

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ART

PAR
SOPHIE LAROUCHE

UNE DÉMARCHE DE RECHERCHE SUR LA FORMATION DE L'ACTEUR:
LA "VÉRITÉ" DU JEU À TRAVERS QUATRE ESTHÉTIQUES THÉÂTRALES

MAI 2011

**Ce travail de recherche a été réalisé
à l'Université du Québec à Chicoutimi
dans le cadre du programme
de la Maîtrise en art**

CONCENTRATION: ENSEIGNEMENT ET TRANSMISSION

Pour l'obtention du grade: Maître ès arts M.A

Je n'ai jamais cru en une vérité unique. Qu'il s'agisse de la mienne ou de celle des autres. Je crois que toutes les écoles, toutes les théories peuvent être utiles en un certain lieu, en un temps donné.

Peter Brook, *Points de suspension*.

Jouer, c'est être hors de soi d'abord. On ne joue bien que lorsqu'on est dans cet état, mesure et contrôle, c'est-à-dire lorsqu'on peut en même temps rentrer en soi-même. C'est le dédoublement. (...) Il y a pour chaque comédien, un mécanisme personnel qui est le seul problème du théâtre.

Louis Jouvet, *Le Comédien désincarné*.

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.

Peter Brook, *Points de suspension*.

Je recherche la vérité; vous vous contentez de son apparence. Je recherche la conviction.

Constantin Stanislavski, *La Formation de l'acteur*.

La responsabilité du maître (...). L'important sera toujours en dernière analyse d'avoir aidé l'élève à se choisir, à ne jamais faire l'économie de ses désirs et de ses refus profonds.

Jacques Lassalle, Jean-Loup Rivière, *Conversation sur la formation de l'acteur*.

Il faut toujours en arts préserver quelques pépites de réalité pour accéder à la vérité suprême du mentir-vrai.

Jacques Lassalle, Jean-Loup Rivière, *Conversation sur la formation de l'acteur*.

RÉSUMÉ

Ce travail de recherche a été réalisé dans le cadre du programme de maîtrise en art, volet transmission. Il s'intitule : *Une démarche de recherche sur la formation de l'acteur: la "vérité" du jeu à travers quatre esthétiques théâtrales.*

La "vérité" du jeu chez le comédien est, somme toute, quelque chose d'abstrait, surtout dans l'optique où le talent, le charme et la présence sont des phénomènes hautement subjectifs. Former l'acteur pour qu'il joue avec justesse serait alors, peut-être, une affirmation plus exacte, mais certainement tout aussi subjective. Dans un premier temps, je me suis donc arrêtée sur cette notion de "vérité" dans le jeu de l'acteur et j'ai cherché à bien cerner ses paramètres.

J'ai ensuite examiné différentes théories du jeu, pour proposer une méthode de transmission de celui-ci. La formation pratique de l'acteur est donc le noyau de cette recherche, d'abord expérimentale. J'ai donné, pour valider hypothèses et méthodes, des séries d'ateliers à plusieurs groupes. Ces ateliers ont été le lieu d'une exploration à partir de quatre formes traditionnelles toujours bien vivantes: le *jeu choral*, la *marionnette*, le *jeu masqué* et la *tragédie classique*. L'idée maîtresse de ce mémoire est qu'avec l'apprentissage de ces quatre formes on touche à l'essence des qualités qu'il faut transmettre pour produire un bon acteur de théâtre.

Ces qualités, ramenées à vingt aspects ou dimensions du jeu, ont été réunies en un lexique et mises en interrelations dynamiques suivant plusieurs modèles.

NOTE

Pour introduire et illustrer la présentation de cette recherche liée à l'enseignement du théâtre, un atelier de formation ouvert au public a été donné, dans un lieu où des traces des ateliers étaient exposées.

REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier d'abord mon directeur de recherche Rodrigue Villeneuve, pour sa rigueur et sa passion du théâtre, et pour sa foi et ses encouragements après mes longs discours.

Je veux remercier aussi tous mes enseignants à la maîtrise qui ont su nourrir et faire mûrir ma réflexion artistique avec une grande générosité: Élisabeth Kaine, Michaël Lachance, Marcel Marois, Dennis Bellemare et Jean-Pierre Séguin.

Merci à Jean-Paul Queinnec et Dario Larouche, mon jury.

Mille mercis aux élèves et étudiants de tous âges qui ont participé à mes ateliers, mais d'abord aux professionnels qui n'en avaient pas toujours besoin et qui ont souvent accepté, avec humilité, de se faire filmer.

Merci aux cinéastes Stéphane Boivin et Claudia Chabot.

Merci à ceux qui partagent la scène avec moi, me dirigent et qui, par cet échange, m'engagent au respect des valeurs de la pratique de l'art de jouer.

Merci à mon père qui m'a soutenue de toute les manières, pour sa confiance absolue en moi et les valeurs qu'il m'a transmises, dont la générosité et l'importance du travail.

Merci aux anges de la dernière heure, ma famille, Isabel Gauthier et Manon Doucet. Merci! Merci! Merci!

Enfin, cette recherche est dédiée à ma mère qui m'a appris à faire le clown dès l'âge de deux ans, qui a su orienter mes talents, qui m'a attendue quand je prenais mes cours de chant, de diction, de piano... et qui croyait que je ne terminerais pas mon secondaire!

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	III
REMERCIEMENTS.....	IV
GENÈSE DU PROJET	2-6
INTRODUCTION	8-11

CHAPITRE 1

LE JEU D'ACTEUR ET SA TRANSMISSION

1.1 Les fondements du jeu	13-16
1.2 Quatre traditions théâtrales	17-29
1.3 La vérité du jeu	29-34
1.4 Que veut-on transmettre?.....	35-39

CHAPITRE 2

LES QUALITÉS DU JEU DE L'ACTEUR ET LEURS DYNAMIQUES

2 L'enseignement du jeu	41-48
2.1 Les qualités de l'acteur	49-50
2.1.1 Abandon	51
2.1.2 Attention (concentration)	52
2.1.3 Conscience (distance)	53-55
2.1.4 Conviction.....	55-56
2.1.5 Écoute	57-58
2.1.6 Énergie	59-62
2.1.7 Foi (confiance).....	62
2.1.8 Imagination	63-64
2.1.9 Impulsion	65
2.1.10 Inspiration	65-66
2.1.11 Mystère	66-70
2.1.12 Observation	70-71
2.1.13 Plaisir	71-72
2.1.14 Précision.....	72
2.1.15 Présence	73-77
2.1.16 Relaxation	78
2.1.17 Respiration	78-79
2.1.18 Rythme.....	79-80
2.1.19 Sens.....	80-82
2.1.20 Voix.....	83-85
2.2 L'acteur est un symbole, une image de la vérité	85-87
2.3 Modélisation des qualités du jeu d'acteur	87-95

CHAPITRE 3	
METHODOLOGIE	
3.1 Problématique.....	97-98
3.2 Méthodologie.....	98
3.3 La conception des ateliers.....	98-99
3.4 Les objectifs des ateliers.....	100-101
3.5 La planification de la collecte de données.....	101-102
3.6 La planification des ateliers.....	102-104
CHAPITRE 4	
RESULTATS.....106	
4.1 Le jeu choral: <i>Quand ensemble, les acteurs ne font qu'un</i>	107-111
4.2 Le jeu masqué: <i>Quand le corps est parole</i>	111-116
4.3 La tragédie classique en vers alexandrins: <i>Quand la parole est action</i>	116-121
4.4 La marionnette: <i>Quand la distance devient présence</i>	121-126
CONCLUSION.....	128-132
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	132-135
ANNEXES	
Annexe I : Répertoires des exercices	138-168
Annexe II : Modélisation de Jacques Choque	173
Annexe III : Modélisation de Michael Chékhov	175
Annexe IV : Modélisations de Sophie Larouche	177
Annexe V : Les 9 attitudes de la tête de Larry Tremblay	180
Annexe VI : Dessins de Gaston Le doux inspirés de la théorie de Delsarte.....	182
Annexe VII : Tableaux de Delsarte.....	184

GENÈSE DU PROJET

C'est par un court extrait de *Zone* de Marcel Dubé, répété deux petites fois dans les corridors de l'école, que cette histoire d'études en théâtre débute. Pendant la représentation de l'extrait, dans une classe éclairée au néon, mon imagination m'a transportée dans une ruelle sombre d'où je suis sortie, comme d'un rêve, quand la scène s'est terminée et que les applaudissements ont fusé. J'avais quinze ans, ça été le coup de foudre. L'état de grâce! J'ai alors su que je voulais être comédienne.

Ensuite, je vais au Conservatoire Lasalle pendant un an. Je travaille la diction, le jeu choral, l'art de parler en public. Suivent des cours de chant classique, de danse, d'improvisation et plusieurs expériences de jeu. Mon apprentissage des techniques de jeu théâtral débute plus sérieusement avec Yanick Auer, qui conçoit le théâtre comme un jeu à la fois psychologique et physique. Une théâtralité qui veut reproduire la nature de l'homme sur scène: le réalisme psychologique. Je construis mon rôle en faisant la biographie du personnage que j'interprète, je cherche et je puise dans mes souvenirs des charges émotives pour m'en servir sur scène. Je saisis cette conception du théâtre à travers le travail de table, les réchauffements, divers exercices qui vont du yoga au clown, les conférences et les discussions autour des pièces que nous avons vues. C'est intense, riche et stimulant.

Quand je travaillais avec Yanick Auer, j'étais concentrée uniquement sur le jeu. C'est un peu plus tard, dans mes expériences avec Jean-Stéphane Roy et Gilles Labrosse, ainsi que dans mes cours de théâtre au Cégep, puis surtout à l'Université avec Rodrigue Villeneuve, que j'ai commencé à capter les autres rôles, dont celui du metteur en scène. Ce rôle ne consiste pas uniquement à diriger les acteurs, mais d'abord à choisir un point de vue qui oriente le travail sur la pièce, l'interprétation du texte et la création des

images, bref à produire une théâtralité à laquelle se référer.

À 21 ans, Yanick Auer m'a offert la possibilité de donner un cours de théâtre à un groupe d'enfants de huit à dix ans. Ce fut ma première expérience comme enseignante en théâtre.

À mon arrivée à Chicoutimi, pour étudier au BIA₁, je désirais suivre des études spécifiquement en jeu. Un ensemble d'expériences ont stimulé et alimenté ma réflexion: les cours de Jack Robitaille (techniques de jeu théâtral et *commedia dell'arte*); les cours théoriques et la production avec Rodrigue Villeneuve; la production avec Patric Saucier; le cours de danse théâtre avec Jo Lechey; les activités parascolaires: (mise en scène auprès de groupes amateurs et animation d'ateliers de théâtre); enfin ma participation à divers stages.

Mon intérêt se développe pour la mise en scène. Pour mon projet de fin d'études, je mets en scène *Le dernier délire permis* de Jean-Frédéric Messier, pièce inspirée du *Dom Juan* de Molière et qui traite du désarroi amoureux. Tout de suite après, je crée *Les sorcières*, un tout petit spectacle d'images et de poésie sur l'univers mystérieux de la femme et sur ses dualités, ses quêtes de liberté. Avec *Les Sorcières*, on voit apparaître concrètement mon désir de réunir les spectateurs et les acteurs. Quand le public entre dans la salle, il y a peu de sièges. Trois femmes voilées sont accroupies, psalmodiant. Les spectateurs doivent les entourer avant le début du spectacle. Les sorcières se parlent ou parlent au public, jamais entre elles. Pour le *Festival Étudiant promotion en arts 1999*, je présente un extrait de *La demande en mariage* de Tchekov.

Mon parcours professionnel s'amorce par un premier engagement avec *Les Têtes*

Heureuses. Je joue dans *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski, mis en scène par Rodrigue Villeneuve. Par la suite je fonde une compagnie, le **Théâtre 100 Masques**. Je joue ou je mets en scène dans différents lieux et contextes: *Mais qui as tué Harry?* de Hitchcock, *Citrouille* de Barbeau, *Lifting* de Rivard, *Fin de partie* de Beckett, *L'Éventail de Lady Windermere* de Wilde, *Le Cabaret de la séduction des anges* de Brecht, *Les Rustres* de Goldoni, *Les Pleureuses* de D. Larouche.

Ma démarche de metteur en scène s'ancre dans ma démarche de comédienne, dans le jeu. J'aime travailler les rôles avec les acteurs, en mettant au premier plan la psychologie du personnage. Je travaille également auprès de groupes scolaires primaires et secondaires, ce qui me porte à aborder le théâtre sous l'angle du réalisme psychologique.

Dans d'autres projets, *Andromaque* de Racine et *L'Amant* de Pinter, mes choix esthétiques sont différents, très formels; la théâtralité y est plus affirmée et donc aussi l'effet de distanciation. Pour certaines productions, on sent mon désir de modifier les rapports entre acteurs et spectateurs. Cela se manifeste fortement avec *Les Nuits Blanches* de Dostoïevski et *Le Chemin des Passes-Dangereuses* de Bouchard; plus modestement, avec les projets des *Précieuses Ridicules* de Molière ou de *La Serva Amatora* de Goldoni, dont j'assure la direction artistique. Dans *Les Nuits Blanches*, les acteurs jouent autour des spectateurs. Les spectateurs sont au centre et doivent se retourner, bouger pour suivre les acteurs. Dans *Le Chemin des Passes-Dangereuses*, c'est l'inverse : les spectateurs sont autour et les acteurs au centre.

Plus que de jouer avec les frontières entre acteurs et spectateurs, mon premier

désir est en fait de diriger les acteurs, peut-être même parfois avec trop de précision, comme dans *L'Amant* de Pinter. Dans cette expérimentation de l'érotisme, présentée dans le cadre de la série *Cartes Blanches* produite par **Les Têtes Heureuses**, les deux comédiens n'avaient pas beaucoup d'espace de liberté, chaque temps, chaque geste étant placés par moi. Ce spectacle était une chorégraphie précise de respirations et de regards. Dans *Les Nuits blanches*, au contraire, j'ai laissé le choix des mouvements aux acteurs.

Mon arrivée à la maîtrise met en évidence mon désir de travailler sur la question du rapport scène-salle. Avec le projet *Le lieu comme prétexte à la création*, dans le cadre du cours de Marcel Marois, j'expérimente le théâtre *In Situ* avec la mise en scène d'un extrait de *L'École des veuves* de Jean Cocteau dans un cimetière. C'est une expérience magique. Le chemin que parcourent ensemble acteurs et spectateurs me semble unificateur. De là émerge l'idée de poursuivre ma recherche d'interaction entre les acteurs et le public et de donner à ce dernier un rôle " actif". Proposer une autre façon, contemporaine, d'être spectateur. Au cours des siècles, le théâtre n'a-t-il pas fait ça à diverses reprises : les fêtes dionysiaques, les mystères sur les tréteaux, les théâtres ambulants de commedia dell'arte, ou encore, près de nous, les productions de **Momentum**, *Vie et mort du roi boiteux* de Ronfard monté à l'UQAC, le parcours de *Bienvenue dans une ville où vous êtes le passant* d'Olivier Choinière présenté par **Le Lobe** ? Il y a là une volonté de sortir des cadres des théâtres « institutionnels » et de renouer avec les traditions.

Mais tout me passionne (le théâtre politique, le théâtre issu de rituels et de cérémonies religieuses...) et j'ai de la difficulté à choisir un sujet particulier. Convaincue finalement, au vu de l'expérience déjà acquise, que mon intérêt profond

concerne d'abord l'art du jeu de l'acteur, je décide de passer d'une maîtrise en création à une maîtrise en transmission. Je structure un projet de recherche où pourront se rencontrer mes nombreux intérêts: le jeu, les « grandes » formes théâtrales, la mise en scène et l'enseignement.

Son titre : Une démarche de recherche sur la formation de l'acteur: la « vérité » du jeu à travers quatre esthétiques théâtrales.

-+

Note liminaire

Le lecteur sera peut-être étonné du nombre de citations qu'il trouvera dans ce mémoire. Ces citations sont là évidemment pour appuyer et nourrir mes réflexions. Mais elles permettent surtout de donner force et beauté à mes convictions profondes.

INTRODUCTION

INTRODUCTION :

Quand je réfléchis à mes premières expériences de très jeune comédienne, nul doute que c'est "l'acteur chaud" en moi qui s'est alors révélé, de façon instinctive. L'«acteur chaud», c'est le comédien sensible selon Diderot. Mais, pour l'écrivain ce n'est pas lui le bon acteur: « les bons acteurs sont les êtres les moins sensibles. (...) ils sont trop occupés à regarder, à reconnaître et à imiter, pour être vivement affectés au dedans d'eux-mêmes »¹. Plus tard, dans mon parcours de jeune comédienne professionnelle, j'ai effectivement constaté que des commentaires positifs, élogieux, pouvaient aussi être suscités alors que je jouais sans chercher l'émotion, de façon plus technique, "froide". J'étais alors, comme le recommande Diderot, une comédienne maître d'elle-même, qui présente soir après soir le personnage de façon identique.

La nature de chaque acteur conditionne sa manière de jouer *vraie*. Pourtant, si le *Paradoxe sur le comédien* propose deux conceptions qui semblent s'opposer, celles de l'«acteur chaud», qui *joue d'âme*, et de l'«acteur froid», qui *joue d'intelligence*, je me sens également liée aux deux. En effet, j'aime à penser qu'elles peuvent, ou même doivent, se retrouver dans le même acteur. Lassalle va les nommer *l'acteur instinctif* ou

¹ Denis Diderot, *Le Paradoxe sur le comédien*, p.53.

*adhésif et l'acteur réfléchi ou distant*².

Chaud ou froid, le jeu d'acteur, se fonde sur une capacité de faire voir un personnage à travers soi. C'est le talent de se transformer pour aller de soi vers un personnage, son rôle. C'est aussi le talent de faire ça avec *justesse*, de jouer avec *vérité*. Qu'est-ce que cela veut dire? Qualifier de vrai le jeu d'un acteur, c'est porter un jugement subjectif. Mais si en général la vérité n'est pas unique, au théâtre elle peut le devenir, à travers l'oeil du spectateur qui croit voir son propre reflet, ou à travers celui de la classe et de l'enseignant, dans un cours de théâtre, une formation pratique. C'est cette question du jeu *vrai* et de son rapport avec quelques *grandes formes* ou *conventions* qui est au centre de ce travail de recherche.

Certains exercices de formation que nous propose Stanislavski nous conduisent au centre de nos émotions, ce qui incite le jeune acteur romantique à croire qu'il faut revivre ces émotions "réelles et à nous " chaque soir de représentation au théâtre. Pourtant, ce n'est pas à l'acteur de vivre l'émotion; son rôle est plutôt de la communiquer aux spectateurs et de la leur faire vivre, à eux.

² Jacques Lassalle, Jean-Loup Rivière, *Conversations sur la formation de l'acteur*, p.35.

Autre considération: dans son travail de création, l'acteur doit mettre sa fantaisie à contribution et ce à plusieurs niveaux, en improvisant par exemple, donc en étant à la fois auteur, acteur et metteur en scène. Dans ma conception de la formation de l'acteur, je laisse une grande place à *l'acteur créateur*. Je veux que l'acteur réfléchisse. Je veux que l'acteur soit conscient de ce qu'il représente sur scène. Il ne peut qu'en résulter un effet plus puissant.

Ce qui m'intéresse principalement comme actrice, c'est la réalité du jeu. Comme enseignante, c'est de transmettre à l'acteur des outils, des clés pour exercer ses talents. Ma recherche en transmission du jeu d'acteur se concentre donc essentiellement sur les qualités du jeu et leur enseignement: offrir aux jeunes acteurs la possibilité d'élargir leur registre, d'exceller dans un type de jeu physique autant que verbal, d'être capable de s'effacer même si leur présence sur scène doit demeurer active et visible, d'avoir assez de confiance en eux pour être convainquants pour le spectateur qui les regarde.

Dans un premier temps, ma recherche a été théorique, documentaire: faire l'inventaire des spécialistes ayant marqué l'évolution du jeu de l'acteur, répertorier les

qualités qu'observent les maîtres et les critiques, en établir un *lexique*.

J'ai ensuite rassemblé des exercices en rapport avec ce lexique devenu mon outil principal. Il guide le choix des exercices qui doivent permettre à l'acteur de construire et de jouer un personnage. Le romantisme de l'acteur le pousse peut-être à croire que le personnage se dévoile. C'est en fait le résultat d'un travail. Un travail de réflexion, de précision, de répétition, où le mystère et l'inconscient laissent aussi, parfois, des traces. J'en ai tiré des séries d'ateliers pratiques que j'ai dirigés à plusieurs reprises et dans différents contextes.

Comme cadre de transmission des qualités du lexique, j'ai choisi quatre grandes formes théâtrales: le *jeu choral*, le *jeu masqué*, la *tragédie classique en vers alexandrins* et la *marionnette*. Ma proposition est que ces quatre formes permettent la reconnaissance et l'acquisition des qualités essentielles devant permettre à l'acteur de jouer avec vérité et justesse. En effet, je crois que l'apprentissage de ces quatre techniques de jeu distancié donne à l'acteur des outils concrets pour fonder et/ou convaincant pour le spectateur, dans le cadre mais aussi bien au-delà de ce qu'on appelle le *réalisme psychologique*.

CHAPITRE 1

LE JEU D'ACTEUR ET SA TRANSMISSION

CHAPITRE 1

LE JEU D'ACTEUR ET SA TRANSMISSION

1.1 Les fondements du jeu.

Le jeu de l'acteur quand il est bon fascine le spectateur. Ce dernier, plus ou moins en état de catharsis, assiste à la représentation sans se poser la question des habiletés ou des qualités que déploie l'acteur. «De la respiration à l'élocution, de l'immobilité au geste, de l'épanchement sentimental à la lucidité critique, de l'humilité à l'assurance, il met en jeu sa personne et sa dignité.»³ Ces habiletés, ces qualités multiples sont liées à des styles de jeu que l'acteur de talent doit intégrer ou auxquels il doit se modeler pour interpréter ou jouer un personnage: comique, dramatique, tragique, organique, naturaliste, réaliste, distancié, intérieur, grotesque ou burlesque, ces styles de jeu ont chacun leurs principes et leurs conventions issus de traditions, genres, esthétiques qui participent des fondements du jeu d'acteur.

Celui-ci s'appuie principalement sur deux éléments; la voix et le geste, et, encore plus généralement, combine, selon Julia Varley «actrice globale» et collaboratrice d'Eugenio Barba, «corps, esprit, imagination, sens, émotion et réflexion»⁴.

³ Odette Aslan, *L'Acteur au XXe siècle*, p.16.

⁴ Julia Varley, *Pierre d'eau*, p.45.

La voix

La voix émerge de l'appareil phonateur. Afin de se faire entendre, celui-ci doit mettre en action les poumons, le larynx, les organes phonateurs et les résonateurs. La mécanique du corps utilise en premier lieu les poumons comme un soufflet. Agissant sur les muscles abdominaux, les poumons donnent le volume à la voix et déterminent la longueur du souffle qui va permettre à l'acteur de terminer sa phrase sans arrêt respiratoire. Les cordes vocales, elles, vont déterminer la hauteur des sons et vont agir sur le timbre de la voix. Pour ce qui est des résonateurs (la bouche, le pharynx et les cavités nasales), ils offrent des effets vocaux remarquables: placée dans le haut du larynx, la voix est de tête; quand elle se situe dans le nez, elle est nasillarde; quand la voix provient de la poitrine, alors on la qualifie de voix de poitrine. Les organes phonateurs agissent, eux, sur la prononciation, la diction, le rythme, le débit, l'intonation, ainsi que sur les inflexions d'une phrase voilée qui peut être sourde ou claire. Outre « parler », la voix crie, hurle, rit et pleure. Le texte, poésie de l'auteur, est une source d'inspiration qui nourrit la voix sculptée de l'acteur.

Le geste

Le geste, c'est évidemment le mouvement du corps ou d'une partie du corps devenu signifiant dans la représentation théâtrale: « L'art du mouvement sur scène

contient la gamme complète de l'expression par le corps qui comprend: la parole, le jeu théâtral, le mime, la danse, et même l'accompagnement musical»⁵ Le geste théâtral prend appui sur diverses conceptions et esthétiques du jeu, d'où un large spectre d'expérimentation. Il y a le *geste expressif* fondé sur l'imitation et/ou l'imagination. Le *geste descriptif*, un geste-mime quotidien, simple. Le *geste psychologique*: pour certains, comme Iouri Lioubimov, le geste est la source de l'émotion : « du geste exact peut naître le sentiment juste »⁶. Sans compter le *geste thérapeutique et exorcistique*, qui est un geste codé issu du mime sacré, tels les mimes de chasse ou la danse indienne des arbres... On peut aussi parler de *geste symbolique*, quand on aborde le théâtre de style oriental basé sur la tradition et le rituel. On pense alors à des mimes subjectifs comme celui de la danse de l'autruche, ou cet autre de l'accouplement des canards. Le geste, alors plus proche d'une forme de mimétisme animal lié aux mythes fondateurs, est le contraire du geste naturaliste. Lioubimov, dans son training d'acteur, demande par exemple de chasser des animaux invisibles.

Après une époque où on a vivement débattu pour déterminer si le corps ou de la voix était le fondement de l'art théâtral, le geste et la parole aujourd'hui se trouvent réunis et on questionne de nouveau le jeu dans son rapport avec l'imitation ou

⁵ Rudolpf Laban, *La Maîtrise du mouvement*, p.23.

⁶ Youri Lioubimov, *Le Feu sacré*, p.56.

l'incarnation. Le ludique, l'imagination deviennent des éléments majeurs. L'acteur *joue*, l'acteur aspire à un jeu créateur. Jouer est un «délire» selon Artaud, c'est un «acte total de l'acteur» selon Grotowski. Selon Herbert Ihering, l'acteur idéal «parle avec le corps (...) bouge avec les mots.»⁷ L'acteur de Paul Kornfeld, le dramaturge expressionniste, doit apprendre à «mourir en ouvrant les bras.»⁸ Le corps de l'acteur doit pouvoir se désarticuler pour s'inscrire dans ces courants où tout explose, où l'on fait tout le contraire de ce que prescrit la *Poétique* d'Aristote. Brook affirme que «jouer est un jeu»⁹. Vitez invite ses acteurs à jouir de ce jeu de leurre infini. La nature fantaisiste du jeu théâtral est célébrée aussi par Jouvét : «Présence, existence de l'acteur. Intelligence. Vie. Elle n'est que dans le *jeu*»¹⁰. Et plus près de nous, Novarina: «Jouer c'est avoir sous l'enveloppe de peau (...) tout les tuyaux, les chairs battantes sous la peau, tout le corps anatomique, tout le corps sans noms (...) sanglant, invisible, irrigué, réclamant, qui bouge dessous, qui s'ranime, qui parle.»¹¹

Les grandes traditions théâtrales s'appuient sur ces fondements, la voix et le geste, auxquels s'ajoute, avec l'arrivée de la psychologie, l'imagination.

⁷ Odette Aslan, *L'Acteur au XXe siècle*, p.146.

⁸ Odette Aslan, *L'Acteur au XXe siècle*, p.146, 147.

⁹ Peter Brook, *L'Espace vide*, p.184.

¹⁰ Louis Jouvét, *Le Comédien désincarné*, p.139.

1.2 Quatre traditions théâtrales

Le *choeur*, le *jeu masqué*, la *tragédie classique en vers alexandrins* et la *marionnette* sont les quatre formes esthétiques que j'ai identifiées pour permettre à l'acteur de toucher à l'essence du jeu d'acteur.

1.2.1 Le choeur

Selon certains, le théâtre occidental trouverait son origine en Grèce, dans les *kômos* (*festin joyeux*). Lors de ces *kômos*, sorte de rites initiatiques, les apôtres de Dionysos devaient chasser une bête, puis la manger toute crue. Ce culte avait pour but l'identification au dieu. Le théâtre, à cette époque, met en lumière la conscience qu'avait l'homme de sa condition mortelle et de sa puissance visionnaire. Pour la *komoïda* (comédie), il se fonde d'abord sur le rituel, pour ensuite devenir spécifiquement poésie dramatique; pour la *tragoïda* (tragédie), il se fonde sur une dualité, "la conjugaison des extrêmes"(Vernet): la mort et la vie, le plaisir et la douleur, le pouvoir actif et la possession passive.

L'histoire du choeur accompagne cette genèse. Le choeur précède le théâtre au

¹¹Valère Novarina, *Lettres aux acteurs*, p.20.

6ième et 5ième siècle av. J-C. Progressivement, à l'art des chœurs vont se greffer certains genres dramatiques: le dithyrambe (premier à participer aux concours, c'est une partie chorale rituelle), la comédie, la tragédie et le drame satyrique. Pour chacune de ces formes, l'organisation des chœurs respectera des règles différentes.

Le chœur était un groupe d'hommes et/ou de femmes qui chantait un poème lyrique ou dramatique. Il portait des masques et pouvait aussi parfois danser violemment sur des rythmes effrénés. Le chœur commente l'action, il n'est pas vecteur de changement. Il représente certains membres de l'assemblée. Il peut se diviser : d'une part le chœur proprement dit, de l'autre son représentant, le coryphée.

Les sujets qu'affectionnent les grands tragiques du siècle de Périclès auront pour source l'histoire, la mythologie, la politique. Il faut savoir que la fonction du théâtre est le bien de la société. D'ailleurs l'origine du chœur et les modes de fonctionnement du théâtre nous révèlent l'importance du socio-politique derrière ces concours, ces grandes fêtes populaires et religieuses où l'on célébrait le culte de Dionysos. La référence au rite originel place le corps au centre de l'échange entre participants et spectateurs. Fréquenter le *theatron* est un devoir civique. On demande aux gens les plus fortunés d'assumer les frais des décors, des costumes et des chanteurs ; le poète et les acteurs sont

payés, eux, par l'État. Ainsi les hommes politiques peuvent se faire connaître ou gagner en popularité en étant associés à une pièce à succès.

Le chœur va ensuite pratiquement disparaître de l'histoire du théâtre occidental. Il est donc étonnant de constater qu'il est toujours vivant dans la pratique actuelle du théâtre. Il a bien sûr évolué. Plusieurs auteurs et metteurs en scène contemporains jouent brillamment avec cette forme. Citons, pour le Québec seulement, Michel Tremblay, Normand Chaurette, Daniel Danis, Evelyne de La Chenelière...

1.2.2 Le jeu masqué

Le masque, on l'a vu, était une composante essentielle du théâtre grec antique. Il y avait les masques tragiques et les masques comiques: grandes dimensions, yeux exorbités, expressions terrifiantes, traits caricaturaux. Les Romains l'adoptèrent. Ils en inventèrent même une forme spécifique. En effet, les exemples les plus originaux nous sont fournis par un genre spécifiquement romain, les *atellanes*, comédies bouffonnes, en grande partie improvisées, apparues dès le IV^{ème} siècle av. J-C. L'*atellane* mettait en scène des *types* qui se distinguaient par leur masque : Maccus, le mime blanc ; un glouton, Bocco, le bavard sans esprit ; Pappus, le vieillard avare, lubrique et amoureux ;

Dossenus, le bossu futé. Au fil du temps, ces farces burlesques, un peu obscènes, deviendront tout à fait débauchées et le genre disparaîtra.

On peut facilement constater qu'entre les masques du théâtre antique grec et romain et, par exemple, ceux des communautés amérindiennes de la Côte Ouest, des parentés existent. Le masque traverse en effet les époques, les lieux et les cultures. Prenons cette autre forme de théâtre masqué qu'est le *nô* japonais, apparu vers la fin du XII^{ème} siècle et, lui aussi, chanté, mimé et dansé. D'une élégance extrême, il est resté vivant, toujours aussi scrupuleusement et passionnément pratiqué.

En 1545, pour être précis, le 25 février, à Padoue, en Italie, des comédiens signent un contrat afin de plus être des *dillendenti*, des comédiens amateurs, mais des comédiens *dell'arte*. Au cours des trois siècles pendant lesquels les comédiens de l'art se disperseront à travers l'Europe, ils amuseront aussi bien le peuple que la cour avec leurs canevas aux intrigues bien nouées, leur savoir-faire qui les garde constamment en contact avec le public qu'il faut divertir. Ces acteurs savent improviser, jongler danser, chanter. Chacun a son emploi : Arlequin, Pantalon, le docteur... et son masque, sauf les jeunes premiers qui sont des rôles « sérieux ». Ce théâtre masqué fournira au théâtre occidental sa seule grande forme ayant traversé les siècles.

Au XXI^{ème} siècle, on assistera à la redécouverte du masque ; plusieurs dramaturges et metteurs en scène seront marqués par la spécificité du jeu qu'il permet: Craig, Barrault à travers son maître Dullin, Mnouchkine...

Le masque joue sur quatre plans et registres dialectiques. Celui du cacher-révéler: le masque est un écran, un camouflage qui révèle l'inconscient. Le masque met aussi en relief les rôles sociaux, les jeux de pouvoir, de séduction. Il est lié à la divinité, la mort, la sexualité, il "montre la vie par l'absence de vie".¹² Le masque enfin révèle et met en action l'ambivalence, la métamorphose, la simulation.

Plus techniquement, le fait de porter un masque demande à l'acteur une proposition corporelle où il se « déréalise » pour distribuer autrement l'énergie dans son corps. Le masque, en tant que mécanisme aussi bien rhétorique que pulsionnel, impose une théâtralité loin du quotidien.

1.2.3 La tragédie classique en vers alexandrin

Il en va de même, d'une certaine manière, de la tragédie classique. On pourrait classer en trois périodes son histoire: le pré-classicisme (1640-1660), l'époque de

¹²Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, p.1070.

Corneille ; le classicisme épanoui (1660-1685), l'époque de Racine ; le néo-classicisme, l'époque de Voltaire, qui dura jusqu'à l'aube de la Révolution. La mort de la tragédie se situe vers 1758, quand Diderot affirme que la tragédie ne représente plus les préoccupations de la société et qu'il réclame un élargissement des thèmes. La tragédie comme forme "s'éteint" alors, mais subsiste encore le tragique. La tragédie classique est du domaine de l'exemplaire. On a pu dire que par son regard l'homme devient un art. Comme le masque donc, elle n'est pas réaliste, et comme lui elle impose une théâtralité forte.

La structure interne d'une tragédie se compose de cinq actes (il y a une exception, *Esther* de Racine). Chaque acte doit former un ensemble qui converge autour d'un événement majeur. Le spectacle se doit de respecter des règles qui optimisent la vraisemblance : les unités de temps, de lieu et d'action. Les scènes d'un acte doivent être enchaînées avec fluidité. La tragédie classique est une forme rigide. La scène d'exposition est bien souvent un monologue, puis vient le noeud, le conflit. Le dénouement, qui fixe le sort des principaux personnages, est toujours rapide, mais complet, et il ne prend pas nécessairement la forme d'un bain de sang.

Elle est écrite en vers, presque exclusivement en alexandrins. Le vers alexandrin est composé de douze syllabes divisées en deux hémistiches de six syllabes. Elle peut nous sembler une forme rigide, mais «la carrure symétrisée de l'alexandrin, son débit régulier en première apparence, ne doivent pas nous tromper»¹³, prévient l'abbé de Villiers. Les situations extrêmes sont souvent sa matière. Elle sait être échevelée. De plus, cette forme «est une précieuse leçon pour l'acteur. (...) Pour apprendre la respiration et les souffles qui animent cette divine musique.»¹⁴

1.2.4 La marionnette

La marionnette, qu'elle soit à gaine, à tige, à fils, à tringle, à main prenante, qu'elle soit très haute comme au Sri Lanka, ou toute petite comme en Perse, est de toutes les cultures.

En Orient et en Extrême-Orient, les marionnettes sont une des formes les plus vivaces du théâtre traditionnel. On dit qu'en Inde, le théâtre de marionnettes aurait existé bien avant le théâtre d'acteur. On prétend la même chose en Chine. Ce serait le cas, par exemple, d'une forme de théâtre d'ombre, le théâtre à baguette, originaire de Chaozhou. Et qu'il suffise de mentionner la très riche tradition du *bunraku* japonais.

¹³ André Villiers, *Le Personnage et l'interprète*, p.79.

¹⁴ André Villiers, *Le Personnage et l'interprète*, p.81.

En Europe, quand faire du théâtre ou aborder certains sujets était interdit, on jouait des histoires dans la rue avec des marionnettes pour pouvoir cacher le tout facilement si, par malheur, l'autorité se pointait. La marionnette imite l'autorité, la nargue et s'en moque. Le théâtre est encore un moyen, pour l'artiste, de positionner sa pensée, d'exprimer son regard critique face au monde dans lequel il vit. En Italie, le Pulcinella napolitain de la comédie italienne, qui remonte au Maccus des *atellanes*, a pris aussi la forme, extrêmement populaire, d'une marionnette à gaine. Au XIX^{ème} siècle, la marionnette est plus présente que jamais. De nouveaux types naissent, comme Guignol, à Lyon. Mais l'apparition du cinéma freine son épanouissement.

Au début du XX^{ème} siècle, la marionnette devient un moyen artistique, voire philosophique, célébré par de nombreux metteurs en scène, théoriciens, acteurs, pour son efficacité dramatique, sa « présence », son caractère sacré, sa plasticité. Après Kleist au début de XIX^{ème} siècle déjà, divers praticiens exploitent cette forme esthétique, dont Maeterlinck, au début de sa carrière, et Craig. Ce dernier propose comme idéal du théâtre la suggestion symbolique. Il rejette le jeu psychologique des acteurs et le réalisme. Dans sa revue, *The Mask*, il se réfère aux grandes traditions oubliées, tel l'art de la marionnette, mais aussi la *commedia dell'arte* et les grandes traditions orientales.

Aujourd'hui rapprochée du théâtre d'objet, de l'image, des nouvelles technologies, son développement semble illimité.

1.2.5 L'acteur et le jeu

Qu'est-ce qu'un acteur ? Au sens premier, l'acteur est celui qui pose un geste, qui fait une action. Dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Corvin, on dit que l'acteur représente le personnage sur scène. On précise, dans le *Petit Robert* : représentation par «des êtres humains agissant et parlant». Défini ainsi l'acteur ne peut être perçu comme un artiste. Pour parvenir à représenter un personnage sur scène, l'acteur a le choix entre une grande variété de méthodes, de schèmes de pensée, de modèles, d'écoles, de formes esthétiques, et pour arriver à jouer une scène avec brio, avec véracité, il doit user de tout son corps et de toute son âme, avec générosité mais avec aussi de la parcimonie...

À l'origine, il y a deux philosophes : Aristote et son maître Platon. Platon est le premier à parler de *mimésis*, comme paradigme de la tromperie. Aristote, dans sa *Poétique*, reprend le concept de *mimésis* et parle de *vraisemblance* ; mais il parle aussi d'art de plaire, d'art de persuader, de *catharsis*. Ces concepts, encore aujourd'hui,

influencent fondamentalement les praticiens du théâtre.

Que fait un acteur sur scène ? «Dire et paraître», dit Proust, qui a le point de vue du spectateur. Pourtant, on sait bien, quand on est acteur, que l'on ne veut pas paraître, mais plutôt laisser apparaître le rôle. La nuance se révèle entre l'acteur qui veut se mettre en évidence et l'acteur qui se cache derrière, ou plutôt présente son personnage.

Diderot, on l'a vu, propose le *paradoxe du comédien*, qui veut que le rôle et l'interprète qui le joue se distinguent absolument au plan du caractère. L'acteur joue un rôle, il singe et simule, c'est un virtuose de l'imitation des émotions. Si l'acteur ressemble à son rôle, il ne pourra pas bien le jouer. Pourquoi? Le metteur en scène Declan Donnellan apporte une série de réponses intéressantes dans *L'Acteur et la cible*, dont l'hypothèse de l'inconscient affichant certains blocages. Quand il faut jouer des sentiments censurés, comme par exemple la volonté de tuer, l'acteur, résistant à jouer ça, chercherait à se cacher.

La question du jeu des acteurs est depuis des siècles surtout traitée par des praticiens et des pédagogues, et, malgré Aristote et Diderot, assez peu par des

philosophes. Hegel, à l'opposé de Diderot, pense que le comédien «doit se confondre entièrement avec le caractère» qu'il représente, abolir ses spécificités pour «se mettre en harmonie avec les figures»¹⁵, que jouer «requiert une personnalité propre adaptée au rôle déterminé»¹⁶. Beaucoup de metteurs en scène pensent ainsi quand ils affirment que tout se détermine à la distribution des rôles.

Jouvet, à partir des réflexions de Diderot, distinguera l'*acteur* du *comédien* : l'acteur construit son rôle à partir de lui-même et de sa technique personnelle, il se met de l'avant, alors que le comédien triche, construit son rôle avec artifice et joue un personnage. Pour Jouvet, le comédien doit être modeste, il doit s'effacer ; quand il joue, il doit avoir une imagination vive, se créer «un état intérieur sensible», penser de façon sensible, alimenter cette imagination sensible «jusqu'à une zone où le personnage respire»¹⁷.

Sartre, s'appuyant sur les nombreux moments où il a assisté à des répétitions, constate que les acteurs sont privés d'action sur scène : «Dès qu'ils jouent, l'action cède

¹⁵ Denis Diderot, *Le Paradoxe sur le comédien*, p.53.

¹⁶ Denis Guenoun, *Actions et acteurs, Raison du drame sur scène*, p.121.

¹⁷ Louis Jouvet, *La revue de l'histoire théâtrale*, p.102.

la place à la passion. Écoutez-les : ils souffrent ce qu'ils disent».¹⁸ Bien sûr, cela renvoie à un certain type de jeu en France. Novarina soutient la position de Sartre et poursuit sa réflexion sur les comédiens en faisant ressortir aussi cette dualité : «l'acteur est aux prises, (...) avec l'épreuve des passions»¹⁹. Donc aux prises avec ce qu'il appelle la *désaction*. Mais ne pourrait-on pas se poser la question : la passion ne serait-elle pas justement une espèce d'action intérieure, un mouvement de l'émotion?

Jacques Lassalle et Jean-Loup Rivière, dans leurs *Conversations sur la formation de l'acteur*, vont faire la distinction entre trois sortes d'acteurs : *l'acteur adhésif* qui cherche à être le personnage, *l'acteur distant* issu de Diderot et de Brecht et *l'acteur complexe* qui base son jeu sur l'oximore comme chez Vitez et Meyerhold.²⁰ C'est cette dernière façon de jouer, de travailler un rôle, qui est souhaitable selon ma perception de l'acteur complet. C'est le secret qui fait qu'un acteur est capable de jouer une gamme étendue de personnages dans divers cadres esthétiques, qu'à chaque fois il est transformé. C'est, si on préfère, la capacité de l'acteur à transformer son flux énergétique, à être un «corps chaud»²¹, comme dirait Barba.

¹⁸ Jacques Lassalle, Jean-Loup Rivière *Conversations sur la formation de l'acteur*, p.79.

¹⁹ Louis Jouvet, *La Revue de l'Histoire Théâtrale*, p.25.

²⁰ Denis Guénoun, *Actions et acteurs, Raison du drame sur scène*, p.134, p.143.

²¹ Gérard-Denis Farcy, René Prédal, *Brûler les planches, crever l'écran*, p.83.

Lors du *Colloque international sur la formation de l'acteur*, qui eut lieu à Paris en 2001, Josette Féral rapporte que trois perspectives d'écoles existent : « la première école donne un éventail de possibilités avant de s'arrêter sur une forme en particulier. (...) La deuxième forme d'école se spécialise dans une technique ou un mode de jeu particulier. (...) La troisième (...) conjugue ascèse du comédien et éthique. Il s'agit d'une école de découverte incessante de soi-même liée à un apprentissage de toute une vie». ²²

1.3 La vérité et le jeu

Revenons à la question centrale de la *vérité* du jeu. Celle-ci semble être souvent associée par les jeunes acteurs d'aujourd'hui à la notion de *vérité psychologique*. Cette *vérité* se fonde d'abord pour l'interprète sur l'intelligence du texte: comprendre ce que l'on dit pour ensuite intérioriser, vivre l'émotion. Le jeu est alors basé sur la ressemblance et la vraisemblance. Le comédien s'identifie au personnage et cherche à sentir *dans son coeur* l'émotion, à puiser dans son passé des sources d'inspiration.

C'est Stanislavski qui a développé au cours de sa longue carrière de chercheur, praticien et pédagogue, un *système* dont l'objectif à atteindre est "l'état créateur et la

²² Josette Féral, *L'École du jeu*, p.19-20.

vérité humaine du personnage²³, qui soit la reproduction de la Nature par des actions psychologiques. Pour faire émerger ce qu'il appelle la «vérité intérieure» chez l'acteur, Stanislavski fait faire l'histoire du personnage en demandant à l'acteur d'imaginer une existence qui précède l'action du drame. Ainsi, l'acteur peut comprendre les motivations de son personnage. Afin que le public adhère au jeu de l'acteur et y croit, Stanislavski demande à l'acteur de définir les *super-objectifs* du personnage ainsi que ses *actions transversales*, afin d'alimenter le *sous-texte* inventé que doit produire l'interprète. Stanislavski, en effet, demande à ses acteurs de jouer ce qui se dégage d'entre les lignes, d'alimenter une énergie vivante par un monologue intérieur qui nourrit les silences. La *méthode des actions physiques* demande à l'acteur d'être en état de relaxation, d'avoir des intentions claires et de justifier ses actions. Celles-ci, bien réelles, deviennent alors des actions psychophysiques. Les difficultés qui se présentent à l'acteur sont alors de l'ordre de la maîtrise de l'émotion : contrôler cette dernière sans la faire disparaître. Le *réalisme psychologique* vise d'abord à montrer la vie quotidienne. Il fait appel à des objets réels, au mur invisible entre le public et le spectateur. Mais, il faut le rappeler, quel qu'en soit le but, les découvertes de Stanislavski n'en sont pas moins formelles et codées.

C'est à cette dimension que Meyerhold, au seuil du XXe siècle, va accorder la première place. Le jeu, affirmera-t-il de nombreuses manières, est le «fondement de

²³ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, p.1559.

l'art théâtral»²⁴. Il conçoit le théâtre comme étant une convention consciente. Il s'éloigne de Stanislavski en niant la conception du théâtre comme art «de la vérité de la vie»²⁵. On peut très bien jouer sans rien ressentir. C'est la maîtrise de l'expression du corps qui fait émerger l'émotion. Sa recherche se divise en deux périodes. La première est symboliste : le jeu extérieur de l'acteur est en mode mineur, la tension intérieure en mode majeur. Dans la seconde, l'équilibre est renversé.

Qu'il soit *théâtral* ou *réaliste*, le jeu, pour Meyerhold, doit toucher à quelque chose qu'on peut toujours appeler *vérité*. Si celle-ci est abstraite et varie selon les points de vue, associée au mot *jeu* elle signifie jouer pour vrai, à 100%, jouer avec conviction, avec foi, jouer sérieusement. Elle implique des notions essentielles comme le plaisir et l'imagination. Elle fait appel à la capacité de l'acteur de mobiliser toute son énergie dans l'interprétation de son personnage, de plonger, de s'abandonner, et, par moments peut-être, d'*incarner*, tel un " moment de grâce ".

Être vrai au théâtre est donc un peu mystérieux. On comprend que c'est d'abord être totalement là, présent sur scène, attentif au moment présent, avec une certaine

²⁴ Odette Aslan, *L'Acteur au XXe siècle* p.96.

²⁵ Odette Aslan, *L'Acteur au XXe siècle* p.146.

conscience de soi-même. C'est aussi être à l'écoute de l'autre. C'est être un *personnage* qui est soi et qui n'est pas soi, qui exige de transformer sa voix, sa démarche et son corps. Mais changer sa voix, sa démarche et son corps, relève-il bien du vrai?

La vérité, pour Peter Brook, s'appelle la *justesse* et consiste à «libérer la part de l'irrationnel en l'acteur»²⁶. Pour ce faire, il met l'accent sur deux notions: la *distance* et la *présence*. «La distance, c'est s'en remettre totalement au sens; la présence, c'est s'en remettre au moment présent; les deux vont ensemble»²⁷.

Pour Michael Chekhov, acteur, directeur de théâtre et pédagogue héritier de Stanislavski, la vérité psychologique, replacée au premier plan, se développe chez l'acteur par l'exercice et par «le corps et le centre imaginaire»²⁸. À l'extrême opposé, Gordon Craig, un ennemi acharné du réalisme, avait déjà cherché du côté des traditions orientales, s'était intéressé à la *commedia dell'arte*, avait prétendu que le masque avait la capacité de rendre de manière fidèle l'expression de l'âme. «L'acteur doit exprimer, non s'exprimer»²⁹.

²⁶ Peter Brook, *L'Espace vide*, p.65.

²⁷ Peter Brook, *L'Espace vide*, p.66.

²⁸ Michael Chekhov, *Être acteur*, p.119.

Daniel Mesguish s'insurge dans *L'Éternel Éphémère* : "Qu'est-ce que cette sincérité de l'acteur dont on nous rabat les oreilles? Je crois que toute pensée de l'authenticité est contraire au ludisme, au plaisir du simulacre bienveillant, au jeu intellectuel-forain; qu'elle est incompatible avec l'acte théâtral. Qu'est-ce que ce leurre de la sincérité, cette vérité psychologique du personnage comme oubli mystique, par l'acteur, de lui-même? Qu'est-ce que cette foi sans cesse contredite (...) La sincérité n'est que le masque du vraisemblable"³⁰. Brecht avait ironisé en ce sens lui aussi: "La concentration c'est le mystique " s'abîmant en lui-même". Le quatrième mur laisse le comédien "seul" avec son Dieu L'Art »³¹.

Jouvet, grand pédagogue lui aussi et maniant en maître l'art du paradoxe, ne dira pas autre chose au fond : « L'art du comédien - disons-le - est de savoir pratiquer le mensonge ou la simulation. Dans ce cas, dans cette pratique du mensonge, c'est alors non pas de la sincérité mais une vérité relative installée, admise, offerte et partagée entre les participants, dans laquelle on peut pratiquer avec ardeur, avec foi, une sorte de croyance particulière qui est la nôtre, qui est une fidélité à soi-même dans la pratique, et

²⁹ Odette Aslan, *L'Acteur au XXe siècle*, p.69.

³⁰ Daniel Mesguish, *L'Éternel éphémère*, p. 42.

³¹ Gérard-Denis Farcy, René Prédal, *Brûler les planches, crever l'écran*, p.57.

qui fait que... la convention dramatique est celle qui est le plus près de la convention religieuse»³². Diderot : «Réfléchissez un moment sur ce qu'on appelle au théâtre être vrai. (...) Qu'est-ce donc que le vrai de la scène? C'est la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, du geste avec un modèle idéal, imaginé par le poète, et souvent exagéré par le comédien. Voilà le merveilleux»³³.

Vérité et jeu s'agit-il des bons termes? Vérité et/ou jeu, est-ce la bonne équation?

Peut-être devrait-on se contenter de parler, dans le désordre, de *présence*, de *concentration*, de *fougue*, de *charisme*, de *générosité*, de *foi*, de *capacité à séduire*...

Posons-nous autrement la question: quel est l'objectif de l'acteur? Il me semble absolument nécessaire d'essayer, à mon tour, de répondre à cette vieille question.

Comment prétendre préparer et animer des ateliers de formation en jeu d'acteur, en juger les résultats et en tirer une «méthode», comme je veux le faire ici, si ce n'est en fonction de cet objectif clairement identifié ?

1.4 Que veut-on transmettre?

Vouloir transmettre et pouvoir transmettre sont deux choses différentes. En tant qu'enseignante de technique de jeu, que veut-on transmettre? La passion ? Bonne

32 Louis Juvet, *La Revue de l'Histoire du Théâtre*, p.1.

chance ! Un savoir ? Lequel ? On l'a vu, tant de choses ont été affirmées puis mises en doute sur la pratique du métier d'acteur : le mentir-vrai, la psychologie du personnage, l'état de grâce, etc.

L'art du jeu d'acteur

Ce qui m'intéresse dans cette recherche, c'est de trouver comment apprendre à un jeune comédien à atteindre un niveau de jeu qui produit une *vérité* théâtrale. Ultimement, les questions sur laquelle débouche cette étude sont celles-ci : peut-on apprendre à être acteur ou est-ce un don ? quelles sont les éléments-clés de la transmission de ce savoir, s'il existe ? la confiance dans les techniques apprises, combinée à un talent naturel, les deux se fortifiant mutuellement, est-ce là le secret du jeu cathartique ?

Mnouchkine dirait : « Ils apprennent ce qu'ils sont capables d'apprendre. L'apprentissage du métier de comédien ne s'arrête jamais. Il y a tellement d'expérience à réunir pour voir dans le mensonge théâtral une vérité »³⁴. Julia Varley, collaboratrice de Barba, estime, dans *Pierre d'eau*, que c'est la pratique qui enseigne. Declan Donnellan, dans la même veine, affirme que le jeu est instinct et donc qu'on ne peut apprendre ce

³³ Agnès Pierron, *La Langue du théâtre*, p.605.

³⁴ Josette Féral, *Rencontres avec Ariane Mnouchkine dresser un monument à l'éphémère*, p.33.

que l'on sait déjà. Ne sommes-nous pas déjà des êtres présents? Comment alors enseigner cette qualité? Sa proposition consiste donc à chercher des solutions aux blocages de l'acteur sur scène. Lee Strasberg, avec sa «Méthode», est devenu un incontournable en ce qui a trait à la formation de l'acteur, et, tout comme le pensait Jacques Lassalle, il croit qu'il faut aider l'acteur à reconnaître ses qualités personnelles afin de devenir son propre instrument. Jacques Copeau disait : «délivrer la personnalité»³⁵.

À qui veut-on transmettre?

Les exercices présentés dans le cadre d'un apprentissage approfondi du jeu d'acteur peuvent être adaptés aux besoins de différentes clientèles. Les paramètres qui encadrent les enseignants dans les établissements scolaires sont tout autres que dans les organismes de loisirs, les activités para-scolaires ou les groupes amateurs. Mes quatre ateliers axés sur quatre grandes formes traditionnelles peuvent ainsi être remaniés suivant différents objectifs pédagogiques et rejoindre une clientèle variée. Je souhaite donc transmettre cette formation aux passionnés de théâtre comme aux gens simplement intéressés par cet art complexe, aux enfants comme aux adultes, aux professionnels comme aux amateurs, à ceux qui ont de l'expérience comme aux débutants.

Ce qu'il faut savoir, c'est qu'«on n'enseigne pas le jeu à qui ne veut pas jouer, à qui ne sait pas jouer, encore moins à qui n'a pas les structures indispensables, et moins encore à qui ne veut entendre que son égo».³⁶ Qu'entend-t-on par "structures indispensables"? Là encore tout dépend des objectifs qu'on poursuit. Selon Artaud, l'acteur doit refaire son corps « sous le regard des autres et à travers l'impulsion du rôle, (...) se construire un corps et une identité capables d'effacer le sentiment de rupture entre son moi et son être, son langage et sa pensée, son corps organique et un état plus vrai du corps».³⁷ Pour Barba, il faut «dégager les principes qui sont porteurs d'énergie»³⁸ par la «loi de la présence»³⁹. Plus près, Martine Beaulme, elle, travaille sur «les impulsions organiques». Ce qui nous revient à dire que le jeu d'acteur implique une participation totale du corps et de l'esprit afin de mémoriser des mouvements, des mots et des réflexes, et de fournir ainsi aux spectateurs une *vérité* que seul l'art du théâtre est capable de produire.

Un acteur créateur?

L'idée de *transmission* implique en son centre même la réception du jeu de

³⁵ Odette Aslan, *L'Acteur au XXe siècle*, p.54.

³⁶ Odette Aslan, *L'Acteur au XXe siècle*, p.97.

³⁷ Josette Féral, *L'École du jeu*, p.219.

³⁸ Odette Aslan, *L'Acteur au XXe siècle*, p.68.

³⁹ Gérard-Denis Farcy, René Prédal, *Brûler les planches, crever l'écran*, p.63.

l'acteur par l'enseignant-spectateur. Dans ce rapport d'échanges, il faut beaucoup de confiance. Il y a nécessairement différentes interprétations d'un rôle : l'enseignant/metteur en scène peut avoir une vision à l'opposé de celle de l'interprète/étudiant. Comment les concilier? En analysant les répliques du personnage, en discutant? Beaucoup diront : « Je ne veux pas savoir, je veux voir »⁴⁰. À travers ce travail d'analyse de texte existe toujours le danger de juger le personnage, alors qu'il faut plutôt le questionner, avec ouverture. Cette recherche d'une vérité psychologique permet à l'acteur de savoir ce qu'il dit et ce qu'il fait, pourquoi il le dit et pourquoi il le fait. C'est le *travail de table*, esquivé par certains comme Ariane Mnouchkine, par exemple, ou encore Phillippe Sireuil, le metteur en scène belge, qui demande à ses acteurs de dire et bouger la pièce dès la première rencontre, « sans autre indication que la nécessité d'aller au bout de l'oeuvre (...) j'aime que l'acteur prenne tout de suite la parole (...) travailler avec un acteur, c'est moins chercher à le diriger qu'à l'accompagner »⁴¹.

Ce qui me permet de désigner déjà plus précisément la nature de l'objectif que doit poursuivre l'acteur, selon moi. Certains lui demandent d'être une marionnette et

⁴⁰ Odette Aslan, *L'Acteur au XXe siècle*, p.68.

non un *artiste* qui a sa propre vision et qui participe, par sa réflexion et par son imagination, à l'échange qui mènera à la réalisation de la pièce. Nous pouvons donc, à la fin de ce parcours, le nommer, cet acteur à la formation duquel je voudrai participer. C'est l'*acteur-créateur*, né à la fin du XIX^{ème} siècle avec Stanislavski («L'art se doit d'être créateur», répétait-il) et dont l'idéal est encore poursuivi par quelqu'un comme Margarete Schuler, professeur à la *Hochschule für Schauspielkunst* de Berlin, qui, en 2001, déclarait vouloir former des acteurs actifs «capable d'effectuer des déroulements scéniques complexes. (...) Tout en acquérant les méthodes du métier, l'étudiant apprend à analyser des pièces et des rôles, ainsi qu'à activer sa fantaisie scénique. (...) On lui apprend à comprendre son corps et sa voix comme des outils précieux de travail et d'expression»⁴².

De manière plus poétique Barba dit : «En réalité, l'acteur est un sculpteur dont le corps est simultanément ciseau et bloc de marbre»⁴³.

⁴¹ Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens*, tome 1, p.331.

⁴² Josette Féral, *L'École du jeu*, p.105.

⁴³ Eugénio Barba, *Théâtre d'Orient, Le théâtre Kathakali*, p.22.

CHAPITRE 2

LES QUALITÉS DU JEU DE L'ACTEUR ET LEURS DYNAMIQUES

CHAPITRE 2

LES QUALITÉS DU JEU DE L'ACTEUR ET LEURS DYNAMIQUES

2. L'enseignement du jeu

En France, selon Odette Oslan, l'enseignement traditionnel du jeu, de 1850 à 1950, se concentre essentiellement sur le texte, sur l'attaque d'une scène, la respiration, les temps de pause. C'est ainsi que la première école pour acteur se nomme *École royale de musique et de déclamation*. Les enseignants sont des spécialistes de la partie *Oratorio* de la rhétorique, donc spécialiste de l'art oratoire, l'art de dire. L'acteur est d'abord un orateur. Encore au début du XXe siècle, on travaille sans partenaire lors des leçons privées.

C'est en 1920 seulement qu'Adolphe Brachart inscrit une classe de mimique à son programme. L'exubérance gestuelle est rigoureusement bannie. Les jeunes acteurs russes vont même jusqu'à coudre le bas de leurs manches à leur veston. La mise en scène n'existant pas encore vraiment avant la fin du XIXe siècle, en France le maintien de l'acteur, son jeu et son attitude sont soumis aux règles de la bienséance ainsi qu'au manuel de rhétorique. Il existe par exemple plusieurs positions des pieds (*la croix scénique*, etc). Il est interdit de tourner le dos au public ou d'être de profil, ce qui a pour

conséquence de ne presque pas regarder son partenaire de jeu. Le geste dans la tragédie classique, très limité, est soumis à des règles strictes dont, entre autres, l'interdiction de lever les bras au-dessus de la tête.

C'est à ces préceptes qu'une véritable révolution théâtrale va s'attaquer. On aspire désormais à un théâtre total, on désire un acteur concret et on ne veut plus d'une séparation entre le corps et l'esprit. François Delsarte et ses recherches inspirées sur le corps comme *alphabet universel de l'encyclopédie du monde* vont jeter les bases des travaux de Copeau, Dullin, Decroux, Lecoq, voire Grotowski. Ses deux grands principes sont fondés sur deux lois. La première: la *loi de la correspondance*, qui veut que, pour une fonction de l'esprit, il existe en liaison une fonction correspondante dans le corps, et vice-versa. La deuxième: la *loi de la trinité*, qui veut que les gestes proviennent de neuf régions divisées en trois foyers (abdominal, épigastrique et thoracique) et que les mouvements, les organes et les sentiments aillent par trois. Ainsi les épaules en avant sont soit normales, soulevées ou tombantes, et donnent comme effet la réflexion, l'accablement ou la supplication (voir le schéma en annexe).

Copeau, plus de trente ans plus tard, rêvera de créer une école afin de «régénérer l'homme acteur». Au programme: l'escrime, l'acrobatie, la danse, des tours d'adresse

clownesque. Pour lui, le rapport entre la danse et le théâtre est direct. «L'acteur», écrit Copeau, « doit pour briller apprendre à se taire, écouter, rester immobile, commencer un geste, le développer, revenir à l'immobilité et au silence, avec toute les nuances et les demi-nuances que comportent ces actions»⁴⁴. Faire le geste jusqu'au bout. L'acteur français, dans la vision de Copeau, joue l'action, il ne se contente pas de réciter. Ces recherches sur les styles de jeu vont porter sur le mime, le masque et le clown; elles iront jusqu'à une initiation à la *commedia dell'arte*.

Inspiré par Copeau, Dullin fonde à *L'Atelier*, en 1921, une école nouvelle où l'artiste acteur vient pour connaître son instrument, apprendre à se servir de son corps. On y a recours aussi à la *commedia dell'arte* comme moyen de travailler le rythme et mettre en évidence l'apport plastique dans le jeu. Dullin met en pratique sa théorie basée sur les cinq sens, afin que l'élève ressente avant d'exprimer, qu'il écoute et entende avant de répondre; qu'il n'anticipe pas, bref. Il croit que, dans sa recherche, l'acteur doit se laisser guider par son intuition et trouver la part physique de l'animal qui est en lui. Il veut avant tout voir la disponibilité de l'acteur. Quant à la voix, la technique élémentaire repose sur deux notions essentielles: «savoir bien respirer et acquérir en même temps la science de se servir de sa respiration»⁴⁵, et «savoir se faire entendre et pour cela

⁴⁴ Odette Aslan, *L'Acteur au XXe siècle*, p.69.

⁴⁵ Charles Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, p.97.

acquérir une bonne diction»⁴⁶.

D'abord mime, Decroux, à partir de 1940, va entreprendre une recherche dont le jeu corporel et le jeu distancié sont le coeur. Pédagogue vite reconnu, il fonde une école et sa renommée va devenir considérable. Ses exercices se construisent autour de la décomposition du geste et de sa reconstruction avec *artifice*, avec *style*, avec *âme*. Il s'exerce à l'immobilité active, travaille sur l'équilibre et le rythme. Il est le premier à mettre en pratique une dramaturgie moderne fondée sur le corps. D'une absolue rigueur, il se plaira à définir l'acteur comme « une statue qui se sculpte de l'intérieur »⁴⁷. Jacques Leqoc, presque son contemporain, va fonder lui aussi une école de mime et de mouvement qui va devenir célèbre. Plus ouverte, elle se définira comme une école de théâtre où on enseigne le clown, où la parole n'est pas exclue. Son intérêt ne porte pas sur les formes codées, mais plutôt sur le mouvement pur. Il cherche à développer l'unicité de l'acteur, sa fantaisie propre, en particulier par le jeu masqué: « Il faut arriver à donner au masque l'intériorité qu'il propose »⁴⁸.

Ces exemples pédagogiques français, fondés sur de très grandes exigences concernant d'abord le corps, ont été précédés par la mise au point, en Russie, à la fin du

⁴⁶ Charles Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*. p.97.

XIXe siècle, d'une méthode qu'on finira par appeler la Méthode, si bien que son inventeur, Constantin Stanislavski, pourra être considéré comme le père de l'acteur moderne. Si on s'intéresse à la formation de l'acteur, il est bien sûr impossible, on l'a vu dans le chapitre précédent, de contourner cet immense travail. Stanislavski va d'abord poser qu'il y a deux types de jeu, celui qui pousse à *représenter* en faisant l'acteur, et celui qui pousse à *créer*. C'est l'acteur comme *artiste créateur* qui va intéresser Stanislavski. Pour être un artiste, l'acteur doit d'abord user d'imagination créatrice. Si le travail sur les états d'âme du personnage est l'essence des recherches de Stanislavski, ses élèves font tout de même de la danse classique, de l'escrime, de la gymnastique suédoise et ils doivent travailler la voix une heure par jour. L'appui sur la *prana* hindoue afin de trouver le déclencheur de l'impulsion n'empêche ni la discipline, ni l'application d'une éthique rigoureuse: « Avant d'entrer en scène, l'acteur doit faire sa toilette mentale et aussi doit laver son âme »⁴⁹.

Michael Chékhov, éminent pédagogue, est l'un des élèves de Stanislavski, «le plus brillant»⁵⁰, acteur de talent admiré par Meyerhold. Sa recherche porte sur la présence de l'acteur. Selon lui, pour atteindre cette présence, ce *rayonnement* lumineux,

⁴⁷ Charles Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*. P.97.

⁴⁸ Odette Aslan, *L'Acteur au XXe siècle*, p.69.

⁴⁹ Odette Aslan, *L'Acteur au XXe siècle* p.98.

⁵⁰ Odette Aslan, *L'Acteur au XXe siècle*, p.73.

l'acteur doit d'abord prendre conscience de son corps, pour ensuite trouver son centre, le feu à l'intérieur de soi, le moteur d'où part l'impulsion. Dans l'enseignement de Chékhov, l'imagination est essentielle. L'acteur doit se créer des images mentales et sa fantaisie va lui ouvrir des voies pour créer un corps au personnage. Il doit de plus «assimiler des états (...) d'impulsion de toute sortes»⁵¹. C'est le principe de la méthode psychophysique qui s'appuie sur une «modélisation du *jeu inspiré*». Pour Michael Chékhov, l'imagination est lié à l'attention, à la concentration. Plus l'imagination de l'acteur est active, plus l'acteur est convaincu. Il s'agirait donc de produire ce que Goethe appelle des « inventions exactes »⁵², qui permettent le développement du sens du vrai chez l'acteur.

Vitez, le pédagogue, prend l'acteur comme il est. Il cherche à éveiller sa conscience et à étoffer son savoir. Tout d'abord, il rêve d'un acteur disponible, ouvert, avec une imagination libre. Il croit que l'état créateur de l'acteur demande de l'abandon, ainsi que de la confiance. Il travaille donc avec lui sur sa mémoire, prenant comme matériel de base des «états»: être triste, être en colère, être joyeux, être songeur... Pour lui, les mouvements de la phrase inspirent et même commandent les mouvements du corps. Vitez veut prouver à l'acteur qu'il sait déjà faire ce qu'il croit devoir apprendre à

⁵¹ Odette Aslan, *L'Acteur au XXe siècle*, p.121.

faire.

Jacques Lassalle, lui, va utiliser un code qui se construit avec l'acteur. Les mots que le metteur en scène ou l'enseignant - chez Lasalle les deux peuvent se confondre - doit utiliser pour transmettre à l'acteur la vision de l'émotion qu'il doit jouer sont subjectifs et peuvent être contradictoires. Chaque metteur en scène, chaque pédagogue, a ainsi l'obligation de se composer un lexique. «Le théâtre fait ventre de tout. L'acteur ne retient que ce qu'il veut. C'est la raison pour laquelle il faut sans doute répéter plusieurs fois les mêmes choses, dans des formulations très contrastées, voire incompatibles»⁵³. Julia Varley va dans le même sens. Dans *Pierre d'eau*, elle va confier sa crainte des conseils ou des paroles que l'on écrit, car cela «prend un visage de vérité objective, alors que dans la pratique on se contredit»⁵⁴. Au théâtre, «ce qui est vrai un jour ne l'est plus le lendemain»⁵⁵, et puis l'écriture ne rend pas «la chaleur et le rapport éminemment personnel qui fondent la pédagogie»⁵⁶.

⁵² Michael Chékhov, *L'Imagination créatrice de l'acteur*, p.53.

⁵³ Jacques Lassalle, Jean-Loup Rivière, *Conversations sur la formation de l'acteur*, p.76.

⁵⁴ Julia Varley, *Pierre d'eau*, p.56, 57.

⁵⁵ Julia Varley, *Pierre d'eau*, p.56, 57.

⁵⁶ Julia Varley, *Pierre d'eau*, p.56, 57.

Au Québec, l'enseignement du jeu, à la jonction de plusieurs méthodes, existe depuis une cinquantaine d'années. Il est marqué par la tradition française (Copeau), et par la méthode américaine de l'*Actor's Studio*, inspirée de la méthode stanislavskienne.

Ce retour en arrière, ce survol du XXe siècle, m'ont conduite à une certitude qui a été à la base de l'exploration que j'ai menée: la vérité psychologique intérieure et les formes théâtrales codifiées extérieures, loin d'être incompatibles et de s'exclure, se fortifient de leur apport mutuel. La *vérité* du jeu chez l'acteur est la combinaison de la *présence* sur scène et de la capacité de créer physiquement et vocalement un personnage imaginé par l'auteur, le poète. Ce travail de représentation et d'interprétation nécessite plusieurs acquis techniques. Mais il fait aussi appel à d'autres aspects plus «mystérieux», plus «métaphysiques». J'ai donc, dans un premier temps, répertorié les qualités de l'acteur que je voulais transmettre.

2.1 Les qualités de l'acteur

Pour jouer au théâtre, l'acteur doit avoir des qualités (attributs, caractéristiques) qui sont la matière des *talents* qu'il doit posséder. Il faut de la présence, de l'écoute; il

faut de l'imagination, de l'attention, un désir d'être là, un plaisir à partager la vision d'un personnage du monde, de notre monde. Pour être bon acteur, il faut accepter les désirs de son personnage, être capable de faire entendre sa voix à travers la nôtre, avoir du rythme, avoir une bonne diction. Le comédien doit être allumé, en éveil, aux aguets, car sur scène il y a toujours une certaine tension, une urgence, le tout sans crispation. De plus, l'acteur doit savoir suivre ses pulsions à l'intérieur des limites de son personnage. Il doit alors savoir respirer, être inspiré; il doit vivre le moment présent de son personnage et l'habiter sans relâche, ce qui lui demande un grand investissement d'énergie. Le comédien doit être précis dans le parcours de son personnage et, qu'importe qu'il doive redire le même texte, refaire les mêmes gestes, il ne doit pas tenter de refaire ou de reproduire exactement ce qu'il a fait la veille, ce qui est évidemment un autre grand paradoxe de l'art de l'acteur. Le comédien doit se tenir à la frontière de l'équilibre et du déséquilibre, c'est-à-dire aller au bout du mouvement, y aller à fond, plonger sans retenue, avoir confiance, se mettre en danger, ne pas être trop confortable sur scène. Enfin, le comédien est un conteur : il doit tenir compte du public et le tenir en haleine. De là découlent un certains nombres de *qualités*.

Les *qualités* de l'acteur sont le fondement de ma transmission. Afin d'arriver à construire un lexique, j'ai d'abord sélectionné quatre qualités que je considère comme fondamentales: l'instrumentalité de la voix, l'imagination, la présence et la confiance. De ces quatre qualités, assez générale pour être considérées comme des sortes de champs lexicaux, j'ai déduit plusieurs mots-concepts, des qualités particulières de l'acteur:

Voix	Respiration Relaxation	Inspiration Sens	Rythme Diction	Élocution Souffle créateur
Imagination	Plaisir Fantaisie	Fantasme Extrapolation	Impulsion Vertige	
Présence	Observation Concentration, Attention	Écoute Précision	Énergie Aura	Conscience Distance
Confiance	Foi Mystère Symbole	Conviction Abandon Générosité	Engagement Sincérité Véracité	

De cette première liste de trente et un éléments, j'ai retenu finalement dix-neuf *qualités* que l'acteur doit développer.

2.1.1 Abandon :

C'est une forme plus poussée de la *relaxation*. C'est plus qu'éliminer les tensions, le stress et les crispations du corps. C'est être disponible à l'*inspiration*, plonger en sachant que la magie va opérer. C'est passer à une sorte de *deuxième mémoire*, dirait Lassalle. C'est être généreux. S'engager sans réserve sur le chemin de la construction du personnage. Offrir voix et corps à un texte et à la vision du metteur en scène que l'acteur partage. Offrande faite aussi aux autres acteurs de la production et au public. L'*abandon* comprend la *générosité*. C'est une ouverture du cœur, une disponibilité absolue et totale.

Oublier les répétitions, jouer avec *confiance*, retrouver le plaisir premier de jouer. Oublier le paraître et *être*. L'acteur romantique dirait *s'incarner* dans le personnage. L'*abandon*, c'est la partie expiration de la *respiration*, c'est être *grounded*. C'est l'acteur chaud, l'état de grâce. L'*abandon*, c'est la liberté et c'est le risque.

2.1.2 Attention :

Au départ, je parlais de *concentration*, du pouvoir de fixer son *attention*, son regard. Lee Strasberg rappelle d'ailleurs que celle-ci fait partie des deux premières découvertes de Stanislavski (*relaxation et concentration*). «La concentration dans le jeu est une combinaison de l'attention volontaire et de l'attention spontanée. L'attention volontaire, pour être soutenue, demande un effort. L'attention spontanée est provoquée par quelque chose qui offre un intérêt ou un attrait personnel. (...) L'état de *concentration* amène l'*impulsion* et la *conviction* »⁵⁷. Pour Stanislavski, «l'acte de création est avant tout une concentration sans faille de l'être tout entier, spirituel et physique»⁵⁸.

Jouvet parle de l'*attention* comme «première nécessité», au point d'en avoir une "sensation physique". «L'exécution du rôle est une discipline qui contraint à une attention totale»⁵⁹.

⁵⁷ Lee Strasberg, *Le Travail à l'Actors Studio*, p. 96-97.

⁵⁸ Odette Aslan, *L'Acteur au XX siècle*, p.89.

⁵⁹ Louis Jouvet, *La Revue de l'Histoire du Théâtre*, p.104.

Lee Strasberg définit la *concentration* dans son chapitre *L'acteur et lui-même* : « Les objets sur lesquels se concentre l'acteur opèrent de la même façon (il fait un parallèle avec l'art du pianiste où, selon lui, les notes du piano sont les éléments fondamentaux et où l'interprète obtient toujours la note qu'il veut en posant son doigt sur la touche) et produisent ainsi un sentiment de croyance en ce qu'il fait, de foi et d'engagement ; ceci conduira à son tour à l'expérience inconsciente et au comportement »⁶⁰. Lassalle propose aussi un chemin pour l'acteur qui passe par la *concentration* sur un objet. Ainsi « tout le jeu se mobilise dans le geste, l'objet choisi ».⁶¹ C'est le *geste psychologique* de Stanislavski. C'est aussi ce que Donnellan appelle la *cible* : « L'acteur fait *attention* à la cible et déplace son *attention* d'une cible à une autre »⁶².

2.1.3 Conscience :

Il faut que l'acteur ait *conscience* de son corps, de l'espace autour de lui. Il existe aussi ce que Stanislavski appelle la *conscience psychologique* : « intuition (plus ou moins complète, plus ou moins claire) qu'a l'esprit de ses états et de ses actes. » Cette

⁶⁰ Lee Strasberg, *Le Travail à l'Actors Studio*, p. 96-97.

⁶¹ Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens*, tome 1, p.196.

⁶² Declan Donnellan, *L'Acteur et la cible*, p.204.

définition ne peut être qu'approximative, le fait de la *conscience* étant, comme le fait justement remarquer le philosophe William Hamilton, une des données fondamentales de la pensée, qu'on ne peut résoudre en élément simple. » (...) « La conscience ne peut pas être définie ; nous pouvons bien nous-mêmes savoir parfaitement ce qu'est la conscience, mais nous ne pouvons pas sans confusion communiquer aux autres une définition de ce que nous saisissons clairement nous-mêmes. La raison en est que la simple conscience est à la racine de toute connaissance »⁶³.

« Être acteur c'est être conscient de soi, conscient des autres, conscient du monde, et par voie de conséquence, conscient de l'acte de représentation que l'on commet au théâtre »⁶⁴. Pour Larry Tremblay, les rayons de la conscience humaine convergent à travers le corps foyer. « Le corps de l'acteur est le lieu de l'antagoniste. Le corps est bel et bien ce lieu où « ça brûle », où « ça parle », où « ça sent ». Il est une machine à espace qu'il condense et déploie en lui et hors de lui »⁶⁵.

Augusto Boal met de l'avant, dans *Jeux pour acteur et non-acteur*, plusieurs exercices pour éveiller le corps, la voix et l'imagination du comédien, qu'il a ^{divisés en}

⁶³ André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, p.173-174-175.

cinq catégories. Mais son discours est que tout être humain est acteur, et que la seule différence entre l'homme-acteur dans le quotidien et l'acteur sur scène est que ce dernier a la *conscience* d'être acteur sur scène. Jovet parle de supra -conscience qui se révèle par «une certaine musicalité du discours. Correspondances avec les rythmes vitaux. Tradition et - Vérité»⁶⁶. Pour Donnellan, afin que l'acteur soit en relation avec la cible, il lui faut être présent à la cible et pour cela il lui faut être *conscient*. Chez Vitez, les deux pôles de son travail se fondent sur le savoir et la *conscience*. La réflexion du pédagogue est que l'être humain en état de *conscience* agit ; comme l'acteur doit être en action, l'équation est simple.

2.1.4 Conviction :

Croire fermement ce que l'on dit, fait ou pense. Stanislavski: «Former l'acteur à être vraiment vivant suppose qu'il ait été conditionné de façon à recevoir ses impulsions de stimuli imaginaires, à les rendre vrais, c'est-à-dire croyables pour lui - et ainsi à éveiller les réactions sensorielles, émotionnelles, motrices qui conviennent»⁶⁷. Stassberg: «L'acteur qui est assez convaincu et assez volontaire pour suivre son

⁶⁴ Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens, tome 1* p.325.

⁶⁵ Larry Tremblay, *Le Crâne des Théâtres*, p.25.

⁶⁶ Louis Jovet *Le Comédien désincarné*, p.235.

⁶⁷ Constantin Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, p.162.

impulsion est, d'ordinaire, concentré»⁶⁸. «Je recherche la vérité; vous vous contentez de son apparence. Je recherche la conviction»⁶⁹. Mnouchkine : « Enfin la théorie essentielle, c'est qu'il faut y croire : croire à ce qu'on joue, à ce qu'on est, à ce qu'on incarne»⁷⁰.

Stanislavski est persuadé que l'acteur doit le *convaincre*, ainsi que *convaincre* son partenaire de jeu, pour pouvoir *convaincre* enfin le public. Pour que le public le croit sincère, l'acteur doit être *convaincu* des motivations du personnages, afin de faire émerger la vérité intérieure.

«Je me souviens seulement que je prenais **plaisir** à me livrer à toutes sortes d'improvisations avec beaucoup d'aisance. (...) j'avais véritablement senti l'**inspiration** en moi. (...) Kostia vous a fait une démonstration pratique de la façon dont la psychotechnique **consciente** peut susciter l'acte créateur subconscient. (...) Le travail a commencé par la **relaxation**. (...) Kostia a reporté son **attention** de son propre corps aux

⁶⁸ Lee Strasberg, *Le Travail à l'Actor's Studio*, p.81.

⁶⁹ Declan Donnellan, *L'Acteur et la cible*, p.39.

circonstances proposées par son jeu. Il a inventé de nouvelles situations à sa vie **imaginaire** (...) C'était source d'émotion **vraie**. (...) Il suffit de pousser tous les facteurs de l'état créateur, les **forces motrices** **intérieures** (...). Vous ne pourrez (...) vous empêcher d'y croire »⁷¹.

2.1.5 Écoute :

Être attentif à ce que l'on dit et à ce que l'autre dit. Au théâtre, quand l'acteur *écoute*, cela se manifeste souvent par des réactions physiques. C'est ce qui traduit qu'il vit continuellement sur scène. «L'attention consiste à suspendre sa pensée, à la laisser disponible, vide et pénétrable...» (Simone Weil citée dans les cours de Juvet)⁷².

Diderot affirme, dans son *Paradoxe sur le comédien*, que «l'acteur (...) s'écoute au moment où il vous trouble, et (...) tout son talent consiste non pas à sentir, comme vous le supposez, mais à rendre si scrupuleusement les signes extérieurs du sentiment (...). Les cris de sa douleur sont notés dans son oreille. Les gestes de son désespoir sont de mémoire, et ont été préparés devant une glace. Il sait le moment précis où il tirera son mouchoir (...). Ce tremblement dans la voix, ces mots suspendus (...), ces fureurs,

⁷⁰ Josette Féral, *Rencontres avec Ariane Mnouchkine dresser un monument à l'éphémère*, p.47.

⁷¹ Constantin Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, p.290.

⁷² Louis Juvet, *La Revue de l'Histoire du Théâtre*, p.104.

pure imitation, leçon recordée d'avance, grimace pathétique, singerie sublime, (...) dont il avait la *conscience* présente au moment où il l'exécutait»⁷³. Pour Daniel Mesguich aussi, l'*écoute* est la première qualité de l'acteur. L'*écoute* non seulement de lui-même, l'acteur, mais aussi du texte et de l'effet que produit son jeu sur ses partenaires et la salle. J'aime cette conception plus poussée de l'*écoute* qui se combine avec celle d'urgence : être aux aguets. Je la définis comme une *conscience* permanente du corps, de soi et de l'autre, où, pour ne pas s'épuiser, il faut savoir respirer.

Pour Jouvet, «ce qu'il y a de plus important (...) c'est d'avoir une faculté d'*attention* qui soit de tous les instants»⁷⁴. Pour lui, l'*écoute*, l'*attention*, amènent, et c'est souhaitable, vers l'état impersonnel, le moment où la subjectivité de l'individu disparaît. Il faut avoir de l'*attention* une sensation physique. Artaud, au même moment, affirmera la même chose. Bien plus tard, Ariane Mnouchkine ajoutera que l'acteur *écoute* aussi par le regard: «L'apprentissage passe autant par le regard que par l'action...»⁷⁵.

L'*écoute* peut, par extension, être *observation*, *conscience* ou *attention*. *Écouter*, c'est respirer profondément le moment présent.

⁷³ Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, p.55.

⁷⁴ Louis Jouvet, *La Revue de l'Histoire du Théâtre*, p.89.

⁷⁵ Josette Féral, *Rencontres avec Ariane Mnouchkine, dresser un monument à l'éphémère*, p.28.

2.1.6 Énergie :

« Acte, force, efficacité (...). Sens psychologique: a) capacité de faire effort, b) volonté d'employer toute sa force»⁷⁶. Pourtant, au théâtre, si l'acteur force trop, il y a des chances que son jeu soit grossier. Téo Spichalski, du *Théâtre Prospéro*, souligne avec justesse que si «l'acteur force, c'est qu'il n'a pas d'énergie»⁷⁷. Pour lui, l'énergie est une sorte de liquide à l'intérieur, qui varie d'intensité, de chaleur, qui se meut, qui existe aussi bien dans le mouvement que dans l'immobilité.

L'idée d'énergie de l'acteur est difficile à cerner. On l'associe souvent à la présence ou au charme. Elle peut renvoyer à quelque chose de plus précis, à savoir «les principes à partir desquels les acteurs peuvent modeler, façonner, leur force musculaire et nerveuse selon des modalités qui ne sont pas celles de la vie quotidienne»⁷⁸. Barba, dans ses recherches sur l'énergie physique des acteurs, parle de la *Danse des Énergies*, qui désigne le travail d'«un acteur (...) qui compose, rythme, diversifie son propre flux énergétique et donc danse, y compris au niveau de la pure et simple utilisation de ses forces »⁷⁹. C'est comme s'il dilatait le champ de sa personne. «Nous pouvons dire que

⁷⁶ André Lalande *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, p.282.

⁷⁷ Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens*, tome 1, p.347.

⁷⁸ Ferdinando Taviani, *L'Énergie de l'acteur, Anthropologie théâtrale* (2), p.31.

⁷⁹ Franco Ruffini, *L'Énergie de l'acteur, Anthropologie théâtrale* (2), p.42.

la condition d'Acteur implique un excès d'énergie par rapport à la condition de Personne Quotidienne»⁸⁰. Julia Varley, proche du travail de Barba, définit la présence scénique comme celle d'un corps qui respire et dans lequel l'énergie bouge. Même immobile, par la simple respiration, l'acteur pousse l'énergie dans de multiples directions. Ce qui magnifie sa présence.

Dans *Le Corps dilaté*, à propos du «training» d'acteur, Barba précise: «On ne travaille pas sur le corps ou sur la voix: on travaille sur les énergies. Il n'existe pas d'action vocale qui ne soit aussi une action physique; il n'existe pas d'action physique qui ne soit aussi mentale»⁸¹. Il y a pour lui deux types d'énergie, l'énergie *animus* et l'énergie *anima*, qui sont les côtés masculin et féminin de tout être.

Pour Martine Beaulne, l'énergie est tout à la fois mentale, physique et sensible, et il faut concentrer ses forces énergétiques sur l'instant présent. Jacques Livchine, lui, affirme: «Ce qui m'intéresse, c'est l'acteur qui se brûle. (...) Je crois beaucoup aux gens qui s'épuisent sur scène (...) l'acteur qui va jusqu'au bout de toutes les énergies, qui dépassent cette première énergie pour en trouver une deuxième». S'agirait-il de ce qu'on appelle l'«acteur intense», (très haut degré d'énergie, grande force interne)?

⁸⁰ Franco Ruffini, *L'énergie de l'acteur, Anthropologie théâtrale* (2), p.16.

Declan Donnellan affirme que «l'énergie vient de l'extérieur»⁸². L'énergie vient de la cible, et la cible est en mouvement et en évolution. Il y a donc plusieurs cibles et l'acteur, en relation avec elles, est présent à chacune et parfaitement conscient.

L'*aura* serait une extension de l'énergie. L'*aura* est un lieu spirituel qui enveloppe l'acteur comme une bulle. Cette idée d'*aura* est très proche de celle d'énergie. Elle est intrinsèque à l'individu et change selon l'humeur. Cela pourrait être aussi une sorte de magnétisme, comme un attrait mystérieux exercé par l'acteur sur son public. Le magnétisme de l'acteur peut être développé, entre autres par les exercices de Michael Chékhov. L'énergie, c'est le *mystère*, le *charme*, la *présence* et l'*aura* combinés.

Claude Poissant parle de l'énergie - mais aussi de *tomus* et d'*urgence* - comme d'une qualité essentielle de l'acteur. «La véritable énergie est pour moi un phénomène physique. C'est dans un état d'*abandon* et de *confiance* qu'on peut aller chercher et même recevoir les courants énergétiques nécessaires à notre pensée créatrice et pour mettre notre corps au service de cette pensée. L'énergie vient de partout (...) Il faut être

⁸² Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens*, tome 2, p.102.

apte à recevoir, à canaliser (...), ne rien censurer et laisser ses *énergies* se transformer en sentiments imprévus»⁸³.

2.1.7 Foi, Confiance :

Être sûr de ses capacités. Au théâtre, la *confiance*, d'abord en soi, est nécessaire à l'acteur, car elle garantit sa *présence*, son aura, son charme. Avoir *confiance* dans le texte, dans la mise en scène, en son partenaire. La *confiance*, c'est pour ainsi dire la foi, « acte public d'adhésion à une croyance »⁸⁴. « Si la foi augmente notre connaissance, ce n'est pas d'abord et principalement en tant qu'elle nous apprend, par témoignage autorisé, certaines vérités objectives, c'est en tant qu'elle nous fait sympathiser réellement (...) avec un être, (...) elle nous unit à la vie d'un sujet, (...) elle nous initie par la pensée aimante, à une autre pensée (...) »⁸⁵. Serait-ce une forme de catharsis? L'acteur doit dire un texte, il doit croire en ce qu'il dit. Mais il ne doit pas nécessairement le sentir ou le ressentir. St-Ignace de Loyola disait : « Si tu n'as pas la foi, fais les gestes de la foi et la foi viendra »⁸⁶.

⁸² Declan Donnellan *L'Acteur et la cible*, p.45.

⁸³ Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens, Tome 1* p.295.

⁸⁴ André Lalande *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, p.360.

⁸⁵ André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, p.360.

2.1.8 Imagination :

Le pouvoir d'*imaginer* est aussi l'une des clés qui nous permettent le mieux «d'acter vrai», de croire en une histoire inventée et de représenter cette histoire, de la jouer, car il faut un minimum de capacité d'imagination pour saisir une situation, voir un lieu, incarner des personnages, ressentir leurs émotions.

Stanislavski propose à cet effet plusieurs exercices pour développer l'*imagination créatrice* chez l'acteur. M. Chékhov également, surtout dans ses exercices sur les corps imaginaires. Dans *Le personnage et l'interprète* d'André Villiers on affirme que, pour arriver à jouer avec vérité, l'interprète doit *imaginer* son corps, sa voix, son souffle: «Certains rôles exigent chez l'acteur une sensibilité organique. Un jeu d'image sensible leur est nécessaire»⁸⁷.

Pour Strasberg, l'*imagination* dans le jeu théâtral prend trois formes : «l'impulsion, la conviction et la concentration»⁸⁸. Grotowsky, pour ses exercices plastiques auxquels il joint des exercices d'*imagination*, a recours aux même trois mots.

⁸⁶ Josette Féral, *L'École du jeu*, p.65.

⁸⁷ André Villiers, *Le Personnage et l'interprète*, p.67.

⁸⁸ Lee Strasberg, *Le Travail à l'Actor's Studio*, p.96.

L'*imagination* compte parmi les éléments premiers pour Mnouchkine et Donnellan. La metteuse en scène du *Théâtre du soleil* demande aux jeunes comédiens quel est, selon eux, le muscle le plus important pour leur travail : «C'est l'imagination», répond-t-elle. « Et ça se muscle, ça se travaille. (...) Par la sincérité. Par les émotions. Par le jeu (...) Il faut petit à petit arriver à avoir des visions, à voir ce dont ils parlent (...) à recevoir l'émotion de l'autre, à y croire»⁸⁹. Donnellan pour sa part parle de l'*imagination* comme de l'un des deux fondements de la pratique du métier d'acteur. Il dira à cet effet : « L'*imagination*, les sens et le corps sont interdépendants. (...) Notre capacité à imaginer est à la fois imparfaite et éclatante, et il n'y a que par l'attention que nous puissions la développer»⁹⁰. Il reprend les mots de Mnouchkine: «L'imagination est un muscle qui se développe (...)»⁹¹.

2.1.9 Impulsion :

L'*impulsion* est une « tendance spontanée à l'action »⁹², contraire au contrôle. C'est une forme d'*abandon*. C'est la réaction que propose l'*écoute* à la cible, au

⁸⁹ Josette Féral, *Rencontres avec Ariane Mnouchkine dresser un monument à l'éphémère*, p. 46-47-56.

⁹⁰ Declan Donnellan, *L'Acteur et la cible*, p.23.

partenaire, à ceux avec qui, ou à ce avec quoi les sens entre en interaction. Être à l'écoute de ses *impulsions*, c'est ce que demande John Strassberg aux acteurs qui suivent sa formation. Pour Julia Varley⁹³, c'est l'opposition, la résistance qui permet l'*impulsion*.

2.1.10 Inspiration :

Ce que dit et redit John Strasberg à propos de l'*inspiration* me fait rêver. Définition d'abord poétique, mais aussi très concrète et technique. L'*inspiration*, pour lui, est d'une part la première partie de la respiration et, de l'autre, d'une manière plus mystérieuse ou magique, le souffle créateur, l'état de grâce si contreversé, une sorte d'exaltation de l'esprit et du corps du comédien qui, par un effet d'entraînement, découvre de nouvelles facettes du jeu ou de l'identité du personnage. C'est ce qui correspond à l'aspect «chaud» de l'acteur dans le *Paradoxe* de Diderot. Pour moi, elle est une dimension nécessaire. L'*inspiration* donne l'*impulsion*, dit J. Strasberg.

Au sens physique, quand j'inspire profondément, je me mets à l'écoute de mon

⁹¹ Declan Donnellan, *L'Acteur et la cible*, p.23.

⁹² André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, p.483.

⁹³ Julia Varley, *Pierre d'eau*, p.60.

corps, « je découvre des cibles »⁹⁴ à l'intérieur, dirait Donnellan: « Lorsque les acteurs n'inspirent pas suffisamment, ils démantèlent leur texte et saccagent les pensées les plus longues »⁹⁵. Stanislavski rappelle que l'addition de l'*imagination* et de la *conviction* amènent l'*inspiration*. L'*inspiration* n'est pas venue d'elle-même: « Vous l'avez provoquée en lui ouvrant le chemin »⁹⁶.

2.1.11 Mystère :

Lors de la création d'un personnage, l'acteur découvre dans le texte couches et sous-couches comme s'il s'agissait d'un riche palimpseste. Le *mystère* est un « sens caché sous un symbole. Toutes choses couvrent quelque mystère; toutes choses sont des voiles qui couvrent Dieu »⁹⁷.

Jouvet, lors d'un cours au Conservatoire de Paris en 1950, tentait de définir devant ses élèves le secret qui réside au fond de chaque être humain. Ce secret, disait-il, est un « silence intérieur »⁹⁸.

⁹⁴ Declan. Donnellan, *L'Acteur et la cible*, p.190.

⁹⁵ Declan. Donnellan, *L'Acteur et la cible*, p.176.

⁹⁶ Constantin Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, p.289.

⁹⁷ André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, p.661.

⁹⁸ Louis Jouvet, *Le Comédien désincarné*, p.226.

- *Je voudrais comprendre...*
- *Comprendre quoi?*
- *Tout ce qu'on ne comprendra jamais.*
- *Je voudrais expliquer...*
- *Quoi?...*
- *Défauts des explications.*
- *Elles tuent et elles sont de mode.*
- *C'est un mystère.*
- *C'est ce que tu as dit de mieux*⁹⁹.

Le *mystère* est de l'ordre de ce que j'appelle la métaphysique. Après le travail conscient du corps dans l'espace, l'acteur lâche prise, il laisse s'activer sa *deuxième mémoire* avec *confiance*. Alors il se sent en harmonie avec la scène, le public et ses partenaires de jeu. Son *imagination* le transporte et l'état de grâce est là. Le rideau est levé et le *mystère* demeure.

Sylvie Léonard, dans *Viens voir les comédiens*, parle de "miracle". " Il faut que le miracle se passe. (...) Si ça n'arrive pas, le personnage n'existe pas. Il y a une limite

⁹⁹ Louis Jouvet, *Le Comédien désincarné*, p.21.

dans le temps. (...) Le texte dit ça, il y a une histoire, c'est la bible. Avec ces mots là, elle pense (le personnage) comme ça, si elle pense comme ça, elle doit regarder comme ça. (...) Il y a le regard, la voix, le débit, il y a la position physique, l'univers mental, tout ça. (...) Tout ça reste intellectuel, tout ces éléments sont indépendants les uns des autres. (...) Puis tout à coup, en répétition - on appelle ça s'installer, se déposer - il y a comme un miracle. Tout se met ensemble, ce n'est plus dans la tête, c'est dans le coeur et dans le corps. Je ne peux pas le jouer le lendemain, il n'est pas net, pas vernis, (...) mais le personnage est né. C'est physique".

«Un acteur ne doit pas se contenter de ne présenter que ce qu'il comprend : il ramènerait le *mystère* de son rôle à son propre niveau. Il doit laisser le rôle faire résonner en lui tout ce qu'il ne pourrait jamais atteindre seul»¹⁰⁰. Quand Brook parle de *mystère* ici, parle t-il d'*état de grâce* ? Il semble partager en tout cas l'objectif que Grotowski fixe à l'acteur, soit le travail de son monde intérieur, «afin que chaque cellule de son corps soit obligée de dévoiler des secrets»¹⁰¹. (...) «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

¹⁰⁰ Declan Donnellan, *L'Acteur et la cible*, p.229.

¹⁰¹ Peter Brook, *Points de suspension*, p.66.

compréhension, laquelle doit, à son tour, s'allier à un *mystère* plus profond. Il ne peut trouver ce lien qu'en respectant la forme, laquelle doit aussi l'intimider au plus haut point. Cette forme, c'est le mouvement du texte, c'est sa façon propre et personnelle de saisir ce mouvement»¹⁰². « Pour être véritablement responsable, nous devons garder à l'esprit que de nombreuses choses nous concernant nous resteront toujours inconnues»¹⁰³, affirme Donnellan.

Mauriac affirme dans son *Journal*: « Il y a dans le travail de l'acteur un je ne sais quoi qui m'effraie : peut-être ce contraste entre le but poursuivi qui n'est qu'un jeu (aussi brillant soit-il) et la grave opération d'ordre spirituel qui s'accomplit au secret de son être. Magnifique et dangereux métier qui consiste à se perdre, puis à se retrouver. Mais entre les deux états (...) certains en vivent un autre (...) il leur arrive de passer près d'un seuil redoutable que seuls les saints ont franchi»¹⁰⁴.

Novarina parle de l'entrée en scène des acteur à la fois comme d'un suicide et d'une renaissance: c'est «la passion de l'acteur », un concept qui rappelle celle du Christ.

¹⁰² Peter Brook, *Points de suspension*, p.93.

¹⁰³ Declan Donnellan, *L'Acteur et la cible*, p.229.

¹⁰⁴ Michel Bernardy, *Le Jeu verbal*, p.33.

Il y a pour Novarina un schéma sacrificiel de l'acteur, en rapport certes avec son *mystère*.

2.1.12 Observation:

A ce propos, Barba constate : « Dans les compagnies ambulantes d'antan primait le processus d'observation. Personne n'enseignait aux jeunes. Ils observaient ce que faisaient leurs collègues. (...) Ils apprenaient par imitation »¹⁰⁵. Lassalle, lui aussi, trouve que l'*observation* est une qualité à développer. « L'*observation* est déjà création. (...) Il faut toujours en art préserver quelques pépites de réalité pour accéder à la vérité suprême du mentir-vrai »¹⁰⁶. Pour Mnouchkine, l'*observation* est une « nécessité de l'apprentissage »¹⁰⁷. Observer les autres aussi bien que sa propre nature.

Jacques Lecoq affirmait en 1982, dans un dossier sur la formation du comédien : « On ne parle pas de théâtre, on essaie de retrouver ce qui vit à partir de l'*observation* et de la curiosité. La pédagogie est basée sur le mouvement et la connaissance par le corps, non par les idées »¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Josette Féral, *L'École du jeu*, p.30.

¹⁰⁶ Jacques Lassalle, Jean-Loup Rivière, *Conversations sur la formation de l'acteur*, p.51.

¹⁰⁷ Josette Féral, *Rencontres avec Ariane Mnouchkine dresser un monument à l'éphémère*, p.36.

Pour Brecht l'*observation* est un exercice qui va loin : « le comédien observe autrui de tous ses muscles et de tous ses nerfs par un acte d'imitation qui est en même temps un processus de réflexion »¹⁰⁹.

2.1.13 Plaisir :

La notion de *plaisir* est fondamentale pour pratiquer le métier d'acteur. Le *plaisir* renvoie pour une part à l'état de grâce. Dans *plaisir*, il y a *abandon*, lâcher prise; il y a *ludique*. Le jeu est en effet une activité qui n'a pas d'objectif réellement utile. Sa raison d'être est le *plaisir* qu'en tirent ceux qui s'y adonnent. Les acteurs comme les spectateurs.

Réal Bossé, en tant que danseur, improvisateur, comédien et formateur, parle de la notion de *plaisir* et la traduit ainsi: sur scène, il faut se fasciner soi-même. Pour René- Richard Cyr, le *plaisir* c'est le désir d'être là, condition essentielle qui entraîne la générosité de l'acteur.

¹⁰⁸ Odette Aslan, *L'Acteur du XXIème siècle*, p.52.

¹⁰⁹ Josette Féral, *L'École du jeu*, p.25.

2.1.14 Précision :

La *précision* est ici prise dans le sens de : *avoir de l'adresse, avoir une maîtrise* des techniques de voix, de diction, de manipulation d'objet, de souplesse dans le corps; elle permet d'exercer avec justesse, brio, voire virtuosité, les tâches du métier d'acteur. La *précision*, au théâtre, c'est un talent. C'est la rigueur des techniques de jeu. Mnouchkine dira: «trouver le petit détail vrai et précis. (...)les règles fondamentales du jeu, celles de la *précision* au service de l'*imagination*»¹¹⁰.

Précis, le personnage devient solide, habité. La *précision* de la diction, de l'intonation, du regard et du mouvement fait que le personnage demeure vrai pour le public, vivant, identique, fluide et égal. La *précision*, c'est le contrôle. Le contraire de l'*abandon*. Paradoxe du comédien.

2.1.15 Présence :

« Pour être vu, un acteur doit réapprendre à voir »¹¹¹. Pour R. Bacci, avoir de la *présence* se résume à être à l'*écoute*, à cesser de chercher en soi des émotions semblables

¹¹⁰ Josette Féral, *Rencontres avec Ariane Mnouchkine dresser un monument à l'éphémère*, p.36.

¹¹¹ Gérard-Denis Farcy, René Prédal, *Brûler les planches, crever l'écran*, p.80.

à celles du personnage à interpréter, mais aussi à jouer avec une certaine contradiction. Il s'agit de « conduire son attelage en tirant des rênes aux forces antagonistes. Un acteur qui ne jouerait que sur un point entrerait dans un certain automatisme et perdrait de la sorte toute qualité de *présence* »¹¹². C'est l'oximore de Lassalle et Mesguish. La double règle de Donnellan, le double du théâtre selon Artaud. La contradiction chez Brecht et le paradoxe chez Diderot.

Pour Dullin, c'est simplement « être là », c'est le don de la *présence*. « Meubler sa place dans l'espace, se rendre nécessaire »¹¹³. Mais « la *présence* est précisément une qualité discrète qui émane de l'âme, qui irradie... et qui impose »¹¹⁴.

Daniel Mesguish demande à ses acteurs comme qualités premières *l'écoute*. Pour lui, *écoute* et *présence* semblent aller de pair. Il définit ainsi la *présence* : « C'est la part absente (...). Mais cet en-soi-là n'est pas nu ; il n'est pas rien. Il rappelle en fait le *mystère* (au sens fort qui est la métaphysique la plus folle ou la terreur la plus totale d'être sous le regard de l'autre). Il appelle les choses les plus noires, les plus tordues. Et ça, c'est la *présence*. Il suffit d'un geste ou d'un regard, et tout le reste est libre pour

¹¹² Gérard-Denis Farcy, René Prédal, *Brûler les planches, crever l'écran*, p.83.

¹¹³ Charles Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, p.87.

¹¹⁴ Gérard-Denis Farcy, René Prédal, *Brûler les planches, crever l'écran*, p.22.

dispenser de la *présence*»¹¹⁵.

«Pour moi, quand je joue» dit Yoshi Oida, «je cherche à révéler quelque chose d'autre (...) qui ne se voit pas. Les acteurs doivent travailler très dur à leur développement physique, non pas tant pour acquérir des techniques permettant de parader devant le public que de savoir disparaître»¹¹⁶.

J'aime bien cette proposition qui laisse entendre que la *présence* a quelque chose à voir avec le *sex appeal*. En effet, cela pourrait être ce que Jacques Lassalle définit comme une forme de séduction du public. Pol Pelletier voit dans l'ouverture des *chakras*, combinée à la circulation de l'énergie sexuelle, le fondement de la *présence* d'un acteur «absolument irrésistible»¹¹⁷.

Pour Barba aussi, la *présence* est synonyme d'énergie et de séduction: «Un corps-en-vie est quelque chose de plus qu'un corps qui vit. Un corps-en-vie dilate la présence de l'acteur et la perception du spectateur. (...) Le corps dilaté est un corps chaud, mais pas au sens sentimental ou émotif. Sentiment et émotion sont toujours une

¹¹⁵ Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens, Tome 1*, p. 240-241.

¹¹⁶ Gérard-Denis Farcy, René Prédal, *Brûler les planches, crever l'écran*, p.63.

¹¹⁷ Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens, Tome 2*, p. 255.

conséquence autant pour le spectateur que pour l'acteur. C'est un corps à chaleur rouge au sens scientifique du terme : les particules qui composent le comportement quotidien ont été excitées et produisent plus d'énergie, leur mouvement a été accéléré, elles s'éloignent, s'attirent, se repoussent, avec plus de force, plus de vitesse, dans un espace plus grand»¹¹⁸.

Pour Jacques Lassalle, la *présence* est intimement liée à la réception du spectateur. Il appelle la *présence* «l'autre mode de la grâce»¹¹⁹, qui s'appuie sur la gestion du temps et de l'espace. Pour l'acteur, cela se manifeste dans sa façon de traverser un plateau, par la manière de «rythmer le temps», de parler, «d'imposer son souffle, sa *respiration* à une salle entière»¹²⁰. Cette sorte de *présence* exige une certaine *conscience* de l'acteur, donc une certaine distance, un calcul, une "froideur" dirait Diderot.

René-Richard Cyr¹²¹, quand il parle de la *présence* de l'acteur, la définit par l'envie d'être là, le don de soi, la générosité de l'acteur et le niveau de la *concentration*.

Jean-Pierre Vincent¹²² parle de la *présence* comme d'une cohérence mystérieuse entre le

¹¹⁸ Gérard-Denis Farcy, René Prédal, *Brûler les planches, crever l'écran*, p.121.

¹¹⁹ Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens, Tome I*, p.197-198.

¹²⁰ Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens, Tome I*, p.196.

¹²¹ Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens, Tome I*, p.133.

¹²² Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens, Tome I*, p.385.

corps d'un acteur, son visage, son système phonétique et son *imagination*. C'est aussi, à son avis, une aptitude innée beaucoup plus qu'acquise.

Pour Mnouchkine, être *présent*, c'est d'abord « être au présent (...) se concentrer sur scène sur ce qui s'y passe dans l'instant (...) le théâtre est l'art du présent pour l'acteur »¹²³. De la *présence*, elle dira qu'elle est nécessaire à l'acteur: « S'il n'a pas de présence, c'est que ce n'est pas un comédien. (...) Un comédien qui agit, qui joue au présent a de la *présence* (...) »¹²⁴. Mais en fait, précise-t-elle, « c'est le personnage qui a de la *présence* »¹²⁵.

« Une forte *présence* des acteurs et une forte *présence* du public peuvent produire un ensemble d'une intensité unique, au sein duquel les barrières sont brisées, ou l'invisible devient réalité. Alors la vérité de tous et la vérité de chacun se confondent »¹²⁶. Théo Spsychalski souligne par ailleurs combien ce concept métaphysique du théâtre comme *présence* a été galvaudé et peut être néfaste. Un acteur peut se méprendre en cherchant sa *présence*. « L'Acteur (...) adopte un regard fort et général, augmente la tension, prétend avoir une personnalité (...) par conséquent (...)

¹²³ Josette Féral, *Rencontres avec Ariane Mnouchkine dresser un monument à l'éphémère* p.41.

¹²⁴ Josette Féral, *Rencontres avec Ariane Mnouchkine dresser un monument à l'éphémère* p. 21.

¹²⁵ Josette Féral, *Rencontres avec Ariane Mnouchkine dresser un monument à l'éphémère* p. 21.

ressemble à un dindon»¹²⁷. C'est lorsque l'acteur sait agir sans démonstration forcée qu'il est présent. Il lui suffit d'être là, avec une *énergie* juste. Ce que Julia Varley confirme. Pour elle, quelques principes sont au fondement de la *présence* : un équilibre décalé, de l'*énergie* en transformation, des actions cohérentes, mais surtout un corps qui respire: « entier, précis, décidé »¹²⁸.

Le metteur en scène belge, Phillippe Sireuil, rejoint Mesguish: « Je me demande si la présence de l'acteur n'est pas inversement proportionnelle à sa capacité d'absence, c'est-à-dire à sa capacité de faire tout en ne faisant (en apparence) rien. Déjouer, plutôt que "jouer" - Goethe disait: «Rien ne sert de faire, il faut d'abord être»¹²⁹. Peut-être est-ce cela, le secret de la présence¹³⁰.

2.1.16 Relaxation:

Stanislavski propose aux acteurs de soulager leurs tensions afin de libérer leur esprit créateur. C'est d'ailleurs une de ses premières découvertes.

¹²⁶ Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens*, tome 1, p.347.

¹²⁷ Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens*, tome 1, p.347.

¹²⁸ Julia Varley, *Pierre d'eau*, p.80.

La *relaxation* permet à l'esprit d'être plus fortement attentif. Elle mène donc à la *concentration*, qui décuple la *présence* sur scène et permet d'être plus à l'*écoute*. Lee Strasberg souligne dans ses mémoires d'enseignant que juste le fait de relaxer permet parfois à l'acteur de jouer de façon juste. *Jouer juste* pour Strasberg signifie être là, conscient du moment présent, à l'*écoute* de son état physique et psychique, et jouer à partir de là.

Les exercices que l'on propose pour en arriver à une *relaxation* profonde font souvent appel à la *respiration*.

2.1.17 Respiration:

La *respiration*, c'est le *rythme* du personnage, c'est une forme d'*abandon*. Pour Claude Poissant: « Plus un acteur apprend à respirer son texte, plus il met en corps son personnage »¹²⁹. Pour Louis Jouvet: « Un texte est d'abord une *respiration*. L'art du comédien est de vouloir s'égalier au poète par un simulacre respiratoire qui, par instants, s'identifie au souffle créateur »¹³⁰. Pour Dullin, la *respiration* est un aspect élémentaire

¹²⁹ Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens*, tome 1, p. 328.

¹³⁰ Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens*, tome 1, p.329.

¹³¹ Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens*, tome 1, p.296.

¹³² Odette Aslan, *L'Acteur au xxe siècle*, p.26.

du travail de l'acteur qu'il compare à l'acrobate avant le saut périlleux: « sa respiration est comme le fil sur lequel il glisse... Tantôt suspendue comme si c'était elle qui réglait son équilibre, tantôt l'arrachant dans l'impulsion vers un nouvel effort... »¹³³. Il affirme après une longue observation que « la clef d'une bonne émission de voix, c'est la respiration »¹³⁴.

- Qu'est-ce que tu enseignes au Conservatoire?

- Rien.

- Mais encore?

- À respirer... »¹³⁵.

2.1.18 Rythme:

Le *rythme* marque le temps d'une façon musicale. Au théâtre, Barba l'applique ainsi: « Je parle d'un rythme "en-vie" avec un trait d'union. Je parle du "corps en-vie" de l'acteur, qui n'est pas le corps naturel ou culturel, le corps du quotidien. Le corps "en-vie", c'est le corps qui est capable de dégager une qualité d'énergie qui éveille la vie chez le spectateur. Le rythme "en-vie" éveille toute une série de réactions cénesthésiques et

¹³³ Charles Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, p.98.

¹³⁴ Charles Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, p.103.

¹³⁵ Louis Jouvet, *Le Comédien désincarné*, p.20.

affectives chez le spectateur»¹³⁶. Lassalle entend par là plusieurs qualités: « Ce qu'on appelle la présence de l'acteur, c'est sa double capacité, au coeur de la plus grande concentration, d'entraîner ses spectateurs, simultanément dedans et dehors, à l'intérieur et aux confins du rôle, dans le rythme même de sa respiration et de sa fantaisie»¹³⁷. Il invite d'ailleurs ses acteurs, quand il travaille sur un texte avec eux, à « en retrouver d'abord le phrasé, le *rythme*, la *respiration*, le mouvement»¹³⁸. Il poursuit: « Pour moi, l'acteur doit réaliser que le théâtre est d'abord alternance de *rythmes*, une façon d'enchanter le temps»¹³⁹.

2.1.19 Sensible/Sens:

Le mot *sentiment* vient de «sentir». Guénoun le fait ressortir avec justesse en parlant du vocabulaire qu'utilise Jovet. Ce dernier parle du *sentiment* comme d'un mouvement intérieur qui se transforme, une *respiration*. Entre chaque phrase, un changement intérieur doit se produire.

C'est le *corps dilaté* de Barba. L'acteur doit utiliser ses *sens* pour jouer. Les

¹³⁶ Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens*, Tome 2, p.105.

¹³⁷ Jacques Lassalle, Jean-Loup Rivière, *Conversations sur la formation de l'acteur*, p.53.

¹³⁸ Jacques Lassalle, Jean-Loup Rivière, *Conversations sur la formation de l'acteur*, p.7.

¹³⁹ Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens*, Tome 1, p.196.

cinq sens, c'est-à-dire l'ouïe, l'odorat, la vue, le toucher et le goûter, permettent à l'acteur de recevoir des stimuli qui le rendent vivant sur scène. «Qu'est-ce donc que le vrai talent? Celui de bien connaître les symptômes extérieurs de l'âme d'emprunt, de s'adresser à la sensation de ceux qui nous entendent, qui nous voient, et de les tromper par l'imitation de ces symptômes»¹⁴⁰.

Pour Diderot, on le sait, l'acteur ne doit pas être *sensible*. Il dira à cet effet que les «acteurs qui jouent d'âme»¹⁴¹ sont inégaux, et que leur jeu est parfois fort, parfois faible: «L'acteur s'est longtemps écouté lui-même ; c'est qu'il s'écoute au moment où il vous trouble, et tout son talent consiste non pas à sentir, comme vous le supposez, mais à rendre si scrupuleusement les signes extérieurs du sentiment que vous vous y trompiez»¹⁴². Là est tout le paradoxe, car pour rendre les signes extérieurs, ne faut-il pas être, justement, "sensible" à ces signes extérieurs?

On pourrait penser qu'il y a contradiction entre les visions de Barba et de Diderot. L'idée du *sensible* devient, dans chacune de ces théories, nécessaire ou pas, et ce concept va dans tous les sens. C'est qu'il est contradictoire en soi. Être *sensible* à

¹⁴⁰ Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, p.97.

¹⁴¹ Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, p.50.

quoi, à qui et pourquoi? Être à l'écoute, c'est être *sensible* : à un signe, à un objet, à quelqu'un. Donc à quelque chose d'autre que ses propres sensations. Soit, sa pensée et l'autre.

Le *sens*, c'est aussi l'intention ou l'intelligence du texte. Il faut savoir si on va dans le *sens* du texte, ou à *contre-sens*, et pourquoi. C'est un aspect essentiel, qui résulte de la collaboration entre le metteur en scène et l'acteur. Il s'agit, pour celui-ci, d'exercer une *pensée sensible*, dirait Juvet. Au départ il ne faut pas juger le personnage. Posséder plutôt une collection de sensations. Se placer dans un état de vide: aucun jugement, une occupation mécanique. «Au début des répétitions, il est possible que nous étudions l'intrigue et son sens. (...) Le conteur sage sait que l'histoire aura de nombreux sens (...) Les conteurs expérimentés ont l'intuition de ce mystère : non seulement il raconte l'histoire, mais ils se laissent aussi raconter par l'histoire»¹⁴³.

2.1.20 Voix :

« Mais la *voix* n'est pas seulement de l'air, mais de l'air modelé par nous, imprégné de notre chaleur et enveloppé comme d'une espèce de peau par la vapeur de

¹⁴² Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, p.55.

notre atmosphère intérieure (...) propres à faire de certains effets sur les esprits»¹⁴⁴. «La voix joue sur tout le clavier sensoriel de l'être humain. (...) Les correspondances entre phénomènes acoustiques et lumineux comme manifestation de l'énergie sont (...) dans les premiers livres de l'humanité»¹⁴⁵. Pour Pol Pelletier, la voix va être associée à l'ouverture des *chakras*. «La voix, c'est l'âme. (...) la voix peut représenter tout l'éventail de l'expérience humaine (...) une voix, en soi, peut tout signifier...»¹⁴⁶. Les Égyptiens possèdent une expression qui veut dire «être vrai de voix», *mà-khou*. «La voix est alors plus qu'un message rempli de mots, mais est complète si elle est juste, avec la bonne intonation»¹⁴⁷.

Théo Spychalski affirme que la voix est la principale faille de la formation de l'acteur d'aujourd'hui. « Donnez-moi un acteur qui sache parler; le reste je m'en charge. (...) ils déclament (...) ils marmonnent (...) ils ne respirent pas bien (...) ils se raidissent (...) ils crient et ils braillent»¹⁴⁸.

Pour Jacques Nichet, la « principale qualité d'un acteur de théâtre c'est sa voix: c'est-à-dire quelque chose d'indéfinissable. (...) C'est la forme de son élocution, dans

¹⁴³ Louis Jouvet, *La Revue de l'Histoire du Théâtre*, p.47.

¹⁴⁴ Michel Bernardy, *Le Jeu verbal*, p.195.

¹⁴⁵ Michel Bernardy *Le Jeu verbal*, p.21-22.

¹⁴⁶ Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens*, Tome 2, p.253.

¹⁴⁷ André Villiers, *Le Personnage et l'interprète*, p.85.

¹⁴⁸ Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens*, Tome 1, p.345.

laquelle passe un indicible, une émotion. (...) La voix porte un mystère en elle qui ne sera jamais élucidé. C'est une présence impalpable»¹⁴⁹. Aristophane conseillait aux acteurs de déployer leur voix. Dans *L'acteur au XXe siècle* d'Odette Aslan, on apprend «que les tragédiens grecs savaient tour à tour accélérer ou ralentir le débit, enfler ou affaiblir la voix, saccader les mots, caresser l'expression, filer la phrase, longuement, sans reprendre haleine. Leur parole faisait au besoin des soubresauts, voire même des signes (...) L'acteur était dit en outre *gravisonnant, résonnant, circumsonnant*, étouffant sa voix, parlant avec curiosité, fortement ou doucement, avec un timbre féminin ou mâle»¹⁵⁰.

La voix d'or de Sarah Bernhardt pouvait sembler «flotter autour d'elle»¹⁵¹. Pour les tragédiens, baisser la voix, changer de registre, casse la monotonie des vers. Ainsi, la Bernhardt pouvait descendre d'un octave et marquer théâtralement une cassure dans l'émotion du personnage. Vitez invite ses élèves à jouer avec cet artifice : «Sa voix. Spontanément, elle allait au bout de chaque phrase, ne jouait aucun détail, aucun mot; chaque phrase tombait comme dans un puits. Chaque phrase bouteille à la mer. C'est

¹⁴⁹ Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens* tome 1, p.252,253.

¹⁵⁰ Odette Aslan, *L'Acteur au XXe siècle*, p.27.

¹⁵¹ Louis Jouvet, *Le Comédien désincarné*, p.69.

sans doute ce que Serreau appelle la parole proférée»¹⁵².

Enfin, pour Julia Varley, c'est la générosité qui est « la condition première pour qu'une voix vibre dans l'espace »¹⁵³. Pour elle aussi la *voix* est en soi mystérieuse, car «on ne connaît pas ses limites (...), elle vole (...), elle est vivante et elle agit, (...) la voix qui monte comme la fumée est différente de celle qui tombe comme la pluie ou de celle qui partage une pêche mûre»¹⁵⁴.

2.2 L'acteur est un symbole, une image de la vérité

La présence du comédien sur scène, sa voix en font un *symbole* de vérité. C'est l'effet de la machine-théâtre sur le spectateur. Diderot écrit: « Lorsque l'Acteur rend avec la force nécessaire les sentiments de son rôle, le Spectateur voit en lui la plus parfaite image de la vérité. (...) Étonnés d'une si parfaite imitation du vrai, quelques-uns l'ont prise pour la vérité même, et ont cru l'Acteur affecté du sentiment qu'il représentait»¹⁵⁵.

Mais Stanislavski, lui, prétend le contraire: «Votre semblant de vérité vous aide

¹⁵² Antoine Vitez, *L'École*, p.75.

¹⁵³ Julia Varley, *Pierre d'eau*, p.50, 55.

¹⁵⁴ Julia Varley, *Pierre d'eau*, p.50, p.55.

¹⁵⁵ Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens* tome 1, p.34.

à représenter des images et des passions. Ma vérité à moi m'aide à créer véritablement les images et à éveiller en moi de vraies passions. Il y a autant de différence entre nous qu'entre sembler et être»¹⁵⁶. Il poursuit sa réflexion ainsi: «Seul le grand acteur est capable de se renoncer, de renoncer à l'image que les autres ont de lui. Mais de renoncer au paraître de la scène pour atteindre à l'être du rôle exige un grand savoir, une grande expérience du théâtre»¹⁵⁷.

Aujourd'hui encore cette question de la *vérité* hante la réflexion sur le jeu. Est-ce que l'étude de l'émotion chez l'acteur a été assez poussée? L'art de l'imposture versus la sincérité de l'acteur, ces deux conceptions peuvent-elles se marier? Brook le prétend: « Notre intention est d'être des instruments qui transmettent des vérités qui autrement resteraient inaperçues. (...) L'outil véritablement scientifique de l'acteur est une faculté (...) il apprend à percevoir certaines vérités, à distinguer le vrai du faux»¹⁵⁸. Le corps de l'acteur sur scène est la première dimension de ce *symbole*: «Tous les vrais alchimistes savent que le symbole alchimique est un mirage comme le théâtre est un *mirage*. C'est que l'alchimie, comme le théâtre sont des symboles pour ainsi dire

¹⁵⁶ Constantin Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, p.161.

¹⁵⁷ Jacques Lassalle, Jean-Loup Rivière, *Conversations sur la formation de l'acteur*, p.9.

¹⁵⁸ Peter Brook, *Points de suspension*, p.146-148.

virtuels, et qui ne portent pas plus leur fin que leur réalité en eux-mêmes »¹⁵⁹.

2.3 Modélisations des qualités du jeu d'acteur

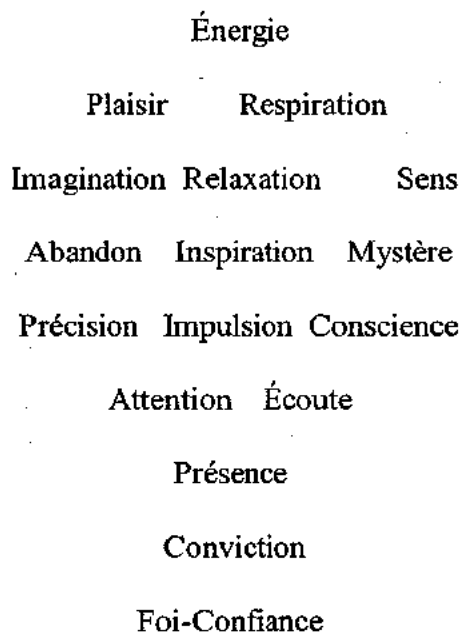
C'est en fonction de ces *notions*, ces *qualités* (au sens philosophique), ces *attributs souhaités* qui recouvrent autant d'aspects du jeu, que j'ai choisi les exercices devant permettre à l'acteur d'apprendre à percevoir et à représenter les «vérités» que le personnage inspire. Ces *qualités* se tissent telle une toile d'araignée. Elles créent une machine multi-liens dont on peut voir plusieurs figures en annexe. Si on analyse ces machines et qu'on les segmente, on voit apparaître 30 mini-engrenages qui se transforment, ici, en modélisations de type «arbre». Il est possible, à partir de celles-ci, de proposer des modélisations qui intègrent tous les concepts (voir en annexe).

¹⁵⁹ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, p.78.

Voici quatre modélisations en arbres, à partir de quatre concepts majeurs qui correspondent aux quatre séries d'ateliers de formation choisis.

2.3.1 Modélisation idéale des 17 aspects à développer dans la série d'ateliers sur le jeu choral:

Quand ensemble les acteurs ne font qu'un.



La modélisation d'éléments du lexique sous cette forme a pour base la *foi* ou la *confiance*. Cette *foi* amène la *conviction*, qui ensemble entraînent une *présence* plus forte. 17 éléments donc, avec, au centre, l'*impulsion*, et au sommet, l'*énergie*.

L'*écoute* est l'une des notions les plus importantes pour l'acteur: *écoute* des pulsions, donc des sens dans leur rapport au texte; *écoute* des partenaires et *écoute* de la salle. Le travail de chœur m'est tout de suite apparu comme l'outil le plus pertinent pour développer cette dimension essentielle, de même que l'*attention*, qui lui est connexe. L'*écoute* amène et/ou renforce la *présence*. Rendre conscient de l'importance de cette qualité est l'objectif premier de l'atelier. Mais le jeu choral permet aussi de travailler en profondeur le *rythme*, l'*imagination*, la *confiance* en soi, le sens du corps dans l'espace, la *précision* du geste, l'intelligence du texte et sa traduction vocale, le *plaisir* du jeu enfin.

Mes lectures sur l'histoire du chœur et sa filiation avec les fêtes dionysiaques me font croire que cet atelier touche aux fondements, aux racines du théâtre. Il permet de parler de sa «philosophie première»: sa dimension collective, la foi que celle-ci exige, le sérieux et l'engagement qu'elle suppose.

2.3.2 Modélisation des 10 principaux aspects à toucher dans la série d'atelier sur le jeu masqué:

Quand le corps est parole.

Présence

Conscience Confiance Abandon

Écoute ↔ Observation ↔ Sens

Inspiration

Plaisir

Imagination

L'imagination, l'inspiration et le plaisir sont les racines de cette modélisation.

Sans ces qualités, l'acteur est un automate et ne dispose d'aucune *énergie* qui lui soit propre. C'est autour de l'*observation* que s'articule la modélisation. L'exercice de l'*observation* provoque l'*écoute*, la *conscience*, l'*activité sensible* qui, à leur tour, amènent la *confiance* ou la *foi*. Cette *foi*, nourrie de toutes les autres qualités, va provoquer un *abandon*, qui permettra à l'acteur d'être totalement disponible, donc *présent*.

Les qualités visées par la série d'ateliers sur le jeu masqué concernent une plus grande souplesse du corps, davantage d'équilibre, de force physique, de *rythme*, de vivacité et de *précision* dans les gestes et les mouvements, ainsi qu'une *conscience* plus

grande de ce qu'on pourrait appeler l'«éloquence» de l'action physique. En effet, en plus de mettre à profit l'imagination, on y travaillera spécifiquement la construction physique du personnage, en sollicitant au maximum l'abandon ou la confiance, le plaisir, l'énergie, la présence, le rythme, et la participation des sens.

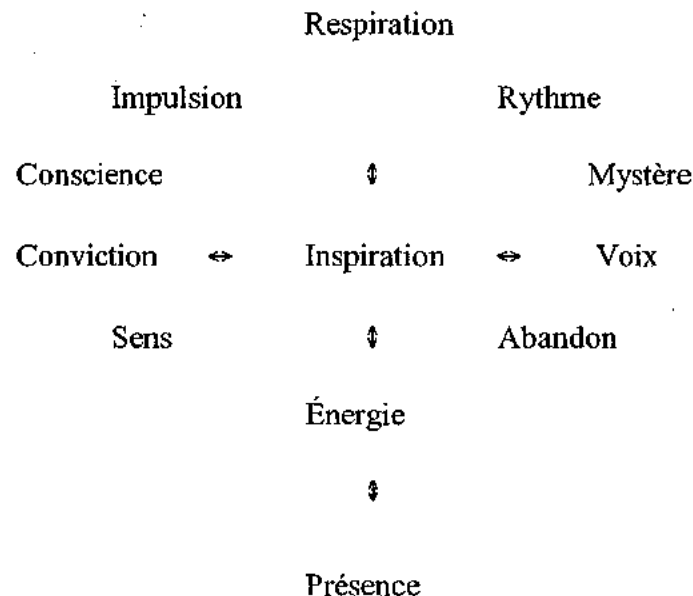
S'arrêter à la réalité physique du personnage est l'une des premières étapes de sa construction. Mettre en place une «anatomie ludique», dirait Larry Tremblay. Trouver l'énergie, la respiration, les tensions ou les relâchements physiques du personnage, ses tics, sa façon de marcher, de se tenir debout (bien droit ou le dos courbé?). À cet effet, Louis Jovet écrit, dans *Le Comédien désincarné* : «Exorcisme des personnages de l'auteur par l'état physique du comédien. Le texte de l'auteur est pour le comédien une transcription physique, enthousiasme ou prostration, qui est préalable à toute autre considération. Cet état physique est une véritable possession»¹⁶⁰. Artaud, lui, parle d'une «dépossession de soi afin de créer ... un corps d'intensités, pris dans une dynamique spaciale ... Cette construction passe par une posture mentale, à partir d'images qui stimulent la sensibilité, ... qui sont en relation avec un état puissant de désorganisation physique»¹⁶¹.

¹⁶⁰ Louis Jovet *Le Comédien désincarné*, p.94.

¹⁶¹ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, p.107.

2.3.3 Modélisation des 12 aspects à travailler dans la série d'ateliers sur *la tragédie classique en vers alexandrins*.

Quand la parole est action.



Ici la modélisation propose l'organisation de onze éléments du lexique en fonction de la notion centrale d'*inspiration*. C'est l'*inspiration* qui appelle et permet l'*abandon*, l'*impulsion*, le *mystère*, la *présence*, l'*énergie* et la *conscience sensible*, qui entraînent la *conviction* et nourrissent le travail de la *voix* (*respiration*, *rythme*). «Te faire comprendre, te faire entendre sera ton premier souci»¹⁶².

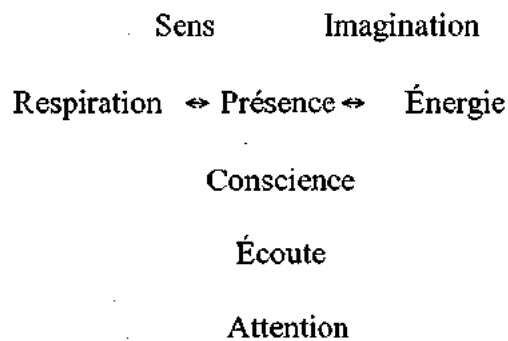
La série d'ateliers sur la tragédie classique et le vers alexandrin a aussi des

¹⁶² Jean-Pierre Miquel, *Propos sur la tragédie*, p.57-58

objectifs très techniques: correction des défauts de prononciation, des sifflements, mollesse, nasillement et autres déformations du langage; pose de la voix; augmentation de la durée du souffle; intégration des règles de base du vers alexandrin.

2.3.4 Modélisation des 8 éléments à travailler dans la série d'ateliers sur la marionnette:

Quand la distance devient présence.



Cette modélisation s'articule autour de la notion de *présence*, qualité principale de l'acteur. Cette *présence* s'exerce de diverses manières en fonction de l'*attention* constante qu'exige la marionnette, si l'acteur-montreur veut réagir aux gestes et mouvements qu'elle propose, et, à travers elle, parler au spectateur. Il lui faut découvrir la *respiration* de la marionnette, seule manière de lui donner vie, avec l'*imagination*.

Cette série d'ateliers tente de cerner l'*attention* que nécessite la projection et

l'extension de l'énergie de l'acteur vers un double matériel. Les exercices qu'elle propose sont des explorations des notions de distance/présence et d'impulsion; ils cherchent aussi à développer le *rythme* et la *précision*.

On peut se demander ce qui justifie la présence de la marionnette dans une méthode de formation en jeu d'acteur. Une des tentations de celui-ci est d'aborder son personnage par le biais de l'identification au rôle. La marionnette est sans doute le meilleur moyen de saisir l'importance de la position du corps et de la *respiration* pour agir avec vérité, sans qu'il soit besoin de ressentir. Quand on voit une marionnette vivante, il y a *mystère* et en même temps réalité. Son visage est figé, mais il suffit qu'il change de position pour qu'on passe d'une émotion à une autre. De même sa présence variera en qualité et en intensité selon le degré d'*attention* ou le type de regard que lui accordera le montreur. Il y a donc ici adéquation entre distance et émotion.

Les modélisations de type «arbres» sont fondées sur une approche intuitive, qui s'ancre dans l'expérience purement physique de l'acteur quant à l'équilibre ou au déséquilibre que produisent ses pieds au sol. Julia Varley affirme: « Sur scène, mon corps engendre des oppositions quand il a des racines, c'est-à-dire une adhésion parfaite

au sol (...) même sur la pointe des pieds»¹⁶³. Elle poursuit: « En tendant mes bras comme les branches d'un arbre, je n'oublie pas que j'ai des racines qui s'enfoncent dans le sol. Immobile ou en mouvement, la gravité m'entraîne vers la terre et un ange me retient par les cheveux»¹⁶⁴. Opposition entre la terre et le ciel qui étire l'acteur, l'oblige à résister pour obtenir l'*impulsion* désirée.

Ces modélisations sont des représentations organiques, en mouvements. Elles peuvent se superposer et se réorganiser autrement, sous plusieurs autres formes. On en trouvera un certain nombre en annexe. Elles se comparent aux modélisations de Jacques Choque ou de Michael Chékhov.

¹⁶³ Julia Varley, *Pierre d'eau*, p.57.

CHAPITRE 3

MÉTHODOLOGIE

CHAPITRE 3

MÉTHODOLOGIE

LES ATELIERS

3.1. Problématique

Mon expérience de jeune comédienne en région, avec un diplôme de baccalauréat interdisciplinaire en arts option théâtre, m'a vite montré qu'il me fallait poursuivre des formations complémentaires en jeu. Au Saguenay - Lac St-Jean, la situation des comédiens professionnels n'est pas comparable à celle des comédiens des grands centres (Montréal et Québec). En effet, on n'y trouve pas d'écoles exclusivement orientées vers le jeu. L'UQAC offre une formation générale en théâtre. Les acteurs de la région peuvent donc éprouver ou manifester, au plan technique, quelques lacunes en jeu à la fin de leurs études. C'est ainsi que je me suis inscrite, à la suite de mon baccalauréat, à plusieurs formations en techniques de jeu offertes par des compagnies de théâtre du Saguenay et des festivals internationaux. Offerts en partenariat avec le Conseil Régional de la Culture, ces ateliers de perfectionnement professionnel ont inspiré cette recherche. C'est de ces expériences qu'a germé l'idée de proposer quatre ateliers de formation pratique ayant comme matière quatre grandes formes théâtrales.

J'ai imaginé des ateliers ayant pour objectif d'identifier d'importants aspects techniques du travail de l'acteur, puis, par des exercices, de développer chez de jeunes professionnels les *qualités* fondamentales définies au chapitre précédent.

3.2 Méthodologie

La méthodologie que j'ai privilégiée pour cette recherche est essentiellement expérimentale. Elle a été élaborée à partir de mes expériences d'étudiante, de comédienne, de metteuse en scène, de lectrice; mais elle est surtout fondée sur mon expérience de terrain en transmission du théâtre pendant plus de dix ans. À partir de ces savoirs théoriques et pratiques accumulés, j'ai élaboré l'hypothèse, présentée au chapitre 2, de quatre modélisations de type «arbres» des *qualités* à développer chez l'acteur à l'occasion de la pratique de quatre *grandes formes théâtrales codifiées*. J'ai ensuite mis sur pied quatre ateliers de formation, des *laboratoires* où il me serait possible, à diverses reprises, de diverses manières, auprès de groupes différents, de mettre à l'épreuve et d'éventuellement valider mon hypothèse de recherche. Les résultats de ces expérimentations seront présentés et analysés dans le chapitre 4.

3.3 La conception des ateliers.

La conception des ateliers est un aspect très important de ma recherche, car c'est la sélection des exercices qui détermine leur efficacité. J'ai lu les ouvrages de nombreux formateurs, metteurs en scène, praticiens. J'en ai tiré des théories et des concepts. Mais ce sont mes expériences antérieures en enseignement du théâtre, auprès de plusieurs clientèles, qui m'ont le plus servie pour la création de ces séries d'ateliers.

Je me suis aussi perfectionnée en participant à plusieurs formations. D'abord sur la marionnette, avec Marthe Adams, Peter Matasek, Claudio Cinelli et Marcelle Hudon; sur le jeu masqué ensuite, avec Jérôme Sauvignon. La voix, la diction, le vers alexandrin et le jeu choral m'étaient beaucoup plus familiers; je me suis appuyée dans ces cas-là sur ma recherche documentaire, ainsi que sur mes formations et expériences antérieures.

Construite comme un bricolage, ma compréhension du fonctionnement du jeu de l'acteur se fonde sur la liste des *qualités* que l'acteur doit développer et qu'on trouve dans le chapitre précédent. La mise au point de ce lexique a exigé des choix. Je les ai faits à partir de ma vision de départ, fondée sur ce qui était transmissible selon moi. Ce lexique

expose de la manière la plus nuancée et la plus précise possible, ma conception du jeu issue de plusieurs écoles de pensée. Il a constamment évolué tout au long de la recherche.

3.4 Objectifs des ateliers

3.4.1 Objectifs de la série d'ateliers sur le jeu choral: Quand ensemble les acteurs ne font qu'un:

- 1- être à l'écoute de ses partenaires de jeu, conscient du sens du texte et des effets sur le spectateur;
- 2- s'abandonner à son imagination, ses impulsions; avoir du plaisir, être inspiré;
- 3- prendre conscience de l'énergie, la présence, la conviction et la foi que mobilise le jeu;
- 4- travailler le sens du rythme, le souffle, la voix;
- 5- créer des images et sentir le mystère, la force et la vérité qu'elles révèlent.

3.4.2 Objectifs de la série d'atelier sur le jeu masqué: *Quand le corps est parole:*

- 1- développer l'imagination de l'acteur afin qu'il suive ses impulsions;
- 2- être à l'écoute de l'énergie qui le meut;
- 3- décoder les sens que propose la position du corps dans l'espace et les intégrer consciemment;
- 4- être rythmé dans l'exécution du geste ;
- 5- travailler la souplesse du corps, son équilibre, ses forces motrices et organiques.

3.4.3 Objectifs de l'atelier sur la tragédie classique: *Quand la parole est action:*

- 1- corriger les défauts de prononciation, sifflement, mollesse, nasillement et les autres déformations du langage;
- 2- poser la voix dans la poitrine;
- 3- augmenter la durée du souffle;
- 4- intégrer les règles de base du vers alexandrin;
- 5- travailler la qualité de présence, prendre conscience de son énergie;
- 6- savoir respirer et convaincre;
- 7- être inspiré et s'abandonner.

3.4.4 Objectif de l'atelier sur la marionnette: *Quand la distance devient présence:*

- 1- fixer l'attention à l'extérieur de soi, être à l'écoute du jeu de la marionnette;
- 2- être précis dans la manipulation de l'objet-marionnette;
- 3- rendre vivant l'objet par la respiration, le regard;
- 4- prendre conscience des positions du corps de la marionnette et des significations produites;
- 5- se laisser inspirer par la marionnette en s'abandonnant à son imagination .

3.5 La planification de la collecte des données

On l'a dit, la sélection des grandes formes théâtrales et des exercices a été inspirée par diverses expériences théâtrales et par les réflexions venues des recherches théoriques sur le jeu. L'objectif était toujours un meilleur apprentissage. Afin d'évaluer les résultats, j'ai conçu un questionnaire soumis aux participants. Un journal de bord m'a aussi permis de noter mes perceptions et mes réflexions. Certains ateliers ont été filmés.

3.6 Planification des ateliers

Quand, ensemble, les acteurs ne font qu'un: le jeu choral ou le chœur

Un atelier de neuf heures a été présenté pour la première fois dans la perspective de cette recherche à un groupe de près de vingt-cinq enseignantes inscrites à un certificat en art, dans le cadre du cours *Technique de jeu théâtral*. Il a aussi été donné en mars 2005, 2006 et 2011, lors de l'événement *Deux jours à vivre en théâtre*, à des jeunes de 14 à 17 ans de la Polyvalente de Jonquière, dans un format de trois heures ou de deux heures. En 2006 et 2007, j'ai aussi dispensé cette formation à deux groupes lors du camp d'été du *Théâtre 100 Masques*: ateliers de six heures à des jeunes de 9 à 16 ans. Pour le *Festival inter-collégial de théâtre*, à Alma, en 2009, j'ai donné un atelier de six heures. Quatre ateliers ont été aussi donnés à un groupe d'étudiants de premier cycle

universitaire à l'automne 2010. Enfin il a été donné une fois à des acteurs professionnels dans le cadre de cette maîtrise.

Quand le corps est parole: Le jeu masqué

J'ai expérimenté mes ateliers sur le jeu masqué auprès de différents groupes à plus de soixante reprises pendant que je réalisais cette recherche: en mai et juin 2004, dans le cadre du cours *Technique de jeu*, à un groupe d'enseignantes qui complétaient un certificat en art à l'UQAC; spécifiquement pour cette recherche, sept heures d'atelier à huit acteurs professionnels; puis un atelier de trois heures à trois actrices professionnelles; en 2004, 2009, 2010, quinze heures d'atelier avec, à la fin, une présentation publique, à deux groupes scolaires de quinze enfants, l'un de 5 à 8 ans, l'autre de 8 à 12 ans; en 2005, huit heures d'atelier à deux groupes lors des camps d'été du *Théâtre 100 Masques* et, à l'automne de la même année, trois heures à cinq groupes dans le cadre d'activités de loisir. Quatre ateliers ont été aussi donnés à un groupe d'étudiants de premier cycle universitaire à l'automne 2010. Enfin, j'ai donné cet atelier exprès pour cette recherche, à des acteurs professionnels, dans un format de six heures.

Quand la parole est action: La tragédie classique et le vers alexandrin

L'atelier sur le vers alexandrin a été offert trois fois dans le cadre spécifique de cette recherche: d'abord en août 2004, à quatre comédiens professionnels, douze heures

en deux jours; puis en août 2005, à deux comédiennes professionnelles, vingt heures à raison de deux rencontres par semaine échelonnées sur un mois; enfin en mai et juin 2006, à quatre jeunes acteurs de niveaux différents, et filmé. Il a aussi été donné à des jeunes de 12 à 15 ans, dans le cadre d'un camp de théâtre: un atelier d'une heure et demie par jour, pendant deux jours, avec un travail privé d'environ trente minutes pour chaque participant. J'ai enfin donné un atelier sur la voix et la diction à des acteurs amateurs en novembre 2010, au théâtre *MicMac*.

Quand la distance devient présence: La marionnette

L'atelier sur la marionnette a été donné plus de trente fois à des jeunes lors de formation d'une durée d'une heure dans des écoles. J'ai aussi animé cet atelier, d'une durée de six heures, auprès de groupes de 12 à 16 ans, lors de deux camps de théâtre, avec des marionnettes à fils, des marionnettes à tiges et des marionnettes-créations.

Les exercices proposés dans ces séries de formation sont d'abord conçus comme des outils pédagogiques destinés à ceux qui enseignent le théâtre. Ils peuvent être utilisés auprès d'amateurs, d'enfants ou de jeunes professionnels, à condition de bien adapter objectifs et exigences à la diversité des groupes (âge, expérience).

CHAPITRE 4

RÉSULTATS

CHAPITRE 4

RÉSULTATS

Cette recherche avait comme premier objectif de concevoir des ateliers pratiques de formation axés sur les *qualités* que devrait posséder l'acteur pour une interprétation juste et convaincante de son personnage. J'ai choisi pour cela d'explorer quatre grandes formes, quatre univers esthétiques qui ont jalonné l'histoire du théâtre. À partir de mes recherches théoriques, de mes réflexions et de mon expérience, les *qualités* ont donc été mises en relation et associées à l'une et ou l'autre de ces formes strictement définies et fortement codées: le jeu choral, le jeu masqué, la tragédie classique en vers alexandrins et la marionnette.

D'abord conçus, dans une perspective de perfectionnement, pour enrichir et compléter l'apprentissage des techniques de jeu de l'acteur professionnel, ces ateliers ont aussi été adaptés et donnés à des jeunes et à des amateurs, sans que leur structure et leurs objectifs soient mis en cause. Ne voulant pas favoriser une technique plus qu'une autre ou faire des participants des experts des formes transmises, ces ateliers visaient la connaissance et la pratique de certaines *qualités* correspondant aux mots-clés du lexique, établi dans l'esprit des traditions auxquelles les formes choisies renvoyaient. Leur but

final était que l'acquisition ou un meilleur contrôle de ces codes se traduise par un jeu plus souple, plus fluide, plus inspiré, quelle que soit son esthétique.

4.1 Le jeu choral: *Quand, ensemble, les acteurs ne font qu'un.*

4.1.2 Type d'ateliers

Cette série d'ateliers demande à l'acteur de bouger et d'improviser en chœur, de se concentrer, de prendre conscience des sensations et des directions que propose un corps dans l'espace. Elle est une excellente occasion d'initier au théâtre. Elle oblige aussi à travailler sans répit l'imaginaire pour être à la fois acteur, auteur, metteur en scène.

4.1.3 Type d'exercices

Les jeux de groupes constituent un des meilleurs moyens pédagogiques pour travailler la qualité d'écoute. Dans cette série d'ateliers, ils sont le cœur de l'enseignement, avec les improvisations dirigées et les jeux rythmiques mobilisant voix et geste. Des jeux de confiance viennent s'y ajouter parfois. Je termine cette formation de façon à impliquer personnellement les participants. Chacun est invité à choisir ou inventer une phrase et à la faire interpréter par le chœur. Ce qui est intéressant ici, c'est

que ces ateliers permettent d'apprivoiser doucement la scène. Ils privilégient la notion de plaisir, à travers des jeux où le corps, la mémoire, l'imagination et la voix sont mobilisés également. L'acteur n'a pas le choix d'y être investi et créatif.

4.1.4 Les qualités visées

Outre celles, fondamentales, qui viennent d'être soulignées, s'ajoutent les *qualités de présence*, de *concentration* et de *précision* (dans le rythme, dans la corporéité, la respiration). Les ateliers permettent aussi d'aborder des dimensions de la pratique théâtrale d'ordre affectif ou intellectuel: les questions de signification, de valeur symboliques des images créées, de motivation (effet magique et rassembleur d'exercices tout simples comme *l'histoire de la photo* ou *les horloges mécaniques*).

4.1.5 Résultat

Tableau des résultats de l'évaluation par les participants. Question posée: *Sur une échelle de 1 à 10, indiquer le degré d'atteinte des qualités visées par cet atelier.*

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Abandon										
Conscience										
Conviction										
Écoute										
Énergie										
Foi										
Générosité										
Imagination										
Inspiration										
Mystère										
Plaisir										
Précision										
Présence										
Relaxation										
Rythme										
Sens										
Voix										

Modélisation des résultats.

Abandon Précision
 Imagination Rythme
 Énergie
 Plaisir

Si on compare avec la modélisation idéale des dix-sept *qualités* ou aspects visés par la série d'ateliers, on remarque tout de suite que l'arbre est moins touffu. Mais aussi on peut voir que le *plaisir* et l'*énergie* sont les deux *qualités* les plus impliquées par le

travail. Viennent ensuite le sens du *rythme*, *qualité* essentielle à l'acteur, et l'*abandon*, une combinaison pour moi de deux *qualités*: la *relaxation* et la *confiance*.

Les résultats de cet atelier sont concluants malgré les faibles résultats concernant l'*écoute* et la *confiance*. Le *plaisir* dans le jeu, la *concentration*, la *précision* et le *rythme* ont tous été des éléments fortement visés.

Cet atelier fonctionne bien. Il est simple et efficace. Il est, selon moi, accessible à tous ceux qui ont envie de faire du théâtre. Il vise le point de départ, l'*écoute* et le *plaisir*. La plupart des acteurs professionnels n'ont sans doute pas besoin de ce type d'atelier. Ils ont déjà fait des exercices semblables à travers d'autres formations. Par contre ce travail est essentiel pour les débutants. Les exercices de groupe développent l'esprit d'équipe, favorisent l'*imagination*, permettent de comprendre ce que signifie être sur scène. Pour les acteurs professionnels, dans un cadre de création collective, ils peuvent être fort utiles pour trouver un point de départ. Ils peuvent aussi servir au réchauffement.

Le résultat, quand l'ensemble montre les *qualités* mentionnées ci-dessus, et malgré l'absence de représentation réaliste ou de recherche d'émotions intérieures, provoque un grand effet de vérité. La parfaite intégration du groupe fondée sur une écoute sans faille fait en sorte que le chœur constitue une forme de théâtralisation puissante et efficace.

PRÉCISIONS: Neuf acteurs ont répondu au questionnaire sur cet atelier. Huit d'entre eux ont identifié l'*écoute* et l'*imagination* comme les éléments prédominants. Viennent ensuite le *plaisir* (sept), le *rythme* (quatre), la *conscience* et la *précision* (deux), puis l'*abandon*, la *relaxation*, la *concentration* et l'*énergie* (une mention). Dans ces ateliers qui ont été évalués par questionnaire, il y avait quatre professionnels, quatre étudiants au baccalauréat interdisciplinaire en arts à l'UQAC, et un improvisateur très expérimenté mais sans notion pratique en théâtre.

4.2 Le jeu masqué: *Quand le corps est parole*

4.2.2 Type d'ateliers

La série d'ateliers sur le jeu masqué propose des exercices pratiques pour apprivoiser la scène et acquérir des qualités d'expression corporelle fondamentales pour l'acteur.

4.2.3 Type d'exercices

Des exercices d'immobilité, de démarche, de visualisation, d'observation et d'exagération, forment l'essentiel de cette formation. L'ensemble est présenté sous forme d'improvisations dirigées. Dans cet atelier, je cherche d'abord à développer avec les participants la souplesse et la conscience du corps, afin qu'avec cette matière première – eux-mêmes - ils puissent, comme le musicien le fait avec son instrument, jouer à leur guise.

4.1.4 Les qualités visées

Dans mes ateliers, après un réchauffement qui allie jeux de concentration et atmosphère de plaisir, je pars d'une action simple, comme marcher. Lentement les

participants transforment leur démarche, tentent d'aller vers quelque chose de plus en plus exagéré. Chacun présente ensuite devant le groupe sa démarche grotesque, en privilégiant un ou deux éléments caricaturaux.

Je propose ensuite une série d'exercices sans le masque, puis reprends la même série avec masque. Travailler les pantomimes, pratiquer une grande économie de gestes, privilégier un mouvement et aller jusqu'au bout: voilà les premières règles. Grâce aux ateliers de *commedia dell'arte* auxquels j'ai participé, je sais combien la précision du geste et du regard est une qualité majeure du jeu masqué. Le découpage des mouvements en est la première étape. Le développement du geste qui s'arrête, prend une pause et se remet en action permet la mise en application des mouvements de rupture, donc de rythme. («L'acteur doit apprendre à contrôler chaque muscle séparément», tel est le conseil de Stanislavski, que Strassberg approuve mais trouve incompatible avec l'action de jouer. Il propose donc à l'acteur la détente et la relaxation qui le rendent «tout à fait sensible».) Il faut donc faire un travail de répétition mécanique, intégrer chaque mouvement et cerner le centre moteur, sa motivation physique. Mais, après ce travail exigeant de contrôle, il faut s'abandonner et faire confiance à sa mémoire.

Les premiers exercices consistent à entrer et sortir de scène, puis se complexifient progressivement. Je travaille les principes de M.Chékhov sur le corps et son centre imaginaire. Ces exercices permettent de saisir la distance que l'on peut prendre pour exécuter un mouvement. Mais surtout ils mettent l'accent sur la concentration dont l'acteur doit faire preuve pour se mouvoir sur scène. Je ne me suis pas attardée aussi longtemps que j'aurais aimé sur les neuf attitudes de la tête, dont parle Larry Tremblay dans son essai sur *les corps de l'acteur*. Je vois pourtant en quoi ce code théâtral ancestral et sublime peut être fécond pour des acteurs qui doivent improviser physiquement. Le corps de l'acteur, c'est l'instrument de l'acteur. Être en bonne forme physique, s'entraîner, est nécessaire. Si l'on a du temps, on peut terminer cet atelier par des culbutes ou quelques combats de scène (si on en a les compétences et les talents). Rappelons enfin que s'il est possible, dans cet atelier, d'apprendre les bases du jeu masqué, il n'est pas question d'arriver à maîtriser une forme comme la *commedia dell'arte*, qui utilise aussi les masques

4.1.5 Résultats

Tableau des résultats de l'évaluation par les participants. Question posée: *Sur une échelle de 1 à 10, indiquer le degré d'atteinte des qualités visées par cet atelier.*

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Abandon										
Conscience										
Conviction										
Écoute										
Énergie										
Foi										
Générosité										
Imagination										
Inspiration										
Mystère										
Plaisir										
Précision										
Présence										
Relaxation										
Rythme										
Sens										
Voix										

Modélisation réelle des qualités transmises, résultat issu du questionnaire

Énergie
Plaisir Imagination Inspiration
Conscience Précision
Écoute

Les résultats de cet atelier ont été très satisfaisants. Ils m'ont permis, par exemple, de constater que le travail avec le masque est une façon très efficace pour l'acteur de mesurer l'effet des positions du corps dans l'espace et de saisir le niveau de mobilisation qui lui est nécessaire, qu'il bouge ou non. J'ai pu voir aussi que certains apprentis comédiens de six ans apprivoisent et contrôlent rapidement le concept de pose entre les mouvements. Les enfants ignorent en général la censure, ce qui peut donner en atelier un résultat spectaculaire.

L'atelier de jeu masqué met en lumière la richesse du langage non-verbal. D'où sa pertinence pour tous les groupes d'âges et d'expériences. En peu de temps, on peut arriver à des résultats très satisfaisants, pour l'élève comme pour l'enseignant. À chaque atelier, le plaisir et l'imagination sont au rendez-vous. Cet atelier développe aussi chez l'acteur la conscience de la présence du public, car le masque interdit qu'on tourne le dos au spectateur. De plus, pour bien se faire comprendre, l'acteur doit, après une série de mouvements, commenter son jeu par l'expression du corps. Le simple exercice des *photos-émotions* nous permet de constater à quel point la position du corps dans l'espace renvoie à un état émotif: ce corps fixe nous parle. La reconnaissance chez le spectateur

est immédiate: "Je t'ai vu". La position du corps, seule, peut provoquer une certaine forme de catharsis.

PRÉCISIONS: Neuf acteurs ont répondu au questionnaire après cette formation.

La première qualité visée, selon eux, a été la *précision* (sept mentions); viennent ensuite la *conscience* et la *présence* avec chacune cinq mentions; l'*écoute*, le *plaisir* et l'*imagination* sont mentionnés trois fois, et l'*énergie*, la *conviction*, la *générosité*, l'*attention*, l'*inspiration* et la *distance*, une fois. Pour tout le monde, les buts de l'atelier ont été définis simplement et clairement. Un seul participant déclare n'avoir rien appris: il avait déjà suivi un atelier sur le jeu masqué avec moi, un ans auparavant.

4.3 La tragédie classique en vers alexandrins: *Quand la parole est action*

4.3.2 Type d'ateliers

La série d'ateliers sur la tragédie classique propose des formations pratiques pour approfondir les qualités de la voix et de la diction, fondamentales pour l'acteur. De plus, elle cherche à bien identifier sa qualité de présence et à l'amplifier.

4.3.3 Type d'exercices

Pour cette série d'ateliers, l'acteur doit arriver préparé, avec un texte su, en vers alexandrins. Les réchauffements vocaux y occupent une grande place, ainsi que les exercices de relaxation. Travailler la voix implique, pour bien la poser, de prendre conscience des fonctions du nez, du larynx et du diaphragme; de développer la respiration et le souffle. Ce sont aussi des exercices de diction, d'élocution, d'articulation; des exercices sur le texte, avec des consignes pour diriger la voix, utiliser le dynamo-rythme, *grandir* à partir des *centres énergétiques* de Chékhov.

4.3.4 Les *qualités* visée par les exercices

Chaque atelier débute par ce que j'appelle des *citations inspirantes*. Le but est d'éveiller l'imaginaire des participants en convoquant en quelque sorte la voix d'acteurs et d'actrices célèbres, ou encore en rappelant des exemples précis du travail de grands metteurs en scène. Façon de sentir l'effet stimulant de leur expérience et d'approcher leurs secrets, sinon leur mystère. Viennent ensuite des exercices de relaxation. Ceux-ci permettent de mieux poser la voix, de trouver son médium, en éloignant le plus possible stress et fatigue.

L'atelier se poursuit avec des exercices de raffermissement abdominal, qui vont permettre le développement du souffle: apprendre à inspirer, à bien remplir les poumons, à contrôler l'expiration, ce qui exige une conscience et une vraie écoute de la mécanique de la respiration.

Vient enfin le travail de diction, à partir d'une scène d'une tragédie de Racine, *Bérénice*. Le fait d'avoir une bonne diction, de bien faire entendre les douze pieds du vers, procure un fondement rythmique essentiel. C'est dans l'interprétation qu'on peut le mieux vérifier l'intégration des techniques et leur effet sur la qualité de vérité du jeu de l'acteur. Si les règles de l'alexandrin ne sont pas respectés, le mouvement interne du texte sera nécessairement boiteux.

Cet atelier exige un important travail de table. On ne s'y est malheureusement pas attardé autant qu'il aurait fallu: pas de schéma actantiel ni d'analyse systématique du temps ou du lieu de l'action. Nous avons, sommairement, mis en lumière les enjeux de la scène, précisé le sous-texte et les motivations des personnages, discuté du sens que chacun donnait à l'extrait.

Ce travail de table était suivi d'un important travail pratique d'interprétation.

4.3.5 Résultats

Tableau des résultats de l'évaluation par les participants. Question posée: *Sur une échelle de 1 à 10, indiquer le degré d'atteinte des qualités visées par cet atelier.*

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Abandon										
Conscience										
Conviction										
Écoute										
Énergie										
Foi										
Générosité										
Imagination										
Inspiration										
Mystère										
Plaisir										
Précision										
Présence										
Relaxation										
Rythme										
Sens										
Voix										

Modélisation réelle du résultat

Relaxation Rythme
 Plaisir Précision
 Écoute Conscience
 Présence
 Inspiration
 Voix

J'ai donné cette série d'ateliers une première fois de façon consécutive, sur deux jours, à un groupe de quatre personnes. Cet atelier, sans doute profitable, manqua son but premier, la maîtrise de la respiration, de la langue et de l'interprétation. Un deuxième atelier fut alors offert sur une période d'un mois, avec deux rencontres de trois heures chaque semaine. L'objectif était que les participants, entre les ateliers, fassent les exercices de voix, de souffle, de tonus abdominal, et que l'on soit en mesure de constater une évolution des capacités vocales des participants. Cet atelier fut suivi par deux comédiennes très expérimentées ayant toutes deux déjà travaillé Racine avec des metteurs en scène, eux aussi d'expérience. Les rencontres ont été riches en découvertes. Cette formule s'est avérée beaucoup plus fertile en résultats concrets, bien qu'encore une fois le temps ait manqué. Elle a permis de travailler beaucoup plus en profondeur la *voix*, la *respiration*, la *présence*, la *foi*, la *conviction*, le *mystère*, l'*abandon* et, à moindre échelle, toutes les autres *qualités*.

Des quatre ateliers, celui portant sur la tragédie classique est le plus exigeant. On l'a dit, la première expérience d'atelier en a été une de défrichage. Elle n'a pas atteint ses buts, mais elle a jeté les bases de la deuxième formule. Il est en effet apparu évident que pour donner des résultats cet atelier ne pouvait se donner de façon condensée. La deuxième série a montré qu'après seulement une semaine de travail

quotidien sur l'inspiration et l'expiration, il est possible de constater une grande amélioration. Après deux semaines, la capacité à bien répartir le souffle pendant l'expiration a doublé, voire même triplé. Il en va de même en ce qui a trait à la diction: netteté des sons, disparition du zéaiement, du chuintement ou de la tendance aux sifflantes ne peuvent s'obtenir que sur une longue période et par un travail quotidien.

PRÉCISIONS: Sept participants ont répondu au questionnaire. Quatre ont identifiés la *respiration* et la *précision* (*précision* dans l'articulation des mots) comme les premières *qualités* visées par ces ateliers, trois le *plaisir*, deux la *voix*. La *relaxation*, la *concentration*, le *mystère*, la *conscience* et la *présence* n'ont été mentionnés qu'une fois.

4.4 La marionnette: *Quand la présence devient distance.*

4.4.2 Type d'ateliers

Cette série d'ateliers propose une initiation pratique à la marionnette pour développer les qualités de *présence* et de *précision* chez l'acteur. C'est un atelier de niveau débutant.

4.4.3 Type d'exercices

Ce sont d'abord des exercices d'improvisations qui sont proposés, puis des exercices de base de manipulation. Beaucoup de jeux improvisés se font sur de la

musique. Comme la pantomime ou le jeu masqué, l'utilisation de la marionnette exige en premier lieu un contrôle du mouvement.

4.4.4 Les qualités visées

On commence par des exercices qui dégourdissent et réchauffent les mains. Puis comme les exercices doivent avoir comme objectif principal le développement de la *concentration*, de la *conscience*, de la *distance* et du *rythme*, je demande de faire circuler un objet de main à main. L'attention de tous est concentrée sur l'objet, ce qui lui confère une très forte présence. C'est l'exercice qui me semble le plus approprié pour qu'on intègre vite la notion d'*écoute*. Thierry Debroux, qui est acteur, dit d'ailleurs avec justesse: «Ce n'est pas à toi de jouer le roi, c'est à ton partenaire de te faire roi». Au théâtre, un regard bien placé d'un partenaire peut changer la perception du spectateur. Le marionnettiste est le partenaire de la marionnette.

On touche enfin à une marionnette. On la regarde, on évalue son poids, on la fait respirer, marcher, danser, parler. Une série d'improvisations avec différentes marionnettes est proposée. Le *sens du rythme*, l'*imagination* et la *précision* sont sollicités, de même que l'*écoute*. La manipulation à deux en exige beaucoup. En

général, le marionnettiste doit manipuler de façon neutre. Il doit se distancier et faire jouer l'émotion par la marionnette. L'émotion de la marionnette n'existe pas. Pourtant, si le marionnettiste est talentueux, elle pourra être très sensible.

4.4.5 Résultat

Tableau des résultats de l'évaluation par les participants. Question posée: *Sur une échelle de 1 à 10, indiquer le degré d'atteinte des qualités visées par cet atelier.*

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Abandon										
Conscience										
Conviction										
Écoute										
Énergie										
Foi										
Générosité										
Imagination										
Inspiration										
Mystère										
Plaisir										
Précision										
Présence										
Relaxation										
Rythme										
Sens										
Voix										

Modélisation réelle du résultat

Présence Imagination

Conscience

On voit tout de suite que de tous les ateliers évalués celui-ci est le plus faible. Il ne viserait fortement que trois *qualités*. La *présence* et la *conscience* étant tout de même les deux qualités majeures ici, on pourrait donc dire que malgré tout le résultat est concluant.

L'atelier sur la marionnette vient en dernier. Je le considère en effet comme un perfectionnement pour des acteurs déjà formés. Je n'ai pas non plus l'expérience nécessaire pour enseigner cet art à des élèves de niveau avancé. Ce qui compte ici, c'est de développer chez l'acteur la conviction qu'il n'est pas nécessaire d'éprouver pour transmettre. J'insiste aussi sur l'extraordinaire potentiel ludique qu'offre l'objet-marionnette. Par ailleurs, comme beaucoup d'exercices se font sur de la musique, le *rythme* se trouve, lui aussi, fortement impliqué.

Un lexique dynamique.

En regardant attentivement les résultats, j'ai constaté qu'en général les principaux objectifs pédagogiques visés étaient atteints: la *voix* et la *présence* pour le vers alexandrin, l'*imagination* et l'*écoute* pour le jeu masqué, la *conscience* et la *précision* pour la marionnette, l'*énergie* et le *rythme* pour le jeu choral. Une surprise agréable: les résultats obtenus pour l'ensemble de l'atelier sur le vers alexandrin.

Il faut dire, aussi, que ce ne sont pas les résultats pratiques de mes ateliers avec les comédiens professionnels qui m'ont permis de valider ma proposition de départ, mais plutôt les résultats de mes expériences d'enseignante auprès de groupes amateurs. J'y vois le signe que ces groupes avaient plus à apprendre de moi que les professionnels. Souvent ceux-ci avaient suivi, entre la fin de leurs études universitaires et mes ateliers, des formations pointues sur des sujets proches.

L'un ne va pas sans l'autre.

Voici un certains nombres d'éléments du lexique qui, pour moi, sont liés de façon intrinsèque. Quand, dans les résultats d'évaluation, ils n'apparaissent pas ensemble comme relativement équivalents, je ne peux m'empêcher d'y voir le signe d'un fonctionnement qui n'est pas entièrement satisfaisant.

La respiration et la relaxation ;
la respiration et la voix ;
la respiration et le rythme ;
la respiration et l'inspiration ;
l'inspiration et l'imagination ;
l'inspiration et la voix ;
la voix et le sens ;
la précision et l'attention ;
la conscience, l'écoute, l'attention et l'observation ;
la conviction, la foi et la confiance ;
l'énergie et la présence ;
l'abandon et la confiance ;
la relaxation et l'abandon ;

CONCLUSION

CONCLUSION

Dans cette recherche, j'ai soulevé plusieurs questions. La plus importante est celle de sa pertinence même et de son application dans le réel. La suivante concerne la conciliation de deux méthodes "opposées" (le réalisme psychologique et les formes codées). Le talent, la présence, jouer avec "vérité", est-ce que cela s'apprend ?

En tout cas, le besoin s'en fait constamment sentir. À l'automne 2007 et à l'hiver 2008, j'ai offert avec la danseuse et chorégraphe Marie-Josée Paradis une série d'ateliers libres, un entraînement pour acteur. L'invitation avait été lancée à une douzaine de professionnels. Six y ont participé activement. Les autres, malgré un intérêt manifeste, n'étaient pas disponibles à ce moment-là. Par ailleurs, Guylaine Rivard, metteur en scène et directrice artistique du théâtre CRI, a proposé au cours des dernières années, à de nombreuses reprises, ce genre de training, parfois autour d'un thème. J'y ai participé. Partout dans le monde, et ici même, de nombreux metteurs en scène exigent de leurs acteurs un training journalier (Barba, Mnouchkine...). Le fait que le Conseil Régional de la Culture, en collaboration avec les compagnies de théâtre, offre de façon régulière des ateliers de perfectionnement prouve le besoin des acteurs de la région de solidifier leurs techniques de jeu et de se donner de nouveaux outils.

Les formations que j'ai conçues s'adressent aux acteurs qui recherchent une plus grande souplesse de leur instrument. J'ai donné ces ateliers dans divers contextes : professionnel, universitaire (cours *Techniques de jeu théâtral* à l'UQAC), scolaire et parascolaire (comme lors de festivals ou pour des camps de théâtre). Parallèlement, comme comédienne, j'ai porté une attention particulière aux méthodes qu'utilisaient les metteurs en scène. Ces expériences de jeu ont nourri et enrichi cette recherche, car elles m'ont permis de vivre et d'observer les deux pôles, les deux rôles. Celui de metteur en scène s'apparente fortement à celui de pédagogue, et le rôle d'acteur ressemble à celui d'élève.

«Jean-Loup Rivière - Je vois en quoi il est fécond et fondamental de dire qu'il y a un prolongement entre la pédagogie et la mise en scène. Mais ce n'est pas la même chose que d'être dans un théâtre ou dans une école. Qu'est-ce qui distingue ce type de travail?»

Jacques Lassalle.- Le lieu, l'échange, l'horizon. Un jeune élève attend moins que vous le mettiez à l'écoute du texte que vous ne vous mettiez à son écoute. (...) La première chose à faire avec un jeune acteur, c'est accepter de le considérer, là, comme il va, et de lui renvoyer

son image. (...) Cette acceptation de lui par vous est sans doute la condition de son acceptation de lui par lui»¹⁶⁵.

Les héritages de Stanislavski, de M. Tchekhov, de Jovet et de Brook ne sont jamais bien loin pour moi : la psychologie du personnage, l'imagination créatrice, le mentir-vrai, l'art de persuader, la distance-présence. Ni, à l'opposé, celui de Meyerhold, qui combine et *remixe* différentes traditions théâtrales (la *commedia dell'arte*, le cabaret, le théâtre oriental et le cirque), ou de Craig, qui s'intéresse à l'art de la marionnette en proposant comme idéal du théâtre la suggestion symbolique. Je me reconnais aussi dans Grotowski, pédagogue et artiste, explorant en profondeur la question de l'acteur comme *performer* et se penchant sérieusement, en les mettant en relation, sur les questions de l'espace, du rythme, du corps et de la voix. Ce mélange de formes et d'approches a donc été souvent utilisé dans l'histoire de la pratique théâtrale par les grands pédagogues et les metteurs en scène.

Il est intéressant de constater la place qu'y occupent les grandes traditions formelles mettant toutes de l'avant un jeu distancié. En effet, le masque et la marionnette, jouer en chœur et parler en vers, demandent un style à l'opposé du réalisme psychologique. Ma recherche s'est

¹⁶⁵ Jacques Lassalle, Jean-Loup Rivière, *Conversations sur la formation de l'acteur*, p. 35.

fondée sur cette intuition que c'est la pratique du jeu distancié qui pouvait développer chez l'acteur un jeu convainquant, lumineux, quelles que soient ses formes. L'ai-je bien démontré?

Qu'est-ce qui fait que certains acteurs produisent un effet plus puissant que d'autres ? À mon avis, c'est essentiellement leur conviction, leur foi, leur présence totale, une énergie intérieure qui les brûle. Après avoir fait un long examen des vertus, attributs, habiletés de l'acteur, les fameuses *qualités*, je trouve qu'il faut en resserrer le lexique. Mais comment ? Suis-je allée au bout de cette recherche?

Évidemment non. Il ne peut s'agir que du début d'une recherche. Elle durera toute une vie de pédagogue. Enseigner, c'est comme jouer un rôle. Il faut l'avoir exercé beaucoup pour savoir qu'on ne le possèdera jamais. Ce lexique de qualités a été produit à partir de quatre types d'ateliers. Il devrait y en avoir plusieurs autres. Des formations orientées vers d'autres champs et esthétiques théâtrales : la danse, du buto au tango, le chant, le mime, la gymnastique et le yoga... Chaque formation serait axée sur un mot précis du lexique. C'est ce que les grandes écoles de théâtre font, avec différents professeurs.

Les résultats de cette recherche me permettent de croire en mes capacités d'enseignante pour trois des formes transmises, le jeu choral, le jeu masqué et la tragédie classique en vers alexandrins. Je pense que la formation en marionnette, telle que conçue, est pertinente, mais d'autres spécialistes sont beaucoup mieux qualifiés que moi pour la donner, surtout à un niveau avancé.

Paul-André Sagel pose la question: «L'enseignement est-il un apprentissage de l'acteur en devenir, libre de ses choix et capable de répondre aux stimuli les plus contrastés ? (...) Il semble bien que la formation d'acteur dépasse le simple fait de jouer. Derrière (...) il y a une prise de conscience des oeuvres humaines et de la place de l'artiste créateur, sinon ce n'est qu'une façade. (...) La maîtrise du monde fictif passe par la maîtrise du monde réel. Le jeu est le moyen et non pas le but. Le jeu ne s'enseigne pas, il est l'enseignement même»¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Josette Féral, *L'École du jeu*, p. 216.

- MESGUISH, Daniel (2006), *L'Éternel éphémère*, France, Verdier, 158 p.
- MEYERHOLD, Vsevolov (2006), *Le Théâtre théâtral*, Mayenne, Gallimard, 316 p.
- PEZIN, Patric (2004), *Le Livre des exercices*, Barcelone, L'entretemps, Les Voies de l'acteur, 378 p.
- PIERRON, Agnès (2004), *La Langue du théâtre*, Varese, Le Robert, 608 p.
- RICHARD, Thomas (1995), *Travailler avec Grotowski*, Mayenne, Actes-Sud, 201 p.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (2009), *Jouer, représenter*, Armand Colin, France, 139 p.
- STRASBERG, Lee (1971), *Le Travail à l'Actors Studio*, Mayenne, Gallimard, 364 p.
- STANISLAVSKI, Constantin (1995), *La Formation de l'acteur*, St-Amand-Montrond, Petite Bibliothèque Payot, 308 p.
- TAVIANI, Ferdinando *L'Énergie de l'acteur comme prémisses, Anthropologie théâtrale (2)*, Bouffonneries, Revue
- TREMBLAY, Larry (1993), *Le Crâne des Théâtres*, Boucherville, Leméac, 135 p.
- VARLEY, Julia (2009), *Pierre d'eau*, , Barcelone, L'entretemps, 251 p.
- VILLIERS, André(1959), *Le Personnage et l'interprète*, Launay, Librairie théâtrale, 340 p.
- VITEZ, Antoine (1994), *Écrits sur le théâtre I L'École*, Lonrai, P.O.L, 75 p.
- ZARAGOZA, George (2006), *Le Personnage de théâtre*, Lassay-les-Châteaux, Armand Collin, 168 p.

ANNEXES

ANNEXE I

Quand ensemble les acteurs ne font qu'un

Présentation de l'atelier et des participants.

Jeu pour apprendre les noms, former l'esprit d'équipe, conscientiser l'importance des regards et les préciser ainsi que stimuler l'imagination.

S'inventer un ballon d'une taille et le lancer à la personne que l'on nomme, après le contact visuel. Ajouter un ballon d'un poids autre. Pouvant aller jusqu'à cinq ou six ballons selon le pouvoir d'attention et de précision du groupe. Pour chaque ballon et dépendamment du poids du ballon la manière de le lancer et de l'attraper seront différents.

Jeu pour délier le corps, être à l'écoute, développer le sens du rythme.

Étirement Alibaba et les quarante voleurs. En cercle, A propose un mouvement, qui se déroulera sur le rythme qui scande le titre du jeu. B va refaire le mouvement de A pendant que A propose un autre mouvement. Enfin, pendant que C exécute le premier mouvement proposé par A, B exécute le deuxième mouvement proposer par A et A bouge sur le rythme de Alibaba les quarante voleurs, et ainsi de suite.

Un groupe de comédiens va sur la scène. Ils prennent une position et ne bougent plus. Le groupe dans la salle, à partir de ce qu'il voit, raconte l'histoire des relations entre "les personnages".

Horloge mécanique. Quelqu'un va faire un bruit et il l'associe à un mouvement. Un autre vient s'ajouter à l'image et ainsi de suite. C'est un exercice qui demande une part d'improvisation et met en action l'imagination, le rythme et l'écoute. Augmenter la cadence et/ou la ralentir.

Une série de photos en groupe sur un thème: « *Seul dans la foule, une cathédrale de silence, party, feux de l'enfer, oiseaux des îles tropicales* » (la photo se met à bouger au micro-ralenti).

- Commenter avec les participants les images théâtrales réalisées.

Deux par deux, les participants essaient de lire sur les lèvres de leur partenaire, d'abord un mot puis ensuite une phrase.

Éveil des muscles de l'appareil phonétique

Échauffement de la bouche. Faire un bruit avec la bouche et le répéter. Faire des grimaces. Se mordre le bout de la langue.

Chacun des participants produit un bruit et l'ensemble des participants doit le reproduire.

Ajout du corps

En deux équipes de quatre, une équipe côté-cour, l'autre côté jardin, une marche exagérée et grotesque sera produite par un participant (côté-cour) inspiré de la «musique» fabriquée à partir de l'appareil phonateur et du corps des participants (côté jardin). Quand le participant (côté cour) arrive côté jardin, il se joint vocalement au groupe et un participant du côté jardin va traverser la scène vers le côté-cour en cessant de «chanter».

L'orchestre improvisé peut d'abord être dirigé. Quatre participants vont dans l'espace de jeu et on énonce un thème :

- L'automne : Le vent qui souffle, la pluie qui tombe et le tonnerre.
- Au cinéma : Quelqu'un qui mâche bruyamment de la gomme, quelqu'un qui finit son breuvage avec sa paille, quelqu'un qui éternue, quelqu'un qui se mouche

On répète ces bruits à plus ou moins long terme, et cela devient un rythme, une mélodie. On laisse place à notre imagination et on improvise sans thème.

On prend une chanson connue (*Frère Jacques*) et chaque participant chante une syllabe. La chanson doit être chantée comme une seule personne. Reprise, mais cette fois-ci chacun chante un mot. Cet exercice qui vient de Pezin est idéal pour se concentrer sur le rythme et l'écoute.

La confiance

En équipe de deux, les participants vont marcher dans l'espace. Au départ, il y en a un qui est le chef, ensuite c'est l'autre. On continue et on essaie la marche sans avoir de chef. Il ne faut pas tourner en rond, mais utiliser tout l'espace de jeu. Un des partenaires est aveugle, l'autre le guide avec le bras

Jeux de confiance

Se laisser tomber dans les bras des autres. Avoir confiance qu'ils ne nous laisseront pas tomber. Tomber d'une chaise.

1- Massage deux par deux, dos à dos.

Les acteurs se voient attribuer chacun une phrase qu'il garde secrète. Au signal de l'animateur les acteurs se retournent et doivent énoncer silencieusement leur phrase tout en cherchant celui ou celle qui a la même. Quand chacun a son partenaire, les couples s'assoient face à face. À tour de rôle, l'un des deux va articuler silencieusement la phrase pendant que l'autre, en regardant, émet le son du texte et ce à tour de rôle. Pour les plus petits, cela peut être des bruits d'animaux.

2- La relation au partenaire

Les acteurs se déplacent sur l'espace de la scène qui est un plateau rond ayant au centre une aiguille, il faut que le plateau garde son équilibre. Quand un acteur le désire, il peut s'arrêter et suivre quelqu'un du regard. On veut maintenant communiquer avec le plus grand nombre de personnes.

On continue de marcher dans l'espace et maintenant on fait des saluts de la tête quand on croise le regard de quelqu'un, puis ensuite vient la main qui se serre et enfin l'accolade.

La balle imaginaire qu'on lance (ou la parole) en cercle d'un côté et ensuite de l'autre, en zigzag, et enfin, deux par deux avec son vis à vis du cercle. En faisant le lancé, on fait un bruit avec sa bouche. Maintenant, on lance une impulsion énergétique à un partenaire qu'il la reçoit à l'endroit où le partenaire l'a envoyée (coude, tête, hanche) ensuite on fait circuler la boule dans tout le corps, avant de la relancer.

Les acteurs, deux par deux, se poussent l'un l'autre dos à dos, Tout le corps doit être engagé. Il ne faut pas se laisser aller l'un contre l'autre ni chercher à gagner; le mouvement de l'un renforce le dynamisme de l'autre et vice-versa. Sans perdre l'équilibre ni s'aider des mains, les acteurs doivent s'asseoir et se relever. On fait la même chose face à face, main dans la main. On fait la cloche avec son partenaire.

Les acteurs, deux par deux, debout face à face, très près, font quatre pas vers l'arrière, enfin font volte-face et doivent reculer de quatre pas et se retrouver dos à dos avec leur partenaire. Cet exercice démontre qu'il faut rester ensemble, connecté intérieurement avec son ou ses partenaires. Truc: garder le même rythme.

Pour les plus jeunes, s'amuser dans ce jeu.

En cercle, chaîne de bruits, un propose et les autres le refont trois fois. Cet exercice stimule l'imagination, le fait de répéter ensemble sur le même rythme des bruits demande aussi de la concentration et de l'écoute.

Le jeu du miroir, fidèle et d'esprit.

En cercle, tous regardent par terre. Les yeux se lèvent et on cherche à établir un ou plusieurs contacts avec les autres. Sans parler, les "couples" se rejoignent au centre et arrêtent, puis changent de place.

On refait l'exercice, mais cette fois, au centre on fait chacun à tour de rôle un geste, comme si c'était une parole. Peut-être refaire tout de suite la même expérience en insistant sur le fait que le geste doit maintenant être contradictoire. Pour les petits le geste suffira. On ajoute enfin la parole.

Cet atelier rassemble tous mes jeux d'équipe préférés. Les bancs de poissons, le thaï chi théâtral, les horloges mécaniques, les photos, les fresques vivantes, les jeux de vitesse et de sensations, les jeux de miroir, l'orchestre improvisé.

La foi de l'acteur, sur scène, est aussi un aspect des talents de l'acteur que je privilégie et développe dans cette série d'ateliers. Convaincre l'acteur sur scène qu'il fait la bonne chose, lui donner la foi, la confiance.

Jouer dans un chœur est intense, mais demande aussi beaucoup d'humilité. Cette humilité, qualité appréciable du comédien, fait passer le rôle avant l'homme. Ce que je veux dire par là, c'est que l'acteur doit être au service du rôle et non le contraire. En fait, l'acteur doit apprendre à jouer avec les autres, au même niveau.

Dans cet atelier, on effleure aussi le travail de table. On s'assure que les gestes et les intentions conviennent par rapport au texte, soit par congruité soit par dichotomie; quel que soit notre choix, on veut conscientiser l'acteur au symbole qu'il représente sur scène. Comprendre ce que l'on fait, ce que l'on dit et pourquoi. Voir qu'il peut y avoir plusieurs interprétations, différentes possibilités, des contradictions. Cette interprétation, cette cohérence (il faut être ouvert d'esprit, en tant qu'enseignant), peut être large et varier selon nos imaginaires.

Parfois, cela prend du temps avant que la chimie s'installe dans le groupe, mais l'un des aspects primordiaux est la confiance. J'ai fait partie de plusieurs chœurs, souvent vocaux; parfois j'ai senti la symbiose, la fusion, parfois le chœur était plutôt dissolu. Chaque membre du chœur donne à tous et reçoit de tous, et, comme une chaîne, le chœur est à la hauteur de son maillon le plus faible.

La précision est aussi un élément-clé dans la pratique de cette forme; il faut donc beaucoup répéter, ce qui exerce notre patience. La patience est aussi une qualité importante que le comédien doit développer.

Mais cet atelier mise essentiellement sur l'écoute, qualité fondamentale et talent indispensable pour un acteur.

Quand la présence devient distance.

La marionnette

Objectifs

- 1- Fixer son attention à l'extérieur de soi. Être à l'écoute du jeu de la marionnette.
- 2- Être précis dans la manipulation de l'objet-marionnette.
- 3- Rendre vivant l'objet par sa respiration, son regard.
- 4- Conscientiser les positions du corps de la marionnette et ses sens.
- 5- Se laisser inspirer par la marionnette en s'abandonnant à son imagination.

Réchauffement, plus particulièrement les mains.

Se lancer un bâton et l'attraper.

Se dégourdir les mains en les secouant et en les massant.

L'objectif des prochains exercices est de se concentrer sur l'objet pour qu'il prenne toute la place dans l'espace. De plus, il est important dans ces deux exercices que l'objet circule de main en main toujours à la même vitesse afin de permettre de développer le sens de rythme et/ou faire prendre conscience à quel point ce talent est essentiel. Faire ces exercices sur de la musique.

Les acteurs en cercle, font circuler un objet de main en main et lui font décrire un trajet dans l'espace. Le premier trajet proposé est une ligne droite, l'objet doit toujours être à la même hauteur par rapport au plancher et être déplacé à la même vitesse. Pour les plus jeunes utiliser une cloche, le but étant de ne pas la faire sonner.

Le deuxième trajet est plus libre, il propose de faire tourner sur lui-même un objet; imaginer des trajets et des vitesses qui varient en courbe et en vitesse.

On essaie cet exercice avec différents objets.

Enfin, on débute la manipulation d'une marionnette. On la présente; on lui fait faire une démonstration de ses capacités et ses limites, ou de nos limites avec elle, puis, on nomme le genre à laquelle elle appartient. Lentement, on décortique le mécanisme de fonctionnement de la marionnette. On explique, pour chaque mouvement, le maniement des fils, des tiges ou des gueules pour faire bouger les articulations de ces poupées, de ces animaux ou de ces personnages féeriques et magiques. On se doit dans notre démonstration de mettre en évidence les pièges ou l'attention constante qu'il faut porter à

la hauteur de la marionnette, à son regard qui est dirigé par l'orientation du nez. Notre regard sur l'objet (marionnette) et l'importance de son regard à elle.

Prendre sa marionnette, la mettre dans la position couchée et la faire respirer.

Faire marcher la marionnette, la manipuler en lui faisant faire une série d'actions: la faire marcher, la faire danser, la faire s'asseoir, la faire parler, la faire rencontrer quelqu'un d'autre.

Improviser des situations

Ces exercices de bases doivent être refaits à chaque fois que l'on manipule une nouvelle marionnette. Il faut faire vivre à la marionnette des situations, aller au bout de ses (nos) limites, tout en contrôlant chacun des gestes et mouvements de l'objet.

Fabriquer en équipe des marionnettes avec des objets hétéroclites. Ex: jouets en plastiques, bouts de tissus, bâtons, ballons, enfin tout ce que l'on trouve.

Mettre des gants, prendre une balle dans une de ses mains et faire "vivre" cette marionnette.

Quand le corps est parole

Le jeu masqué

Atelier 1:

Jeu de la balle de Réal Bossé.

Ce jeu consiste à jouer à la balle entre deux partenaires. Celui qui à la balle mène le jeu, il est majeur; celui qui attend la balle est mineur. La personne qui lance la balle est aussi responsable que la personne qui l'attrape de faire en sorte que le duo n'échappe pas la balle. Tout les deux sont responsables de la réussite du jeu. Quand on est majeur c'est nous qui proposons, qui sommes à l'avant plan; quand on est mineur il faut s'effacer, mais être totalement à l'écoute.

Apprendre la chanson *Le coq est mort*.

Prendre conscience de son corps

Placer son corps dans l'espace c'est retrouver sa globalité. Comment faire? Il faut que le corps soit disponible, sans tension dans une position consciente.

Marcher pieds nus. Prendre conscience de la plante des pieds qui touchent le sol. On marche le plus lentement possible, quelle est la conséquence de cette façon de marcher sur mon attitude physique?

Le corps imaginaire: la recherche de l'acteur Mikha  il Tchekhov (1983) est une technique qui fait d'abord appel à la visualisation. Le premier exercice consiste à étirer ses bras au maximum afin de remplir l'espace le plus possible, puis de se dégonfler, rapetisser. Refaire cette transformation plusieurs fois.

Vous imaginez que vous avez les jambes très courtes. Le corps est normal, mais long par rapport aux jambes. Les acteurs doivent chercher leur alter ego et le lui prouver. Vous refaites l'exercice en axant sur le cou qui est long comme celui de la girafe ou du cygne.

Vous imaginez que vous êtes des marionnettes en bois et que seule l'articulation de la hanche fonctionne.

Ajoutez l'articulation des épaules, de la tête, essayez des combinaisons de votre choix. Pour finir vous voulez plaire à quelqu'un dans la salle.

Les plastiques de Grotowski

Une main est un papillon qui vole, l'autre main est le filet qui l'attrape. Changer le rôle des mains.

Une main cherche à cueillir une pomme qui est un peu haute dans l'arbre. Tout le corps doit être investi.

On tire le rideau de douche. On pousse sur une porte verrouillée. On combine les deux mouvements. Changer le rôle des mains.

Quelqu'un nous appelle ou on croit entendre quelqu'un nous appeler derrière nous, on se retourne pour voir.

Laisser aller son imagination et proposer des actions à expérimenter, à «mimer».

Tirer sur une corde.

Avoir un gros bloc de ciment entre les mains

Travailler l'exagération du corps et l'observation

En équipe de trois: un participant traverse la scène avec sa démarche naturelle. Le deuxième participant va exagérer une ou deux caractéristiques propres au participant et à son observation. Le troisième va caricaturer l'exagération grotesque du deuxième.

Pour cet exercice, il faut s'assurer que les exagérations soient issues d'une observation juste. On marche sur le bout des pieds ou sur les talons, les jambes sont raides ou il y a une grande flexion, l'ouverture des pieds et des hanches, le déhanchement du bassin, le balancement des bras, la position de la tête, la vitesse et la longueur des pas, le poids... Voilà ce qu'il faut observer. Chacun des participants expérimentera les trois positions.

Exercice d'imagination et de projection corporelle.

Faire la série d'exercices sans le masque si le temps nous le permet, sinon, avec un masque plein neutre, demander aux acteurs, en groupes de trois, de proposer un corps immobile, dans une position éloquente, suite aux consignes du formateur.

On propose des états d'âmes, amoureux, réfléchis, colérique, anxieux, impatient, déçu, calculateur, découragé, joyeux, peiné, offusqué, discret, timide.

Des sensations : froid, chaud, fatigue

Les cinq sens :

Voir de près ou de loin;
entendre une belle mélodie;
toucher un objet rugueux;
sentir un doux parfum;
manger du sucré, du salé;

On peut faire des variantes de cet exercice et proposer des évolutions telles:

Discret, timide, très gêné;
stoïque, surpris, bouleversé.

Apprivoiser la scène et le public.

Traverser la scène, regarder les spectateurs et sortir.

Traverser la scène, regarder les spectateurs, dire: «Ce n'est pas croyable» et sortir.

Traverser la scène, regarder les spectateurs, dire: «Ce n'est pas croyable 3x» et sortir.

Avec le masque, entrer sur scène, apercevoir le public et sortir.

Avec le masque, entrer sur scène, apercevoir le public, faire un salut et sortir.

Note: L'enseignant se doit de commenter ce qu'il voit, perçoit sur scène; il peut aussi encourager les participants à décrire ce que provoque l'autre en scène. Ces exercices d'entrées et de sorties de scène nous les avons faits à répétition avec Onil Melançon lors d'un stage de formation.

Atelier 2:

Naissance d'un personnage de boue et de glaise.

Cet exercice me vient d'une formation avec Kristina Iovita.

Cet exercice nous fait redécouvrir nos sens et notre premier contact avec les choses. C'est un exercice magique aussi parce que cet éveil nous met en contact avec la spontanéité et la naïveté de l'enfance.

Le participant est une cellule, par terre, dans une position confortable, peut-être fœtale. Les yeux fermés, il est d'abord immobile et il respire. Il entre en contact avec son corps, il prend d'abord conscience de sa tête (c'est comme une douce chaleur qui nous englobe), ensuite de ses épaules, de ses bras, de son dos, de ses hanches et de ses genoux, c'est un léger chatouillement, une caresse. Le participant-cellule prend conscience de ses pieds, cinq orteils, la plante et le dessus, il remarque sa cheville et doucement et très lentement ses muscles entrent en actions et vont bouger. La cellule est toujours dans sa position première et bouge lentement. Les mains vont se diriger vers la bouche, effleurer les joues et quand les mains seront placées devant les yeux, les yeux pourront s'ouvrir. Le participant roule sur le dos et découvre sa voix. Les mains sur les oreilles, il les découvre. Le participant joue à coucou avec le soleil. Il rit. Il roule partout. S'il se fait

mal, il crie. Si ça le chatouille, il rit. Le participant va heurter un autre participant et ils vont s'entrechoquer.

En voyant l'autre, ils crient. Les participants reculent. Les participants vont se rapprocher. Les personnages vont se découvrir, toucher le visage de l'autre, se chatouiller, s'amuser à se faire peur, à crier et à rire. Les personnages main dans la main vont se balancer et se mettre debout. On marche avec son ami. Si on voit d'autres couples, on a un peu peur et il faut s'apprivoiser.

On forme une boule, une masse, une équipe.

Ajout:

Faire un chœur qui va éclater pour que chacun gambade.

Ils vont se mettre à chanter: *Le Coq est mort*

Le corps en mouvement

Afin de sentir plusieurs mécanismes corporels

Autour de l'animateur, les participants vont marcher en cercle. Quand l'animateur nommera une partie du corps, celle-ci deviendra immobile. On peut nommer plusieurs parties du corps. Refaire le chemin inverse.

Faire les mouvements demandés à vitesse régulière, lente et très lente.

- Tir à l'arc;
- élan de golfeur;
- scier du bois;
- pelleter;
- se servir un verre;
- se servir une tasse de thé.

Les centres moteurs

Le centre moteur, c'est le centre énergétique de Mikhaïl Tchekhov (1983), l'endroit du corps que je ne peux perdre de vue. Il faut marcher dans l'espace et essayer de visualiser son centre moteur, prendre contact avec lui.

Le corps imaginaire, une conception de M. Tchekov (1983) propose comme exercice de bien s'étirer, sur la pointe des pieds essayer avec nos bras d'atteindre le plafond puis de relâcher. S'imaginer que l'on a des jambes très longues ou très courtes, des gros pieds ou pas de pieds.

Le centre moteur peut être extrêmement utile. Vous choisissez un point du corps qui va devenir le centre moteur. Vous allez marcher dans l'espace mu par ce feu qui alimente tout le corps.

Ce centre moteur est amplifié par la présence, selon M. Chekhov (1983).

Un jeu pour prendre conscience de son corps: est, demander aux participants de marcher dans l'espace et d'identifier la tête comme guide, centre moteur, radar. Changer de centre moteur et identifier le cœur comme souffle moteur; changer pour les hanches et finalement pour les pieds.

Trois acteurs marchent sur scène. Les autres les observent et quand quelqu'un pense avoir trouvé le centre moteur d'un des acteurs sur scène, il va le rejoindre et l'imiter.

Rythme et corporalité

Faire une course en privilégiant le tempo très lent. Cet exercice peut se faire deux par deux ou par trois, ça dépend du nombre, du groupe et du temps.

En équipe de cinq, proposer une photo, avec des corps qui parlent. Il faut mémoriser la photo, ainsi que les photos suivantes. Quand l'animateur tape dans les mains, le participant se déplace au ralenti vers la photo suivante.

Tout le monde aperçoit, en haut vers le centre des spectateurs, un objet spécial; le participant est curieux et s'approche un peu plus, pour mieux voir (le déplacement est au ralenti). Le participant prend la photo et reste fixe. Le participant mémorise le corps dans l'espace. On se regarde, c'est étrange. Le participant regarde encore. Le participant a extrêmement peur.

Les participants prennent un temps pour se rappeler les six photos.

Les participants refont la suite des photos sans l'aide des tapes dans les mains, dans un déplacement au ralenti, en étant conscient que l'on est un groupe et qu'il faut être ensemble.

(Refaire cet exercice avec d'autres histoires.)

1.	Être fatigué	1.	La télé par un cri suscite notre attention
2.	Avoir chaud	2.	Un but pour l'équipe adverse
3.	Voir un marchand de crème glacée	3.	Ho! Notre équipe est en bonne position
4.	Faire un signe au vendeur de crème glacée	4.	Elle gagne un point
5.	Heureux de manger sa friandise	5.	Plus, elle gagne la partie et la coupe

Horloge mécanique. Quelqu'un va faire un bruit et il l'associe à un mouvement. Un autre vient s'ajouter à l'image et ainsi de suite. C'est un exercice qui demande une part

d'improvisation et met en action l'imagination, le rythme et l'écoute. Augmenter la cadence et/ou la ralentir.

Derrière une chaise, deux participants vont se cacher et mettre un masque; au son d'une tape dans les mains, les personnages vont sortir au ralenti et prendre une photo. Au son de la deuxième tape dans les mains, elles vont se cacher.

Derrière une chaise, deux participants vont se cacher et mettre un masque; au son d'une tape dans les mains, les personnages vont sortir au ralenti et prendre une photo. Au son de la deuxième tape, ils vont s'avancer au ralenti en bougeant les mains et prendre une photo en tenant compte de la chaise. Au son de la troisième tape dans les mains, reculer derrière la chaise dans sa démarche au ralenti et proposer une troisième photo. À la quatrième tape dans les mains, aller se cacher.

Note: Les participants qui observent comprennent les astuces et les trucs qu'il faut déployer pour faire vivre le masque. Le masque toujours "face" public, ne pas toucher ou cacher le masque. L'énergie du corps qu'il faut mettre en branle.

Canevas et improvisation

Entrer sur scène, le personnage est: fatigué, heureux, vieux, espiègle, voleur...

Un personnage entre sur scène, il fait signe à un autre d'entrer, il s'impatiente et sort le chercher. Ils traversent la scène.

Entrer sur scène, démonstration au public de son état par une petite photo, le personnage voit une fleur, il va la cueillir mais un papillon s'envole, le personnage sort en courant pour suivre le papillon.

Atelier 3:

Étirement. *Alibaba et les quarante voleurs*. En cercle, A propose un mouvement, qui se déroulera sur le rythme qui scande le titre du jeu. B va refaire le mouvement de A pendant que A propose un autre mouvement. Enfin, pendant que C exécute le premier mouvement proposer par A, B exécute le deuxième mouvement proposer par A et A bouge sur le rythme de Alibaba les quarante voleurs, et ainsi de suite.

On prend une chanson connue (Le coq est mort) et chaque participant chante un mot. La chanson doit être chantée comme une seule personne. Reprise, mais cette fois-ci chacun chante une syllabe. Cet exercice qui vient de Pezin est idéal pour se concentrer sur le rythme et l'écoute.

On va chercher un masque et on l'observe, à quel animal nous fait-il penser?

Marcher dans l'espace, sans le masque, et transformer lentement chaque partie du corps en l'animal choisi. Refaire le parcours en sens inverse. Marcher dans l'espace en privilégiant une ou deux articulations majeures. Présenter les démarches sans masque

Entrer sur scène masqué et marcher avec sa démarche animal, regard au public, sortir.

Jeu tape dans les mains: en cercle, les participants, avec le regard et en tapant dans les mains en direction de la personne suivante vont faire différentes figures. Un cercle ordinaire, un zigzag, deux par deux face à face, tout le monde ensemble (concentration, rythme et écoute).

Jeu du taxi: en équipe de 4, dos public et masqué. À l'écoute de l'indication se retourner et mimer. Liste d'état proposée: résolu, triste, étonné, séduisant, scandalisé, timide, ennuyé, choqué, crédule, sournois.

- Un acteur raconte une histoire, des personnages masqués la miment.
- Travail sur les improvisations d'après le premier canevas avec musique.
- Traverser la scène et au centre, s'arrêter, voir le public et le saluer.
- Mettre son masque et sur la musique proposée un personnage vient faire le ménage.
- Un personnage entre, s'assoit sur un banc de parc; un autre personnage entre et il s'assoit; les deux personnages se saluent, finissent leur action et sortent.

Les positions de la tête et la précision des regards qu'utilise Larry Tremblay sont un code à étudier.

Atelier 4:

Assouplissement et étirement. Sur de la musique, se laisser aller à la danse créative.

Proposer plusieurs genres musicaux.

En cercle, le traverser en proposant des façons de bouger ou de marcher originales.

Créer une bulle autour de soi, se fasciner soi-même.

Pour relaxer et voir combien un geste simple peut être porteur d'émotion. L'acteur est assis sur une chaise droite, doit faire une grimace en sortant sa langue le plus loin possible devant lui. Il fait faire des mouvements à sa langue et doit la suivre des yeux. Il peut essayer de toucher son nez avec elle. L'acteur refait cet exercice plusieurs fois et entre les entrées et sorties de la langue, il doit pousser un long soupir.

Travail sur un canevas.

L'idée de travailler des canevas est inspirée de mes ateliers avec Jack Robitaille. Dans le canevas il faut proposer une opposition.

Une chaise dans un parc, une personne est assise et l'autre veut s'y assoir aussi.

Une soubrette entre et fait du ménage, un autre arrive et veut l'embrasser.

Quelqu'un installe un pique-nique, un autre entre et a faim.

Quand la parole est action

Voix et diction

Les exercices de réchauffement : Respiration, Relaxation

Pieds bien au sol, droit devant soi, largeur des épaules, jambes légèrement molles. On inspire en portant les bras parallèles au corps vers le plafond; on pousse vers le haut et on expire mains jointes, en poussant vers le bas jusqu'à ce qu'il y ait plus d'air dans les poumons. On refait la même inspiration, mais sur l'expiration, on déploie lentement, les épaules vers l'arrière, les bras parallèles, on se concentre sur les vertèbres, comme les ailes d'un ange. (On fait cet exercice deux fois.)

Expiration et on baisse la tête jusqu'à plus d'air. On inspire, en faisant une demi-rotation, puis on expire sur l'autre demi-rotation jusqu'à plus d'air. On inspire pour mettre la tête droite, on expire en baissant la tête. On refait le même exercice de l'autre côté.

Mains derrière le dos, attachées par les pouces, les index collés, les autres doigts repliés, on pointe avec les index le lointain, épaules légèrement vers l'arrière. On expire en se penchant vers l'avant, puis on inspire et expire 45 secondes dans cette position. On revient droit, on prend conscience de son corps. On recommence cet exercice, avec les pouces accrochés dans l'autre sens.

Les acteurs, allongés, doivent sentir leur respiration régulière et libre, imperceptible et légère; ils se sentent paresseux et incapables tout d'abord d'émettre un son; une sensation de chaleur envahit progressivement leur corps et ils vont suivre paresseusement cette progression, en prononçant faiblement pour eux-mêmes quel membre est touché par cette sensation: «ma main droite se réchauffe», «mon poignet se réchauffe», (bras, coude, épaule, cou, poitrine, mâchoire, poumons, ventre, hanche, sexe, cuisse, genoux, mollet, cheville et pied). Ils le constatent en disant toujours pour eux-mêmes: «ma langue est libre», «mon pharynx est libre», «ma respiration est infinie», «ma voix coule librement». Puis ils sentent leurs membres prêts à s'activer et à bouger; ils s'imaginent nager dans une rivière fraîche, portés par les eaux, puis que tout à coup ils entendent le bruit d'un tourbillon. Ils doivent décider de compter jusqu'à vingt et à ce chiffre ils sortent du tourbillon, prêts à travailler; ils s'assoient ...

Les acteurs imaginent qu'ils ont de l'air entre les vertèbres et qu'une légère brise peut les agiter. La tête elle-même est un ballon que le vent envoie à droite et à gauche. À la fin de l'exercice, on la fait tourner doucement. Enfin, on souffle comme un cheval pour se détendre.

Les acteurs doivent s'inventer des raisons de soupirer et le faire sans que ce soit mécanique, sans non plus se soucier d'esthétisme, mais pour eux-mêmes, comme s'ils étaient seuls. Puis ils doivent imaginer qu'ils ont une bouche au bas du coccyx et envoyer le son à cet endroit, comme si c'était lui qui soupirait. Pour se détendre souffler comme un cheval.

Genoux par terre, bien écartés, faire cet exercice de respiration qui ressemble aussi à un mantra. On inspire en levant les bras au ciel, sur le son ha, puis on expire, sur le son hum, en allant porter les bras, en extension, devant.

- Les mains remonteront du bas du dos vers la poitrine et les aisselles;
- les mains jointes et formant une sorte de triangle, on remontera du ventre vers le haut, le long du sternum, puis en sens inverse en suivant le même couloir et en ouvrant les mains à la taille, pour se séparer de chaque côté, en massant le ventre;
- les mains, à plat derrière la nuque, descendant vers la poitrine et les aisselles, jusqu'aux côtes, en caressant de façon énergique;
- les mains massent avec des mouvements circulaires les pectoraux, puis remontent de l'estomac vers le haut de la poitrine en caressant énergiquement;
- les mains, à plat sur le ventre, le massent d'un mouvement circulaire, puis le dos des deux mains, alternativement, le frottent vers le haut puis vers le bas;
- les mains posées sur le bas du dos le massent d'un mouvement circulaire;
- les acteurs haussent les épaules, puis les relâchent brusquement en prononçant «java», «Natacha» ou autre sonorités ouvertes avec la voyelle "a".

Tous ces massages doivent être accomplis avec douceur.

Puis les acteurs masseront de la même façon leur buste, en respectant le sens de la circulation du sang.

Travailler les muscles de la bouche

Les acteurs, assis confortablement, travaillent les muscles articulatoires de la bouche et des lèvres, sans jamais avancer le cou ou le menton: ils doivent passer d'un mouvement à l'autre, sur le rythme rapide, plusieurs fois d'affilée.

Les lèvres se ferment et avancent, comme pour stimuler un groin de cochon, puis s'ouvrent, les coins se relevant vers les oreilles, comme un sourire. Pour se détendre, souffler comme un cheval.

La langue est sortie, d'abord fine comme un serpent, d'une bouche ouverte. Pour se détendre, souffler comme un cheval.

- Bouche fermée, la langue effectue un tour circulaire sur les gencives et les dents.
- La pointe de la langue pique en différents points du palais.
- La pointe de la langue va piquer la joue droite, puis la joue gauche.
- Les dents mordillent la pointe de la langue jusqu'en son milieu, puis reviennent jusqu'au bout; les dents mordillent aussi les lèvres inférieure et supérieure alternativement.
- La lèvre supérieure s'étire et recouvre la lèvre inférieure et vice-versa alternativement.
- La langue sort de la bouche pour effectuer quelques rotations.
- On écrit le nom de notre personnage avec notre langue (facultatif).
- Les acteurs contractent leur visage (pois secs) puis ils ouvrent au maximum leur bouche, en tirant la langue, en serrant les poings, en contractant les muscles de leur bras et des épaules (gueule de lion), puis relâchent en prenant un air idiot.
- Pour finir les acteurs ouvriront leur mâchoire inférieure, tout en gardant leur bouche fermée et diront «mmm...»; ils prononceront ensuite une phrase sur un texte court.
- Pour détendre le visage, faire des grimaces en les adressant à un partenaire, et sur un rythme assez rapide.

Les acteurs, debout, imaginent que naît dans leur bouche une fleur qu'ils perçoivent précisément; ils ouvrent leur mâchoire et leur bouche pour la laisser éclore et la recueillent pour l'offrir à la personne de leur choix. Immédiatement après, ils prononceront des mots à voyelles ouvertes, notamment en «A»: Natacha, Karatéka...

Le salut: les acteurs poussent un profond soupir de soulagement sur le son «ha», puis ils émettent de façon douce et continue le son «mm»; ils appuient en même temps leurs mains sur leurs lèvres et les sentent vibrer. Ils ouvrent ensuite leurs bras, comme pour envoyer un baiser, en émettant le son «ma»; le geste et le son doivent être adressés à un partenaire précis. On peut "saluer" ainsi toutes les personnes présentes, tour à tour.

Les acteurs debout, se massent avec leurs mains, du bout des doigts et par des mouvements légers toujours dirigés vers le haut, les différentes parties du visage, en tenant la tête bien droite et sans tendre le cou ou le menton;

- le front (sans tendre le menton ni les épaules);
- les pommettes (on fait remonter les mains vers les tempes);
- la lèvre supérieure;
- le cou (on le masse de la nuque à l'avant avec les paumes, puis d'avant à l'arrière avec le dos des mains, ensuite on le massera de haut en bas des deux mains alternativement);
- le menton (sans le tendre en avant, les deux mains le caressant alternativement de droite à gauche et de gauche à droite).

Les acteurs doivent se souvenir d'un poème, tout en sautant à la corde, et expirer de façon continue; quand il a terminé de dire son texte en pensée, sans s'arrêter de sauter, il dit le poème (**Texte pour nous**) à voix haute, en expirant comme auparavant. On peut ensuite redire le texte en marchant et en expirant.

- Faire les scènes, les yeux dans les yeux, et prendre les conseils de diction de Meyerhold.
- Les paroles sont scandées froidement, sans aucun trémolo, sans voix geignardes. absence totale de tension et de ton lugubre.
- Le son doit toujours être étayé; les paroles tombent comme des gouttes dans un puits profond: on entend nettement leur chute, sans que le son vibre. Ni flou, ni terminaison allongées et diffuses.
- Le frémissement mystique est plus intense que le tempérament du vieux théâtre. Ce dernier est grossier extérieurement (bras agités, coups frappés dans la poitrine ou sur les cuisses). Le frémissement doit se refléter dans les yeux, sur les lèvres, dans le son, dans la manière d'articuler: sentiment volcanique, mais calme extérieur.
- Le tragique des émotions est indissolublement lié à la forme. Ce n'est pas par hasard que Maeterlink a conféré tel forme et non tel autre à des choses simples, depuis toujours connue.
- Jamais de volubilité qui n'est supportable que dans des drames de ton neurasthénique, ou l'on se délecte aux points de suspension. Les émotions tragiques impliquent la grandeur.
- Le tragique, un sourire aux lèvres (...).

Exercices de souffle et de voix.

On veut aussi raffermir les abdominaux.

Rire pendant une minute, rire dans les trois timbres : grave, médium et haut, et bien exagéré le «H» aspiré. Augmenter le temps de trente seconde chaque

ha	ha	ha	ha
he	he	he	he
hi	hi	hi	hi
ho	ho	ho	ho
hu	hu	hu	hu

Première leçon

Exercices d'articulation.

Ce que l'on veut, c'est donner de la force et de la netteté dans cet exercice d'articulation.

a e i o u

an en in on un

- La première fois on lit la ligne à voix haute très fort et très lentement.
- La deuxième fois on lit, vite et fort.
- La troisième fois on lit en liant les syllabes.

ba	be	bi	bo	bu	
ca	ce	ci	co	cu	(Prononcer comme un k)
da	de	di	do	du	
fa	fe	fi	fo	fu	
ga	ge	gi	go	gu	
ja	je	ji	jo	ju	
la	le	li	lo	lu	
ma	me	mi	mo	mu	
na	ne	ni	no	nu	
pa	pe	pi	po	pu	
ra	re	ri	ro	ru	
sa	se	si	so	su	
ta	te	ti	to	tu	
va	ve	vi	vo	vu	
xa	xe	xi	xo	xu	
za	ze	zi	zo	zu	

«S»

Dire une fois très fort et très lentement:

Ciel si ceci se sait ses soins sont sans succès

Redire de la même manière en remplaçant les «C» et les «S» par des «Z»:

Ziel zi zezi ze zait zes zoins zont zans zuzzès

Redire les deux phrases à grande vitesse et très fort.

Puis dire quatre fois les phrases en une seule expiration.

«R»

ta	da	la	dla	dla	dla	dra
te	de	le	dle	dle	dle	dre
ti	di	li	dli	dli	dli	dri
to	do	lo	dlo	dlo	dlo	dro
tu	du	lu	dlu	dlu	dlu	dru
dra	dre	dri	dro	dru		

Il faut rouler les «R»

Pour le prochain exercice, on le fera trois fois chaque ligne, comme dans le premier exercice. Puis une quatrième fois, toutes les lignes enchaînées. Il faut que la voix s'appuie sur le palais

ban	ben	bin	bon	bun
can	cen	cin	con	cun
dan	den	din	don	dun
fan	fen	fin	fon	fun
gan	gen	gin	gon	gun
jan	jen	jin	jon	jun
lan	len	lin	lon	lun
man	men	min	mon	mun
nan	nen	nin	non	nun
pan	pen	pin	pon	pun
ran	ren	rin	ron	run
san	sen	sin	son	sun
tan	ten	tin	ton	tun
van	ven	vin	von	vun
xan	xen	xin	xon	xun
zan	zen	zin	zon	zun

«R»

tan	dan	lan	dlan	dlan	dlan	dran
ten	den	len	dlen	dlen	dlen	dren
tin	din	lin	dlin	dlin	dlin	drin
ton	don	lon	dlon	dlon	dlon	dron
tun	dun	lun	dlun	dlun	dlun	dru
dran	dren	drin	dron	dru		

Faire bien rouler les «R».

«Ce qui donne de la force à un mot, c'est le silence qui le précède et qui le suit»
Jacques Choque (1995), L'expression corporelle

Exercice d'intonation

Choisir une phrase et la dire sur trois intonations différentes.

Dire la phrase suivante en adoptant ces cinq intonations:

«Ah! Voilà un chien.»

- Sauvons-nous!
- Approchons!
- Ce n'est pas sûr.
- Qui ne vivra pas vieux.
- Qui n'est pas malheureux!

Exercice sur les centres moteurs de M. Tchekhov (1983)

Le "corps imaginaire", la recherche de l'acteur Mikhaïl Tchekhov (1983) est une technique qui fait d'abord appel à la visualisation. Le premier exercice consiste à étirer nos bras au maximum afin de remplir l'espace le plus possible, puis de se dégonfler, rapetisser. Refaire cette transformation plusieurs fois.

Vous imaginez que vous avez les jambes très courtes. Le corps est normal, mais long par rapport aux jambes. Les acteurs doivent chercher leur alter ego et lui prouver. Vous refaites l'exercice en axant sur le cou qui est long comme celui de la girafe ou du cygne.

Cet atelier se termine par la lecture du texte ainsi que du travail à la table. Le travail de table se divisera en trois parties: les sources historiques et mythiques de l'extrait, le travail autour des circonstances des scènes et enfin, le découpage rhétorique du texte afin d'interpréter avec plus de nuance.

Ensuite on prendra bien soin de faire entendre les difficultés de la scène par rapport à la règle des douze pieds. Dans le prochain exemple, il faut porter attention au i de "victorieux" et ne pas l'élider.

Exemple:

- C'est alors, cher Titus, qu'aimé, victorieux,

Il faut aussi prendre bien garde aux liaisons étranges que cette technique demande.

Exemples:

- Il craint d'épouser *une* reine
- Ne cherchons point *ailleurs* le sujet de ma peine.
- Je puis *encor* lui plaire
- Mais ne s'offre-t-il rien *à* votre souvenir

Pendant cette lecture on pourra faire la distinction entre les sortes d'accents qui marquent de façon subtile le jeu du comédien.

L'accent tonique se place sur la dernière syllabe d'un groupe phonologique.

Exemples:

- Il *attend*, m'a-t-on *dit*, le roi de Comagène
- C'est *alors*, cher Titus, qu'aimé, victorieux,
- Tu verrais de quel prix ton cœur est à mes *yeux*.

Un autre accent, mais encore plus discret: l'accent tonique résiduel. Il marque le souvenir, c'est une extension.

Exemples:

- Plus je *vois* qu'on me peut reprocher trop d'amour.
- Ah! Qu'il m'explique un silence *si* rude

Tous les exemples sont tirés de *Bérénice*, acte 2. scène 5.

Deuxième leçon

Rire pendant 2 minutes.

On veut éviter le chevrottement. On cherche à poser sa voix. On refait l'exercice selon le modèle de la première leçon.

«M»

ma	ta	ma	ma	ta	mat	ma
me	te	me	me	te	met	me
mi	ti	mi	mi	ti	mit	mi
mo	to	mo	mo	to	mot	mo
mu	tu	mu	mu	tu	mut	mu
man	tan	man	man	tan	mant	man
men	ten	men	men	ten	ment	men
min	tin	min	min	tin	mint	min
mon	ton	mon	mon	ton	mont	mon
mun	tun	mun	mun	tun	munt	mun

«S»

Dire une fois très fort et très lentement:

Ciel si ceci se sait ses soins sont sans succès

Redire de la même manière en remplaçant les «C» et les «S» par des «Z»:

Ziel zi zezi ze zait zes zoins zont zans zuzzès

Redire les deux phrases à grande vitesse et très fort.

Puis dire quatre fois les phrases en une seule expiration.

Puis, six fois, en une seule expiration.

Ce que l'on veut avec cet exercice, c'est corriger le blèsement et le sifflement. On refera cet exercice de trois façons. Puis dire tout l'exercice en deux respirations.

bsa	bse	bsi	bso	bsu
bsan	bsen	bsin	bson	bsun
csa	cse	csi	cso	csu
csan	csen	csin	cson	csun
dsa	dse	dsi	dso	dsu

dsan	dsen	dsin	dson	dsun
fsa	fse	fsi	fso	fsu
fsan	fsen	fsin	fson	fsun
gsa	gse	gsi	gso	gsu
gsan	gsen	gsin	gson	gsun
jsa	jse	jsi	jso	jsu
jsan	jsen	jsin	json	jsun
lsa	lse	lsi	lso	lsu
lsan	lsen	lsin	lson	lsun
msa	mse	msi	mso	msu
msan	msen	msin	mson	msun
nsa	nse	nsi	nso	nsu
nsan	nsen	nsin	nson	nsun
psa	pse	psi	pso	psu
psan	psen	psin	pson	psun
rsa	rse	rsi	rso	rsu
rsan	rsen	rsin	rson	rsun
tsa	tse	tsi	tso	tsu
tsan	tсен	tsin	tson	tsun
vsa	vse	vsi	vso	vsu
vsan	vsen	vsin	vson	vsun

Refaire l'exercice en remplaçant le «S» par un «Z».

Placer son corps dans l'espace c'est retrouver sa globalité. Comment faire? Il faut que le corps soit disponible, avoir une absence de tension dans le corps, être dans une position consciente.

Marcher, pieds nus. Prendre conscience de la plante des pieds qui touchent le sol. On marche le plus lentement possible, quelle est la conséquence de cette façon de marcher sur mon attitude physique?

Lire la scène

Faire la scène yeux dans les yeux. La dire simplement. On peut refaire cet exercice plus d'une fois. Dos à dos, couché sur le sol, tête à tête. Faire la scène en jouant exagérément la colère, la tendresse, la tristesse.

Un entretien avec les acteurs est alors suggéré pour voir ce que les états émotifs leur ont fait découvrir sur leur personnage.

Troisième leçon

Rire pendant trois minutes.

Faire cette séquence avec pour objectif de faire bien entendre le sens. Placer les accents toniques qui sont en quelque sorte une forme de mélodies pour la voix de l'acteur. Cette figure de style se nomme «*distique holorime*».

Trompeur hélas	/	Tromperai l'as
L'auteur à vie	/	L'eau te ravit
Cœur encensé	/	Que rend sensé
Coiffeur alors	/	Coiffera l'or
La sœur Adèle	/	Lassera d'elle
Fraîcheur osée	/	Fraîche rosée
L'ardeur usée	/	L'art de rusée
Viveur ou sot	/	Vive Rousseau
L'heure est venue	/	Le rêve nu
Meurs en silence	/	Me rend six lance

Cet exercice consiste à articuler avec soin en gardant le rythme. Pour bien faire on peut utiliser un métronome.

Bambambam	Bembembem	Bimbimbim	Bombombom	Bumbumbum
Capcapcap	Cepcepcap	Cipcicip	Copcopcop	Cupcupcup
Dagdagdag	Degdegdeg	Digdigdig	Dogdogdog	Dugdugdug
Faxfaxfax	Fexfexfex	Fixfixfix	Foxfoxfox	Fuxfuxfux
gajgajgaj	gejgejgej	gijgijgij	gojgojgoj	gujgujguj
Jarjarjar	Jerjerjer	Jirjirjir	Jorjorjor	Jurjurjur
lanlanlan	lenlenlen	linlinlin	lonlonlon	lunlunlun
Masmasmas	Mesmesmes	Mismismis	Mosmosmos	Musmusmus
Naznaznaz	Neznezne	Niznizniz	Noznoznoz	Nuznuznuz
pacpacpac	pecpecpec	picpicpic	pocpocpoc	pucpucpuc
Ratratrat	Retretret	Ritritrit	Rotrotrot	Rutrutrut
Sarsarsar	Serserser	Sirsirsir	Sorsorsor	Sursursur
Vaxvaxvax	Vexvexvex	Vixvixvix	Voxvoxvox	Vuxvuxvux
Xaxzaxzax	Xezxezxez	Xixzixzix	Xozxozxoz	Xuzxuzxuz
Zafzafzaf	Zefzefzef	Zifzifzif	Zofzofzof	Zufzufzuf

Chaque phrase dite une première fois lentement et fortement, puis une deuxième fois rapidement et fortement.

Enfin, faire cinq lignes en une seule expiration.

Choisir un exercice de diction, le faire trois fois de suite en une seule expiration avec trois différentes attaques, dans les trois timbres: grave, médium et haut.

Dans le prochain exercice il faut faire sentir le «E» final, sans le prononcer. Le but est de faciliter la vibration dure à la fin du mot.

babre bacre badre bafre bagre bajre balre bamre banre bapre basre batre
bavre baxre bazre

bebre becre bedre befre begre bejre belre bemre benre bepre besre betre
bevre bexre bezre

bibre bicro bidre bifre bigre bijre bilre bimre binre bipre bisre bitre bivre
bixre bizre

bobre bocre bodre bofre bogre bojre bolre bomre bonre bopre bosre botre
bovre boxre bozre

bubre bucre budre bufre bugre bujre bulre bumre bunre bupre busre butre buvre
buxre buzre

Quatrième leçon

ba ge di bo fu	be gi do bu fa	bi go du ba fe	bo gu da be fi	bu ga de bi fo
ca je li mo nu	ce ji lo mu na	ci lo lu ma ne	co ju la me ni	cu ja le mi
no				

Savoir parfaitement l'exercice et le dire une fois fort et très lentement, une fois en une seule expiration, puis enfin les deux lignes en une seule expiration.

m la	t la	m la	m la	t la	m lat	m la
m le	t le	m le	m le	t le	m let	m le
m li	t li	m li	m li	t li	m lit	m li
m lo	t lo	m lo	m lo	t lo	m lot	m lo
m lu	t lu	m lu	m lu	t lu	m lut	m lu

m lan	t lan	m lan	m lan	t lan	m lant	m lan
m len	t len	m len	m len	t len	m lent	m len
m lin	t lin	m lin	m llin	t lin	m lint	m lin
m lon	t lon	m lon	m lon	t lon	m lont	m lon
m lun	t lun	m lun	m lon	t lun	m lunt	m lun

Dire deux fois cet exercice de diction sur une seule expiration.

«Un ange qui songeait à changer son visage pour donner le change, se vit si changé, que loin de louer ce changement, il jugea que tous les anges ne rechangeraient jamais, et jamais plus ange ne songea à se changer».

bai	beu	bou	biai	bieu	biou
cai	ceu	cou	ciai	cieu	ciou
dai	deu	dou	diai	dieu	djou
fai	feu	fou	fi ai	fieu	fiou
gai	geu	gou	gai	gieu	giou
jai	jeu	jou	jiai	jieu	jiou
lai	leu	lou	liai	lieu	liou
mai	meu	mou	miai	mieu	miou
nai	neu	nou	niai	nieu	niou
pai	peu	pou	piai	pieu	piou
rai	reu	rou	riai	rieu	riou
sai	seu	sou	siai	sieu	siou
tai	teu	tou	tiai	tieu	tiou
vai	veu	vou	viai	vieu	viou
xai	xeu	xou	xiai	xieu	xiou
zai	zeu	zou	ziai	zieu	ziou

Faire la scène une première fois à voix chuchotée.
Faire la scène en exagérant le tout.

Cinquième leçon

Rire pendant trois minutes, pleurer pendant deux minutes et parler en bébé pendant une minute.

fbabra	fbabre	fbabri	fbabro	fbabru
gbebra	gbebre	gbebri	gbebro	gbebru
xbibra	xbibre	xbibri	xbibro	xbibru
tbobra	tbobre	tbobri	tbobro	tbobru
vbubra	vbubre	vbubri	vbubro	vbubru

Faire cet exercice trois fois, comme précédemment.

Exercice de vibration sur la lettre «S»

Faire les scènes en prenant des positions extrêmes.

Jeux exploratoires de la phonation (Pezin).

Les acteurs apprennent cette phrase: *Natacha n'attache pas son chat Pacha qui s'échappa, ce qui fâcha Sacha*, et ils la formulent la bouche ouverte, mâchoire inférieure tombante, comme si les lèvres et leur langue étaient paralysées, et doivent cependant avoir comme objectif de se faire nettement comprendre sans effort. Ce sont le palais et la racine de la langue qui travaillent. Puis ils articulent tout de suite après la même phrase normalement.

Les acteurs choisissent une phrase épineuse dans la liste proposée. Les acteurs s'exercent à dire leur phrase. Au moment choisi par l'animateur, chacun prend le relais pour dire sa phrase avec un bouchon entre les dents. Les autres participants doivent comprendre la phrase prononcée et exiger qu'elle soit reprise. Après les acteurs prononcent leur phrase sans le bouchon. Il faut sentir maintenant avec qu'elle facilité la qualité de la diction s'est améliorée.

Faire la scène une première fois à voix chuchotée.

Sixième leçon

L'action c'est poser un geste.

Le prochain exercice propose comme concept le "faire magique". C'est la partie métaphysique de l'atelier. Le faire magique c'est une action symbolique, qui est en fait un désir, qui implique le corps, l'actionne pour le mettre en transe. C'est le théâtre organique, total, viscéral.

Un acteur A reste dans salle, l'acteur B sort. L'acteur A choisit trois positions dont une est la position qu'il veut que B adopte. L'acteur A révèle ses choix et invite B à regarder les trois positions. La scène débute, et par le désir pur, par l'action magique qu'est la pensée, A devra croire pour réussir.

- Intensification-répétition
- acmé
- rupture énergétique
- opportunité de changement

L'acteur A n'a d'autre choix que d'en faire plus ou de faire autrement. Quand la concentration atteint le climax, l'énergie se relâche puis, le mouvement intérieur se passe et une nouvelle concentration va se mettre en action.

C'est Bara et Guittet, dans *L'Art de l'acteur dans la tragédie classique*, qui explique comment notre corps peut se faire métaphorique. Ce que Bara et Guittet expliquent, c'est que l'acteur A, qui doit faire exécuter un mouvement à B, pour arriver à ce que B change de position, doit suivre un trajet dynamique interne.

Faire la scène une première fois à voix chuchotée.

Discussion sur le moment où le personnage devient tragique et comment on imagine cette voix chantée. Paroles et propos recueillis, on échange puis, on prend la pause.

Faire les scènes et essayer une sorte de chant quand le personnage devient tragique.

Les portions d'ateliers spécifiquement axées sur la diction viennent principalement de Paul Gravollet et de ses 50 leçons graduées présentées dans *L'École du mécanisme*. Ce qui est intéressant c'est qu'il parle d'enseigner «la vérité de l'expression», par une méthode hautement technique. Je joins à cette méthode les exercices de Bara et Guittet (*Bouffonneries*, n.35) et les conseils de Meyerhold.

- Faire la scène en marchant, la bouger quotidiennement.
- Chœur de voix.
- Travail sur les centres de résonance.
- Faire les scènes en travaillant le souffle et pour voir quand le personnage devient tragique.
- Faire les scènes et essayer un chant quand le personnage devient tragique.
- Retour, discussion et chœur de voix.
- Paroles sur la présence dans la tragédie et sur la tragédie même.
- Travail sur la présence.
- Exercice sur les centres de résonance.
- Faire la scène dans l'opposition et la résistance. La directive : vouloir se battre.
- Faire les scènes dans le rapprochement et les caresses.

Discussion sur les éléments que l'on a trouvés pour atteindre une présence organique forte, quelle imagerie intérieure nous inspire.

Refaire les scènes.

Les acteurs, assis sur leurs talons, exécutent des mouvements circulaires avec leur buste, en imaginant être des serpents. Sur les expirations liées aux mouvements du buste, ils émettent des sons étirés tels que: "fff", "zzz", "sss". Les sons et les mouvements doivent prendre le plus d'ampleur possible.

L'acteur doit se souvenir d'un poème, tout en sautant à la corde, et expirer de façon continue; quand il a terminé de dire son texte en pensée, sans s'arrêter de sauter, il dit le poème (**Texte pour nous**) à voix haute,

Les acteurs émettent ensemble, en suivant l'un d'entre eux désigné comme coach, toutes sortes de bruits. On peut ensuite redire le texte en marchant et en expirant.

- Faire la scène instinctivement.
- Retour et quelque directive
- Refaire la scène.

Exercices de diction

Facile:

- Les filles de l'asile babillent sous la charmille
- Chantal, au bal, danse la valse.
- As-tu vu ce matou plein de poux?
- C'est en vain que ce devin joint les mains, il n'obtient rien.
- Ce bel enfant est grand, aimant, il s'appelle Jean Clément.
- La musique est une brise qui grise et qui murmure.
- Mon neveu est généreux, mais peureux, frileux et vaniteux.
- Les deux brodeuses sont paresseuses et voleuses. Elles ne pensent qu'au jeu.
- Cette liqueur est sans saveur pour un connaisseur. Quelle erreur! J'ai peur!
- Attention à votre diction. Surveillez vos sons et votre articulation.
- Il est opportun que chacun soit humble.
- Tu dis que tu étudies mais tu n'étudies pas
- Ciel si ceci se sait ses soins sont sans succès.
- Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes.
- L'assassin sur son sein suçait son sang sans cesse.
- Les chemises de l'archiduchesse sont-elles sèches ou archi sèches. (Cinq fois)
- Un gueux grogne dans la grange du grand-père grognon.
- La pipe du pape du papa pie deux pétille.
- C'est cette année, l'année de l'ananas de la Martinique.

Moyen:

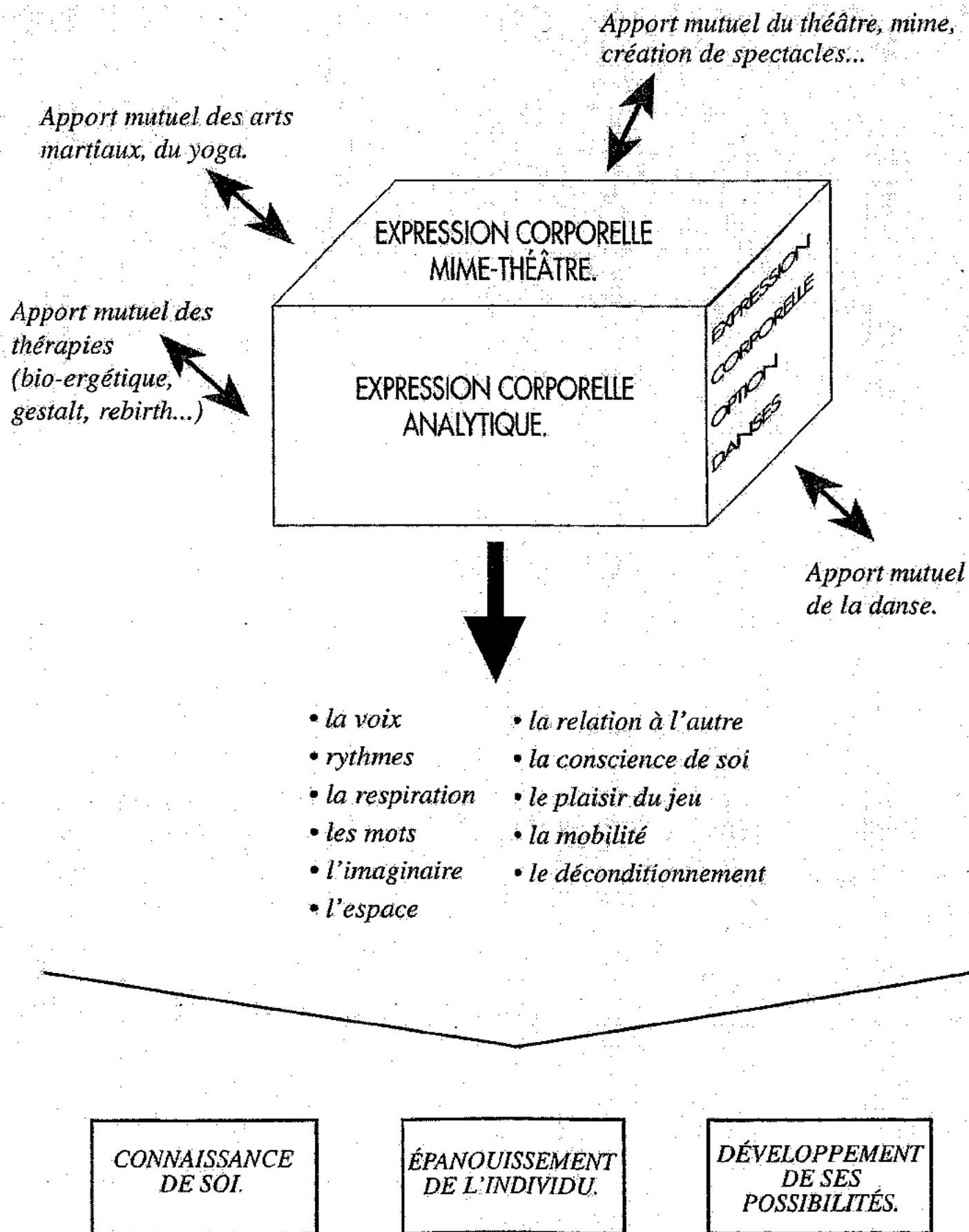
- Un banc peint blanc plein de pain blanc, un blanc banc peint plein de blanc pain.
- Si c'est six cigares coûtent six sous, ces six cents six cigares coûteront six cents six sous.
- Passant, penses-tu passer par ce passage où passant, j'ai passé? Si tu n'y pense pas, passant, tu n'es pas sage, car en n'y passant pas, tu t'y verras passer.
- J'excuse cet exquis exploit et tu excuse cet exploit exquis.
- La cavale au Valaque avala l'eau du lac, et l'eau du lac lava la cavale au Valaque.
- Chasseurs qui sachez chasser sans chien, sachez chasser ce chat de ce châssis.
- Paragarafaramus est un original qui ne se désoriginalisera pas tant que tous les originaux ne se seront pas désoriginalisés.
- Je ne sais comment, je trouvai les meringues plus succulentes qu'avant, tendres, croustillantes, croquantes sous la dent et fondantes sur la langue.
- Sachez que Sacha cherche ses cent six sachets de serge chez Sancho le changeur et que le chien du sage chasseur chasse ses chats dans les souches sèches des sauges sauvages.

- Cet hurluberlu, l'eusses-tu cru, au roi de Suède dans la rue, a répondu turlututu chapeau pointu.
- Je veux et j'exige, j'exige et je veux (trois fois)
- Fruit cuit, fruit cru (trois fois)
- Fraises fraîches, fraîches fraises (trois fois)
- Dindon dina, dit-on, du dos dodu d'un dodu dindon. (Cinq fois)
- Le lin léger se lie le long de l'eau limpide, (Cinq fois)

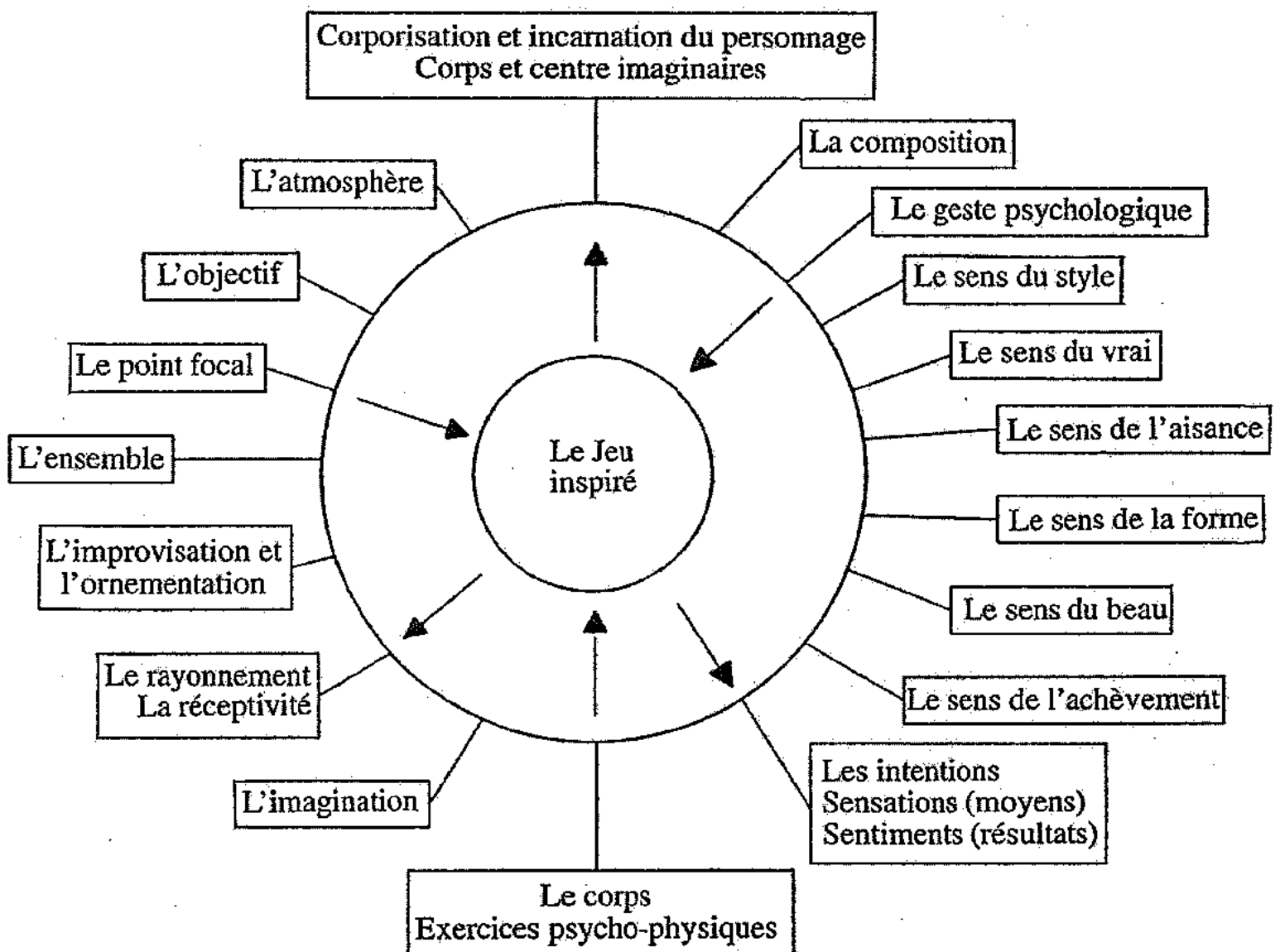
Difficile:

- Un ange qui songeait à changer son visage pour donner le change, se vit si changé, que loin de louer ce changement, il jugea que tous les anges ne rechangeraient jamais, et jamais plus ange ne songea à se changer.
- Le fisc fixe exprès chaque taxe fixe excessive exclusivement au luxe et à l'exquis.
- Ces cent six sachets si chers qu'Alix à Nice exprès, tout en le sachant, chez Chasachax choisit, sont si chers chaque, si chers! qu'ils charment peu.
- Ciel si c'est cinq sous ces six ou sept saucissons-ci, c'est cent cinq sous ces cent six ou cent sept saucissons aussi.
- Sur son passage, six chastes chérubins siciliens, juchés sur six sièges, chuchotèrent ceci : «Salut, sire chasseur, citoyen sage et plein d'âge, aux yeux chassieux, au sang chaud, sois chanceux. Sache en ce jour serein, sans chagrin, chasser, chose aisée, ces chats sauvages cachés sous ces chiches souches de sauge sèche.»
- Très grand doreur quand redoreras-tu sûrement et d'un goût rare mes trente-trois mille trois cent trente-trois ou trente-trois mille trois cent trente-quatre très grande cuillers d'or trop argentées? Je redorerai sûrement et d'un goût rare tes trente-trois mille trois cent trente trois ou trente-trois mille trois cent trente-quatre très grandes cuillers d'or trop argentées, quand j'aurai redoré sûrement et d'un goût rare les trois cent trente-trois mille trois cent trente-trois ou trois cent trente-trois mille trois cent trente-quatre autres très grandes cuillers d'or trop argentées.

ANNEXE II



ANNEXE III



ANNEXE 1V

Modélisations de Sophie Larouche :

1- Rythme — Inspiration
↓
Impulsion

3- Écoute — Sens
↓
Observation

5- Inspiration — Relaxation
↓
Présence

7- Observation — Attention
↓
Écoute

9- Respiration — Inspiration
↓
Voix

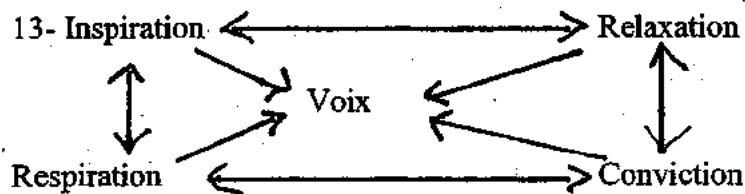
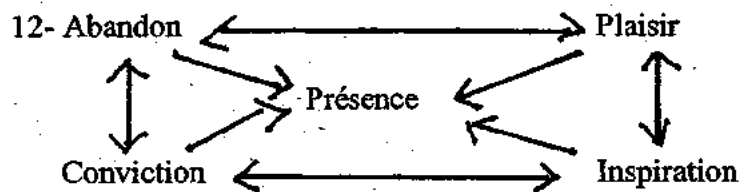
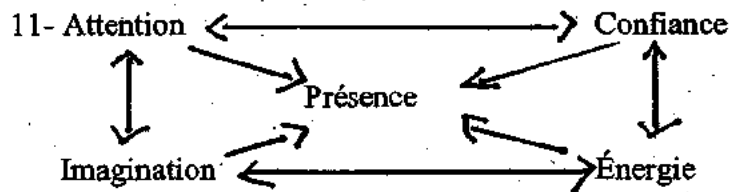
2- Observation — Écoute
↓
Conscience

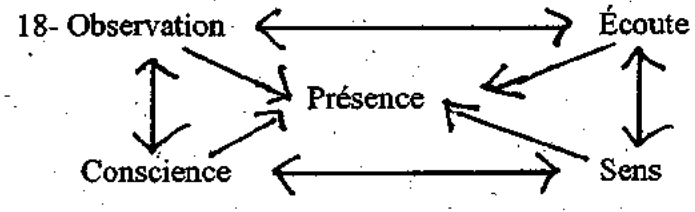
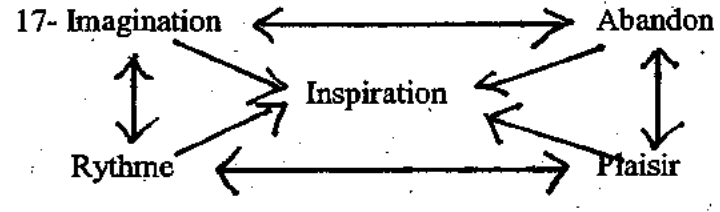
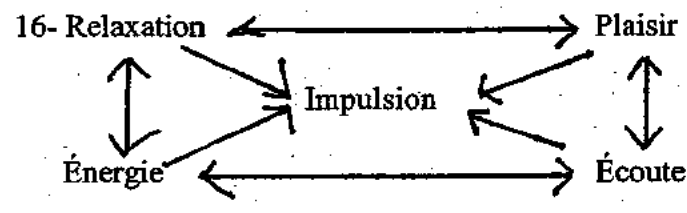
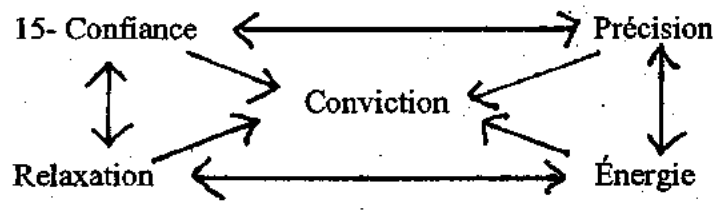
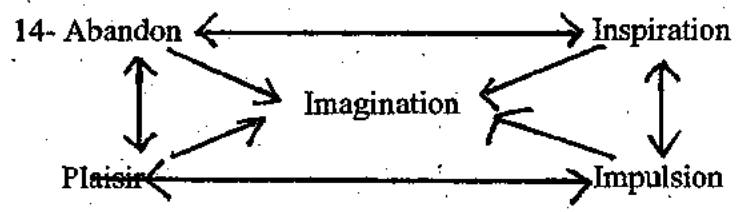
4- Plaisir — Relaxation
↓
Énergie

6- Inspiration — Énergie
↓
Mystère

8- Abandon — Inspiration
↓
Imagination

10- Voix — Sens
↓
Présence





19- Inspiration → Confiance → Abandon → Plaisir → Imagination → Impulsion

20- Précision → Conscience → Écoute → Rythme → Sens










21- Inspiration → Respiration → Rythme → Sens → Voix

22- Plaisir → Imagination → Énergie → Abandon → Présence

23- Observation → Attention → Écoute → Conscience

ANNEXE V

Les 9 attitudes de la tête

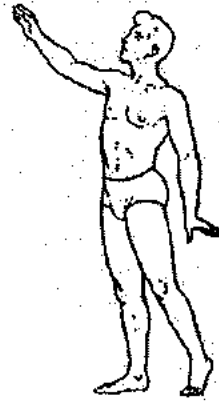
<i>EX-con</i>	<i>NOR-con</i>	<i>CON-con</i>
		
<i>Suspicion</i>	<i>Réflexion</i>	<i>Vénération</i>
<i>EX-nor</i>	<i>NOR-nor</i>	<i>CON-nor</i>
		
<i>Sensualité</i>	<i>État normal</i>	<i>Tendresse</i>
<i>EX-ex</i>	<i>NOR-ex</i>	<i>CON-ex</i>
		
<i>Orgueil</i>	<i>Exaltation</i>	<i>Abandon</i>

ANNEXE V1

Apprentissages



véhémence
attaque



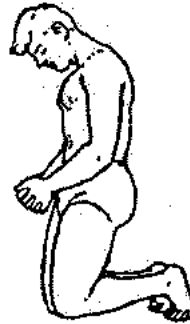
exaltation
expansion



état de
transition



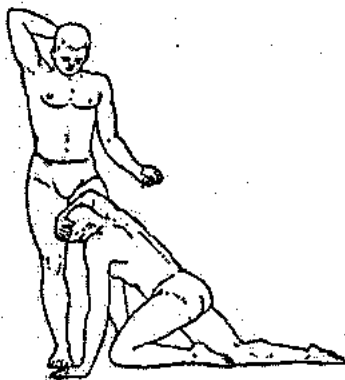
soumission



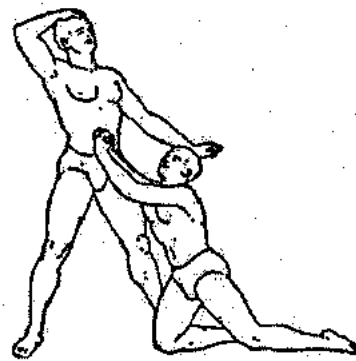
humilité



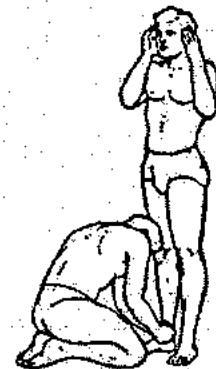
découragement



colère



désespoir



surprise

Postures inspirées des dessins de Gaston le Doux dans le livre d'Alfred Giraudet sur Delsarté.

Dessins de William Thomas
in Ted Shawn, *Every Little Movement*.

ANNEXE V11

Tableau des 9 états de l'être

<i>Être delsartien</i>	Esprit	Mental	Mento-mental
			Moro-mental
			Vito-mental
	Âme	Moral	Mento-normal
			Moro-normal
			Vito-normal
	Vie	Vital	Mento-vital
			Moro-vital
			Vito-vital

Tableau des 9 attitudes de l'agent mimique

<i>Agent mimique</i>	Esprit	Concentrique	Concentro-concentrique
			Normo-concentrique
			Excentro-concentrique
	Âme	Normal	Concentro-normal
			Normo-normal
			Excentro-normal
	Vie	Excentrique	Concentro-excentrique
			Normo-excentrique
			Excentro-excentrique

Delsarte nomme cette triple trinité accord de neuvième qui, pour des raisons de méthodologie, est représenté sous la forme d'une grille à neuf cases :

Tableau de l'accord de neuvième¹⁹

		Axe des genres		
Axe des espèces		EX-con	NOR-con	CON-con
		EX-nor	NOR-nor	CON-nor
		EX-ex	NOR-ex	CON-ex

19 Le diminutif EX-con, utilisé dans le tableau synoptique, doit se lire ainsi : attitude d'espèce excentrique de genre concentrique. Autre exemple, NOR-con se lit ainsi : attitude d'espèce normale de genre concentrique. L'espèce est toujours désignée avant le genre.