Possédés, le lien avec mon parcours de clown a tout de suite été évident. Il y a beaucoup de choses que je retrouvais chez eux et, notamment, cette idée que l'acteur entre en scène dans une disponibilité particulière : il ne sait pas ce qui va se passer mais il est déjà chargé de quelque chose. Ce n'est pas forcément chargé d'un bagage psychologique... Il est juste *là*, les sens en éveil, dans cette disponibilité-là qui lui confère une certaine liberté. Peut-être est-ce cela, la présence ?

Pourriez-vous me parler plus en détails de cette expérience que vous avez eue avec le Collectif Les Possédés¹ ?

Ce qui m'a particulièrement intéressé chez eux, c'est qu'ils partent toujours du postulat que tout doit être vrai donc ils créent un principe de répétition dans lequel, quand on joue une intention, si la personne en face de nous ne la ressent pas, elle ne la ressent pas et elle ne fait pas semblant de la ressentir même si c'est écrit dans le texte. Par exemple, si je dis : « Reste ! » pour retenir quelqu'un et que la manière dont je dis ce « Reste ! » n'est pas claire, la personne s'en va. Évidemment, ce n'est pas possible en représentation mais, en répétition, ils fonctionnent comme ça. Parfois, cela peut devenir un défaut parce qu'ils en viennent à se répéter sans arrêt : « Reste !... Mais reste ! » Le texte se cribble de ces scories qu'ils les gommant au fur et à mesure. Si, à un moment, il faut ajouter : « Mais, bon sang, tu vas rester ! », ils le font, quitte à ce que la scène soit complètement sans queue ni tête. Il est même arrivé, en répétition, qu'un acteur s'en aille vraiment et que son partenaire soit obligé d'aller le chercher et se débrouille pour le ramener... J'ai trouvé ça très intéressant parce que c'est une manière de prendre possession du plateau qui pose une règle empêchant que l'on soit tout de suite dans la construction. Ceci dit, il n'y a pas *un* chemin. Ça ne veut pas dire que d'autres chemins ne fonctionnent pas. Mais cette règle impose une dynamique que j'ai trouvée très agréable. Généralement, avec d'autres metteurs en scène, le travail de répétitions consiste plutôt en des mises en place : le metteur en scène *met en place* la scène. Par exemple, Jean-Michel [Rabeux] met beaucoup plus rapidement en place. Vous faites la scène une fois, deux fois, il observe vers où vous l'emmenez, là où c'est le plus juste pour vous puis, très vite, il fait une proposition de mise en place : « Tu vas entrer par là, etc. » La première mise en place ne se base donc pas forcément sur ce qui s'est concrètement passé entre les deux acteurs. Ceux-ci vont d'abord perdre une certaine spontanéité qu'ils finiront néanmoins par réinjecter à l'intérieur de cette forme donnée. Je dirais que Jean-Michel travaille plus sur la forme que Les Possédés – ou, disons que, chez eux, c'est une autre forme – et il le défend. Je trouve qu'il a tout autant raison qu'eux. Lui, revendique que c'est du théâtre et qu'on a le droit de présenter une bague invisible, par exemple. Ça, pour Les Possédés, c'est impossible. Ça leur paraîtrait aberrant. Pour eux, il faut que le jeu s'appuie sur du concret donc, si ce

¹ *Merlin ou la Terre dévastée* de Tankred Dorst, création collective du Collectif Les Possédés, dirigée par Serge Dana en 2009.

n'est pas une bague, ce » sera, du moins, un élément qui va faire croire que c'est une bague...

J'entends tout à fait ce que vous expliquez quand vous dites qu'il relève du travail de l'acteur de savoir remplir une forme qu'on lui impose. Toutefois, diriez-vous que certains spectacles auxquels vous avez participé, certaines mises en scène, vous ont aidé plus que d'autres à être présent, disponible ? Ou est-ce que cela ne dépend que de l'acteur ?

J'aurais tendance à dire qu'avec Les Possédés, effectivement... Chez eux, la règle du « On est au présent coûte que coûte » prime sur la forme. Cela influence d'ailleurs beaucoup le choix des textes qu'ils travaillent. Ils ont une méthode proche du travail du clown finalement ! Si, en scène, un accessoire tombe, il tombe. On ne fait pas comme s'il n'était pas tombé. Évidemment, il y a des accidents que vous allez devoir ne pas prendre en compte... Mais, par exemple, s'il y a une réaction dans le public, l'acteur réagit à cette réaction. Il ne peut pas ne pas réagir. C'est une manière d'appréhender l'instant présent que je reproduis sur tous les spectacles dans lesquels je joue. Ça peut d'ailleurs poser problème, cette obsession que j'ai à vouloir tenir compte de tout ce qui se passe quitte à m'éloigner du cœur du texte. Sur *La Nuit des rois*, un soir, j'étais en colère contre moi-même à la fin de la représentation parce qu'un spectateur avait laissé sonner son téléphone et que j'avais sur-réagi au point de perdre complètement le fil... Il faut être malin, savoir sélectionner... Chaque spectacle dans lequel j'ai travaillé avait ses qualités et ses défauts, je dirais, donc je ne sais pas s'ils influent vraiment sur la présence de l'acteur. Je dis tout et son contraire, non ? C'est qu'il n'y a pas de règle, je pense. Est-ce que il y a une manière d'enseigner la présence ? Je n'en sais rien. Je sais juste que, pour moi, effectivement, quand un accessoire tombe, il tombe.

Cela sous-entend tout de même être dans l'instant présent de ce qui se passe sur le plateau...

Oui, c'est l'une des clefs de mon travail. Mais d'autres acteurs peuvent travailler sur une partition plus formelle et je peux trouver ça très bien, en être fasciné. À mon sens, Claude Degliame, par exemple, travaille au départ davantage sur la forme que moi. Le texte est très important pour elle alors que je vais être plus à l'écoute de ce qui se passe dans l'instant, quitte à faire des contresens parfois. Quand on a commencé à répéter ensemble, sur *La Nuit des rois*¹, nous étions tellement opposés dans notre approche ! Au début des répétitions, du coup, je ne nous sentais pas *ensemble*. Et je pense qu'on *n'était pas* complètement ensemble, effectivement... On a fini par se rejoindre et, une fois en représentations, on travaillait sur la même chose, on se retrouvait vraiment *au présent* mais, au début, je trouvais son approche déroutant. Pour moi, le travail qui passe par le moment présent est essentiel. C'est l'une des choses qui me fascinent le plus au théâtre.

Pour avoir cette « disponibilité » dont vous parlez, vous échauffez-vous ? Avant d'ouvrir ces entretiens à une réflexion plus large sur la présence scénique, en effet, j'ai rencontré

¹ *La Nuit des rois* de William Shakespeare, traduit, adapté et mis en scène par Jean-Michel Rabeux en 2011.

quelques acteurs autour d'une question que j'aime beaucoup : « Échauffement, mythe et réalité ? » Qu'en serait-il pour vous ?

Je ne fais pas d'échauffement. Je n'aime pas venir à l'avance au théâtre. J'arrive plutôt au dernier moment et j'aime bien me préparer assez vite. Quand j'ai commencé le théâtre, je m'échauffais beaucoup plus ; c'est au fur et à mesure que j'ai cessé de le faire. Je ne sais pas si c'est bien, ou pas. C'est d'ailleurs une question que je me suis souvent posée mais ça ne me vient pas, réellement. Par contre, j'ai quand même besoin de me concentrer. Chacun a ses grigris. Chez moi, une pratique qui revient tout le temps, aujourd'hui, c'est que j'ai besoin d'entendre le public avant que ça ne démarre. Je vais sur le plateau ou en coulisses quand les gens commencent à entrer dans la salle et je les écoute s'installer. C'est devenu une sorte de rituel. J'entends les gens, je sais que les gens sont là, je sais que je vais jouer pour eux et pas pour d'autres, que c'est une représentation particulière, que ce sont ces gens-là et je me raconte des histoires, plus ou moins consciemment. Je pense que ça joue de ça, de cette idée que ça va être là, maintenant, tout de suite, et pour ces gens-là, précisément. Je ne dirais pas que c'est un échauffement mais que c'est *ma* manière de me concentrer. Donc je répondrais plutôt « mythe » à votre question parce que je ne crois pas à un échauffement systématique et que les gros échauffements m'agacent, soyons clairs. Il faudrait vraiment me convaincre si je devais venir une heure avant le spectacle pour m'échauffer en groupe... Pour moi, c'est quand même quelque chose d'individuel... Ceci dit, chaque projet engendre des phénomènes différents dans son unicité. Des pratiques peuvent naître dans une équipe parce qu'on a besoin de faire ci ou ça. Sur *La Nuit des rois*, tout le monde doit se réunir, avant le spectacle, pour caler la partition musicale. Je trouve intéressant qu'on se retrouve tous, à un moment donné du temps de préparation, parce qu'à l'inverse, il n'est absolument pas évident de se retrouver sur le plateau sans avoir salué ses partenaires. Ce serait peut-être ça, aussi, mon rituel : venir tout de même suffisamment à l'avance pour pouvoir faire un coucou dans les loges, faire une blague... Créer un petit lien avant qu'on ne commence.

Delphine Eliet parle d'un « état de jeu » – qu'elle appelle depuis peu : « état créateur » – qu'elle décrit comme un « état d'être » propre au travail du plateau, différent de l'état qui est le nôtre au quotidien. Seriez-vous d'accord avec de telles expressions pour parler de l'activité de l'acteur en scène ?

Oui, je pense qu'il existe un « état de jeu ». Parfois, quand il n'y a pas cet état-là, vous êtes sur le plateau sans y être. Mais, plus généralement, quand vous avez bien fait votre travail en répétitions, l'« état de jeu » arrive. Vous vous mettez dans les rails et ça arrive... Parce que je ne crois pas à un « état de jeu » dans lequel l'acteur se mettrait avant de jouer. Où est-ce qu'il irait le chercher ? Je ne me vois pas dans ma loge... C'est toujours mystérieux quand on entend parler de l'Actors Studio, par exemple... On imagine un acteur qui refait toute sa biographie avant chaque spectacle. Il y a sans doute des gens qui savent travailler comme ça mais, moi, je crois tellement à l'instant présent ! Je me souviens que, quand je travaillais avec *Les Possédés*, j'avais une scène vraiment dramatique, au début du spectacle, très violente... Elle se terminait presque par un meurtre. Je ne comprenais pas comment ne pas arriver très chargé et, en même temps, ça me mettait dans un état qui,

Peut-on enseigner la présence scénique ?

pour moi, n'était pas un état de disponibilité parce que je cherchais ailleurs... J'avais l'impression qu'il fallait que ça aille très vite... J'ai mis du temps avant de m'autoriser à arriver sans être chargé et avant de faire confiance au fait que, dans les deux minutes qui suivraient, la tension dramatique monterait suffisamment. C'est Rodolphe [Dana] qui, très justement, avait dit à tout le monde – et je l'avais beaucoup entendu pour moi – qu'il fallait démarrer plus doucement, que nous étions trop pressés, trop à fond dès le début, qu'il y avait une bascule dans la scène et qu'on réussirait de toute façon à faire cette montée dramatique. Il avait raison : à cette occasion, j'ai compris qu'un acteur peut entrer normalement en scène et, s'il est dans la bonne disponibilité, s'il a bien fait son travail en répétition, l'émotion arrive. Aller chercher cet état émotionnel avant de jouer, pour soi seul et dans sa loge, c'est le meilleur moyen de se bloquer.

Pour rester sur La Nuit de rois, la dernière scène du spectacle est une improvisation que vous signez. Sentez-vous une différence importante quant à votre présence en scène entre le reste du spectacle pour lequel vous respectez la mise en espace imposée par Jean-Michel Rabeux et ce moment d'improvisation ? N'est-ce pas plus facile d'y être présent ? Je m'en réfère au fait que de plus en plus de spectacles, aujourd'hui, affichent une part conséquente d'improvisation par goût, justement, de cette mise en danger de l'acteur qui lui confère une plus grande présence...

Ils ont raison. C'est vrai que c'est très excitant. Quand je dirige un stage et que je fais travailler de vraies improvisations de clown, une improvisation réussie, c'est effectivement de la présence pure, de l'instant présent pur. Je pense d'ailleurs que c'est ce à quoi font croire Les Possédés sans arrêt. Parfois avec maladresse... Le danger est que ça devienne un système. Il arrive qu'ils se perdent en ajoutant des scories partout, en faisant : « Mais je, je, je... comprends pas. Tu, tu... » C'est le piège : faire « croire » au présent... Parce que ça aussi, ça se travaille ! Vous pouvez complètement trafiquer la chose en cherchant l'hésitation, en compliquant votre déplacement jusqu'à la chaise pour montrer que vous ne savez pas où vous avez envie d'aller... Et pour ce qui est de l'improvisation finale de *La Nuit des rois*, je ne peux pas dire que ce soit une improvisation comme celles auxquelles vous faites référence. C'est une improvisation sans en être une parce que je sais à peu près ce que je vais dire et que je dois même me forcer, chaque soir, à sortir des rails à certains instants. Ce qui m'amuse le plus, alors, c'est de surprendre les acteurs sur le plateau. Je crée des troubles. Ceci dit, c'est la même chose avec un texte. On se demande toujours : « Comment vais-je répondre ? Il faudrait que ce soit tellement juste que ça puisse surprendre l'acteur en face de moi. »

Vous établiriez donc un lien entre présence scénique et amusement de l'acteur ? Pensez-vous qu'il puisse y avoir amusement de l'acteur en scène sans qu'il travaille au présent ?

Je ne pense pas. Pour moi, le plaisir du jeu est essentiel et vice-versa : sans amusement, il n'y a pas d'état présent. Si vous ne prenez pas de plaisir à être en scène, vous n'êtes pas au bon endroit. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles je m'entends bien avec Rabeux : qu'il fasse du dramatique ou pas, il fait très attention au plaisir de l'acteur. Un acteur doit s'amuser sur le plateau. Il le dit et j'y crois.

Une dernière question, enfin : quand vous mettez en scène vous-même, êtes-vous attentif à faire en sorte que les acteurs soient présents ?

Oui, c'est quelque chose que je garde en tête : créer les conditions pour que ce soit possible. Je me trompe souvent, j'imagine, mais, par exemple, j'essaie que le spectacle s'invente à partir des propositions des acteurs. Je travaille toujours à partir de leurs improvisations et j'essaie, ensuite, de trouver des passages dont on va pouvoir penser que c'est de l'improvisation. Je pense qu'il faut que ce soit extrêmement réglé et c'est ce qui est compliqué. Donc la part d'improvisation est infime. Elle réside dans la petite surprise que l'un d'entre nous va faire, un soir, en revenant sur ses mots, par exemple. C'est un débat qu'on a encore eu hier dans notre compagnie : en ce moment, on monte un cabaret avec des numéros dont certains membres de l'équipe souhaiteraient qu'ils restent de l'improvisation parce qu'on les a présentés, une fois, comme ça, en scène ouverte, et que c'était magique. Je n'y crois pas. Je suis sûr qu'on ne le fera pas cinquante fois parce que l'acteur se piège toujours lui-même : il finit par vouloir reproduire et ça devient mauvais. Autant fixer. Mais ça revient à fixer la part de flou et c'est compliqué à faire, c'est long à régler, on n'y arrive pas à tous les coups. Néanmoins, que ça marche ou que ça ne marche pas, c'est quelque chose que j'aime beaucoup travailler.

Mais que faites-vous quand un acteur trouve quelque chose d'intéressant, qu'il est très présent grâce à cette proposition-là pendant deux ou trois séances puis qu'il perd cette présence parce que ça se systématise ? L'aidez-vous à retrouver la spontanéité au sein-même de cette forme ou changez-vous de proposition ?

Ça, c'est du calage. Ce sont les notes, je dirais. Il faut retrouver pourquoi ça ne marche plus. Généralement, c'est parce que l'acteur a décalé l'un des points essentiels sans s'en rendre compte. Le cœur de la proposition a été oublié au profit de... C'est le coup classique des passages comiques. Quand ça devient très drôle, l'acteur peut avoir tendance à en faire trop et à perdre l'essentiel, le moteur. Je le vois très bien dans mon propre travail et c'est une chose sur laquelle j'aimerais pouvoir progresser : être capable d'aller plus loin en improvisation sans perdre le cœur de la chose. Cette fausse improvisation de *La Nuit des rois*, je la trouve difficile précisément pour cela. Pour l'instant, j'ajoute chaque soir une ou deux nouvelles données mais je ne vais jamais au-delà de trois parce que j'ai toujours peur de perdre l'essentiel – il y a tout de même une histoire dans laquelle cette improvisation s'intègre – et de ne plus faire rire que moi ou mes partenaires sur le plateau.

Réfléchir à l'improvisation revient à se poser la question de l'accident : improviser serait créer un accident pour plonger dans l'instant présent. Est-ce en ce sens que vous parlez de « petite surprise » ?

Exactement. Ce qui est compliqué, c'est que ça relève de l'instinct de l'acteur, ça ne peut pas être intellectuel. À un moment, vous sentez que ce n'est pas assez là et vous travaillez à créer les conditions pour que ça soit là. Cela pose aussi la question de ce qu'on entend par accident. Créer l'accident, on imagine spontanément que c'est entrer à droite au lieu

Peut-on enseigner la présence scénique ?

d'entrer à gauche mais ça peut tout aussi bien être une accélération sur une réplique qui, tout d'un coup, redynamise toute la scène. Ça repose beaucoup sur la relation qu'on a à l'acteur en face de soi : créer l'accident, c'est recréer le contact, recréer le lien. Les Possédés sont très intéressants en ce sens parce qu'ils ont une obsession de ça et chacun, dans leur équipe, est à l'affût donc c'est plus facile que quand on est dans une forme très structurée. Tout le monde cherche à pousser un peu l'autre. Parfois, c'est très maladroit et les représentations peuvent confiner au gaguesque... Si une scène commence à s'éteindre, les acteurs vont tenter de la bousculer un peu quitte à en bouleverser l'axe et que ça ne marche plus, ils sont capables d'aller très loin par rapport au parcours que l'on suit d'habitude : ils ne changent pas tout mais ils accélèrent, ils peuvent même pousser un acteur sans qu'on comprenne pourquoi... Évidemment, ça ressaisit la scène – parfois dans le mauvais sens, c'est vrai, mais je me suis toujours dit que, d'une certaine manière, ils avaient raison de fonctionner comme cela : tout faire pour éviter que le présent disparaisse du plateau.

Le mythe Ostermeier
Moritz Gottwald et Christoph Gawenda

Entretien avec Christoph Gawenda et Moritz Gottwald – 1^{er} février 2013¹

Christoph Gawenda se forme de 2001 à 2005 à l'Académie de Musique et de Théâtre de Hanovre. Parallèlement, il participe à plusieurs ateliers organisés par l'Académie des Arts du Théâtre de Saint-Petersbourg. À la fin de ses études, il est engagé au Théâtre d'État de Stuttgart où il travaille notamment sous la direction de Friederike Heller, Volker Lösch, Michael Thalheimer, Hasko Weber, Thomas Dannemann et Árpád Schilling. Il intègre la troupe de la Schaubühne en 2010 et joue alors, entre autres, dans *Antigone* de Sophocle mis en scène par Friederike Heller (2011), *La Puissance des ténèbres* de Léon Tolstoï mis en scène par Michael Thalheimer (2011), *Einsame Menschen* de Gerhart Hauptmann mis en scène par Friederike Heller (2011), *Edward II* de Christopher Marlowe mis en scène par Ivo van Hove (2011), *Un Ennemi du peuple* d'Henrik Ibsen mis en scène par Thomas Ostermeier (2012) et *Baal* de Bertolt Brecht mis en scène par Nicholas Mockridge (2013).

Moritz Gottwald se forme à l'Académie d'Art dramatique Ernst Busch, à Berlin. Il travaille ensuite à deux reprises avec Yves Hinrichs sur *An der Saale hell gestrandet. Ein Heimatstück* (2007) puis sur *Exit* (2008), avec Alexander Riemenschneider sur *Hamlet ist tot. Keine schwerkraft* d'Ewald Palmetshofer (2010) et Philip Baumgarten sur *Parasiten* de Marius von Mayenburg (2011). Il intègre alors la troupe de la Schaubühne et joue successivement dans *Edward II* de Christopher Marlowe mis en scène par Ivo van Hove (2011), *Märtyrer* de et mis en scène par Marius von Mayenburg (2012), *Un Ennemi du peuple* d'Henrik Ibsen mis en scène par Thomas Ostermeier (2012), *Les Estivants* de Maxime Gorki mis en scène par Alvis Hermanis (2012), *Draußen vor der Tür* de Wolfgang Borchert mis en scène par Volker Lösch (2013) et *Roméo et Juliette* de William Shakespeare mis en scène par Lars Eidinger (2013).

¹ À l'occasion des représentations au TNP-Villeurbanne de *Un ennemi du peuple* d'Henrik Ibsen mis en scène par Thomas Ostermeier. Interprétariat : Heidi Weiler et Marion Bobu. Traduction : Johanna Proll.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

Si je vous dis le mot « présence », que signifie-t-il pour vous ? Vous est-il arrivé de l'employer vous-mêmes ou de l'entendre employer au cours de vos formations respectives et, plus tard, auprès des différents metteurs en scène que vous avez rencontrés ?

Moritz Gottwald : Ce mot me semble désigner une réalité très générale : quand un acteur évolue sur scène, il peut agir non seulement intérieurement mais aussi extérieurement afin de se rendre plus ou moins présent. Pour ma part, je préférerais parler de *focus*. Ce serait : « Est-ce que je capte en ce moment le *focus* sur scène ou pas ? Suis-je le plus présent que je peux l'être ou pas ? » Le premier exemple qui me vient à l'esprit, c'est une scène des *Perses* que j'ai vu jouer à Berlin. Elle comprenait énormément de texte et le metteur en scène avait pris le parti de la travailler comme s'il s'était agi d'un chœur à deux personnages. Il y avait deux acteurs, donc : un acteur de théâtre et un acteur de cinéma. Enfin, tous deux étaient des acteurs de théâtre, en réalité, mais l'un d'eux avait souvent joué pour le cinéma tandis que l'autre s'était consacré au théâtre. Au bout d'un certain temps, je me suis rendu compte que je ne prêtais aucune attention à l'acteur de cinéma alors que j'étais fixé sur l'acteur de théâtre. Tous deux disaient les mêmes mots et de la même manière, avec la même intonation, sur le même rythme... Mais je ne regardais malgré tout que l'acteur de théâtre qui, de toute évidence, faisait quelque chose de différent.

Christoph Gawenda : Je crois que, lorsqu'on parle de présence, on se retrouve vite en terrain subjectif. Pour moi, ce qu'est la présence diffère totalement d'une personne à l'autre. Il me paraît donc difficile de définir ce terme objectivement. C'est assez drôle, d'ailleurs, je me souviens d'une discussion – c'était avec toi, non ?

Moritz Gottwald : À propos des bons et des mauvais acteurs ?

Christoph Gawenda : Oui. Quand on réfléchit à la « présence », on se pose vite la question du talent des gens : qui est talentueux et qui ne l'est pas. Alors que nous étions en tournée à Melbourne, nous avons eu une discussion avec Moritz sur l'objectivité ou non du talent des acteurs : pouvait-on affirmer, objectivement, qu'il y avait de bons et de mauvais acteurs ou, du moins, des acteurs plus doués que d'autres... On n'arrivait pas à se mettre d'accord et, si je me souviens bien, j'étais d'avis que, subjectivement, tout le monde pouvait être bon et mauvais à la fois. On se demandait aussi s'il était possible de s'entraîner pour gagner en présence, si, objectivement, il pouvait y avoir une valorisation de sa présence...

Moritz Gottwald : Je le pense, moi. Je me souviens d'un atelier que j'ai suivi pendant la deuxième année de mes études et dans le cadre duquel nous avons travaillé sur *Don Carlos*¹. Il y avait une scène que nous jouions sur un canapé matelassé et notre énergie était toujours trop basse dès qu'on s'y asseyait. Notre professeur nous avait alors expliqué qu'il nous était en effet impossible de conserver notre énergie étant donné que

¹ *Don Carlos (Don Karlos, Infant von Spanien)* de Friedrich von Schiller.

nous expirions chaque fois que nous nous enfions dedans, qu'il s'agissait là d'un processus tout à fait normal. Toute l'énergie de l'acteur s'échappe s'il expire. S'il inspire, en revanche, il peut maintenir l'illusion qu'il est toujours prêt à initier une action, toujours prêt à parler, à tout moment. Ces techniques relatives à l'énergie permettent d'augmenter la présence en scène, cela me semble évident.

Christoph Gawenda : Je trouve important d'ajouter – d'autant que cela s'accorde bien avec ce mot clef pour moi qu'est la « subjectivité » – qu'il n'y a pas un seul conservatoire d'art dramatique qui conviendrait à tous les acteurs. C'est à chacun d'observer son propre fonctionnement afin de trouver la formation qui lui convient le mieux, à chacun de se demander : « Comment est-ce que, moi, je fonctionne en scène ? Comme ma tête fonctionne-t-elle ? »

Moritz Gottwald : Et mon corps...

Christoph Gawenda : Tout ce que je suis en train de dire n'a de valeur que pour *moi*. Ce sont les réponses que j'ai trouvées aux questions relatives à mon propre fonctionnement.

Delphine Eliet, la pédagogue dont j'étudie le travail, parle d'un « état de jeu » – qu'elle appelle depuis peu : « état créateur » – qu'elle décrit comme un « état d'être » propre au travail du plateau, différent de l'état qui est le nôtre au quotidien. Seriez-vous d'accord avec de telles expressions pour parler de l'activité de l'acteur en scène ?

Moritz Gottwald : Je trouve qu'il y a une réelle différence, effectivement. Il peut m'arriver de retrouver des états similaires d'euphorie dans ma vie quotidienne, les soirs de fête, par exemple... Je ne veux pas signifier par là que je prends de la drogue, bien sûr, simplement que mon attention est aiguisée dans ces moments-là.

Christoph Gawenda : Toute cette adrénaline que produit le corps en représentation induit de toute façon et automatiquement certains changements physiologiques...

Moritz Gottwald : Sur scène, il s'agit toujours d'une situation exceptionnelle. Le corps est extrêmement sensibilisé. Il devient plus intuitif. On peut presque toujours jouer, d'ailleurs. Peu importe qu'on soit malade...

Christoph Gawenda : Dès qu'on arrive sur le plateau, cela fonctionne, d'une façon ou d'une autre.

Moritz Gottwald : Oui, c'est la règle d'or.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

Certains acteurs différencient la présence scénique purement corporelle, comme état d'hypersensibilité, pour reprendre ce que vous disiez, et la présence que leur confèrent les textes avec lesquels ils revendiquent d'entretenir un rapport poétique. Que pensez-vous de cette distinction ?

Moritz Gottwald : Je ne suis pas d'accord. Il est tout à fait possible d'être très présent en scène sans texte. Les anecdotes sont nombreuses à ce sujet. Je pense, par exemple, à cet acteur qui interprétait un rôle secondaire dans une mise en scène d'*Hamlet*, si je me souviens bien... Il avait confectionné une bougie en pâte d'amande, mangeable donc, et, pendant que son collègue récitait ce monologue génial, « Être ou ne pas être... », il s'était mis à la manger lentement... Plus personne ne regardait ni n'écoutait l'acteur qui interprétait Hamlet ! Il existe mille histoires semblables ! Un pompier arrive sur scène par une porte latérale, voit les spectateurs dans la salle et ressort très discrètement... Tout le monde le regarde lui alors qu'il ne prononce aucun texte ! C'est seulement que, tout à coup, on lui prête plus d'attention. Je crois que c'est la chose la plus importante, l'attention. En prêtant attention à moi-même, je me rends plus intéressant. On pourrait presque dire qu'il est plus facile pour l'acteur de créer de la présence sans texte... Ceci dit, cela dépend totalement de la mise en scène. Il est difficile de parler de façon aussi générale.

Christoph Gawenda : Je pense qu'il existe différentes manières, certaines intérieures, d'autres extérieures, de parvenir à engendrer cette espèce d'énergie, sur scène, par et pour soi-même. Or, pour cela, je me répète, chaque acteur doit trouver une manière de faire qui lui soit propre.

Lors de la conférence de mercredi dernier¹, Thomas Ostermeier a parlé de la difficulté d'écrire des textes qui comprennent plusieurs niveaux de sens et de la difficulté corrélative d'adapter des textes « classiques », dirais-je, sans qu'ils perdent de leur richesse. Il y a cette tradition, en France, notamment avec le travail de Claude Régy, d'un texte présent en soi, texte qui porte l'acteur...

Moritz Gottwald : Là encore, je ne peux que vous contredire...

Christoph Gawenda : Je crois que cela dépend toujours de l'ensemble parce que le texte n'est qu'un seul élément d'une mosaïque. Pour parler de *Un ennemi du peuple*, on peut considérer qu'on a créé un texte complètement neuf... Il est tout à fait possible de décréter, néanmoins, que le texte est la chose la plus importante et qu'il faut que la mise en scène soit à son service mais, dans ce cas précis, ce n'était pas ce qui était prévu. Étant donné les choix dramaturgiques sur ce spectacle, cette fin dont la modification avait été décidée dès le début des répétitions, il était évident que l'on n'allait pas respecter le texte d'origine et qu'on allait le retravailler... Mais cela m'intéresserait de savoir comment

¹ Rencontre avec Thomas Ostermeier organisée par le Goethe Institut de Lyon le 30 janvier 2013 à l'occasion de la tournée au TNP-Villeurbanne de sa mise en scène de *Un ennemi du peuple* d'Henrik Ibsen.

Thomas [Ostermeier] travaille sur Shakespeare, par exemple. Est-ce qu'il bouleverse le texte de la même manière ?

Moritz Gottwald : Les pièces de Shakespeare – et ce qui fait la grande différence avec *Un ennemi du peuple* – ont toutes été traduites par Marius [von Mayenburg] : *Mesure pour Mesure, Hamlet, Othello*... Thomas y a collaboré, évidemment, mais Marius a chaque fois fourni un produit achevé. La structure de la pièce était toujours très cohérente et il était intraitable quant au fait que tout soit respecté à la ligne près et que la mise en scène s'adapte à son propre style. Sur *Un ennemi du peuple*, c'était l'inverse : nous avons reçu cette consigne – qui est toujours d'actualité alors même que l'on joue le spectacle – de reformuler chaque phrase qui ne nous aurait pas semblée juste spontanément. C'est vraiment très agréable dans le jeu parce que l'on trouve alors toujours de nouvelles choses quand bien même l'on respecte parfaitement la situation : un partenaire avec qui l'on est davantage complice ce soir-là, une nuance que l'on décide de souligner... Je suis convaincu qu'une telle consigne aide l'acteur à être plus éveillé sur le plateau.

Christoph Gawenda : La question qui se pose à chaque fois, c'est : de quoi veut-on parler ? Je crois que l'intention de Thomas sur ce spectacle était de raconter une aventure humaine, pas de rendre compte de la poésie d'un texte...

Moritz Gottwald : Si je veux me régaler de la poésie d'un texte, je préfère assister à des lectures ! Au théâtre, pour moi, la seule et la plus juste des intentions est toujours de montrer des êtres humains dans différentes situations. Et le texte n'est qu'un moyen de parvenir à ses fins.

Une deuxième question relative à la direction de Thomas Ostermeier : il explique en entretien travailler sur une partition spatiale et gestuelle extrêmement précise¹. Pensez-vous que cela vous aide à être présents ? Pensez-vous que cela vous aide à trouver « les places fortes », comme on le dit ?

Christoph Gawenda : Oui... Mais ça ne se passe pas précisément comme cela. En réalité, nos déplacements sont relativement libres.

Moritz Gottwald : Il y a une part de vérité là-dedans, bien sûr, mais les acteurs sont tout de même libres de bouger comme ils l'entendent et de faire des propositions différentes... Ce qu'il rappelle souvent, en revanche, c'est qu'il faut utiliser l'espace au mieux, sans trop se rapprocher les uns des autres, par exemple... Il nous demande de tenir compte de certaines règles mais je ne me suis jamais retrouvé cantonné dans un seul coin du plateau ou limité à une seule diagonale... Au début, on a même beaucoup de libertés. Il n'impose rien tout de suite. Il attend de voir ce qui se passe.

¹ Cf. OSTERMEIER, Thomas, *Thomas Ostermeier*, introduction et entretien par Sylvie CHALAYE, Collection Mettre en scène, Éditions Actes Sud-Papiers, 2006.

Peut-on enseigner la présence scénique ?

Christoph Gawenda : Si votre question de fond, c'est : « Comment créer de la présence ? », je la reformulerais de la manière suivante : « Comment fais-je en sorte, en tant qu'acteur, d'être regardé par les spectateurs ? » Et je crois qu'alors, la tension est une notion essentielle – et, avec elle, la notion d'énergie. C'est la tension entre deux choses qui rend le visage de l'acteur captivant, par exemple, soit une tension intérieure, soit une tension extérieure... Toute tension est source d'énergie... et cela rend présent.

Moritz Gottwald : On le voit bien chez les danseurs, par exemple : quand ils bougent, ils n'ont pas besoin de faire grand-chose pour être présents. Ils sont à la barre, ils font deux pas... mais ils effectuent tous ces mouvements comme s'ils évoluaient dans de l'eau. Il y a, dans chacun de leurs gestes, une petite résistance qui dégage une impression de force, ce qui les rend tout de suite intéressants. Or, c'est la même chose avec les pensées ! Je suis convaincu qu'il ne faut pas laisser dériver ses pensées lorsqu'on est en scène mais qu'on doit, au contraire, penser *contre*, créer de la résistance en parlant. Par exemple, là, je cherche mes mots. Je suis face à une résistance précise qui est : « Comment puis-je exprimer ce que je voudrais dire le mieux possible ? » Cela rend mon discours bien plus captivant que si je racontais simplement ma journée d'hier.

Marion Bobu : En Allemand, les mots « tension » et « passionnant » sont les mêmes en réalité : « *Spannend* », c'est « passionnant » et « *Spannung* », c'est « tension ».

Moritz Gottwald : Il me semble toutefois important d'ajouter que c'est une chose d'articuler un propos en y réfléchissant et tout à fait une autre de transmettre une idée à des spectateurs, sur scène, en respectant une situation donnée. Quand on est au cœur d'une situation, en jeu, il ne faut pas trop réfléchir, je pense, sinon cela nous extrait de l'instant présent et le public s'en rend compte... Ce sont des choses que l'on peut préparer avant, pendant les répétitions, mais qui ne servent pas beaucoup en représentation.

Avant d'ouvrir ces entretiens à une réflexion plus large sur la présence scénique, j'ai rencontré quelques acteurs autour d'une question que j'aime beaucoup : « Échauffement, mythe et réalité ? » Qu'en serait-il pour vous ?

Moritz Gottwald : Pour moi, l'échauffement est absolument indispensable !

Christoph Gawenda : Pour moi, non. Mais cela dépend encore de l'idée que l'on glisse derrière ce mot... et du spectacle que l'on joue.

J'ai appris que vous jouez au badminton avant de jouer... À quoi cela vous sert-il ?

Christoph Gawenda : Le badminton offre le double avantage de nous faire plaisir, de nous détendre de façon amusante, et de nous aider à mémoriser notre texte en nous imposant de faire quelque chose à côté de celui-ci : nous sommes contraints de penser à beaucoup de choses, d'avoir une réelle attention corporelle, alors même qu'on le récite. À force, il s'automatise et l'on n'est plus obligé d'y réfléchir pour s'en souvenir. Chez moi, cela porte relativement ses fruits, je trouve. Cela fonctionne.

Vous récitez l'entièreté du texte ?

Christoph Gawenda : Cela dépend. Parfois, c'est uniquement le cinquième acte. Le plus souvent, ce sont les deux premiers... Une fois, on a tout passé.

Et c'est un exercice qui est imposé par Thomas Ostermeier ? Tout le monde doit y participer ?

Moritz Gottwald : Je crois qu'il a piqué l'idée à quelqu'un d'autre, au temps où il était lui-même acteur, mais je n'en suis pas sûr... Cela varie, de toute façon, d'un spectacle à l'autre. Je sais que sur *Hamlet*, ils ont recours à cet exercice avant chaque représentation.

Christoph Gawenda : À chaque fois ?

Moritz Gottwald : Oui, toujours... Mais c'est parce qu'ils ont déjà joué ce spectacle cent quatre-vingts fois ! Ils ne le font pas pour raviver leur mémoire du texte – ils le connaissent par cœur – mais pour s'échauffer en passant un peu de temps ensemble.

Une dernière question enfin : pensez-vous que l'on puisse enseigner la présence scénique ?

Christoph Gawenda : J'en doute... Mais je serais très curieux de savoir si un enseignement de la présence a été inventé... même si je n'y crois pas vraiment.

Moritz Gottwald : Tu sais que, du coup, tu contredis ce que tu disais sur les bons et les mauvais acteurs ?

Christoph Gawenda : Pourquoi ?

Moritz Gottwald : Parce que s'il est impossible d'enseigner la présence scénique, il faut l'avoir *en soi* et cela sous-entend l'existence de mauvais acteurs.

Christoph Gawenda : Mais il ne s'agit pas là d'un jugement objectif ! Je ne crois pas que l'on puisse porter de jugement objectif sur un tel sujet. Ce n'est pas mathématique et c'est justement ce qui me plaît... Ce ne sont pas des mathématiques.

Moritz Gottwald : Si, ce sont des mathématiques ! Il est simplement trop compliqué d'en parler de cette façon...

Christoph Gawenda : Je crois que tu dis que ce sont des mathématiques pour t'en sortir...

Moritz Gottwald : ...et je suis content de ne pas être obligé de l'expliquer.

Photo de couverture : Morgane Paoli. © Julie Moulier.