

Le comédien travail dans l'inconfort du présent

Travail de mémoire

2007 Volée B

INTRODUCTION

J'arrive au terme de ma formation. Trois ans ne suffisent pas pour devenir comédien, par contre ils permettent d'appréhender différentes manières de voir, d'appriivoiser, d'envisager le théâtre. C'est un temps de découvertes, de questionnements, de confrontations très riches. J'espère et ferai mon maximum pour que ce temps là ne cesse pas à la sortie de l'école.

Pour moi ce mémoire est une occasion de faire une sorte de bilan dans ce tournant qu'est la sortie d'école, de plonger dans mes difficultés, mes envies.

Sur quinze spectacles auxquels j'assiste, combien me touchent, m'émeuvent, me questionnent ? Un peut-être. Souvent je ressors des théâtres comme j'en suis entrée. Mais pour un qui me touche je suis prête à assister aux quatorze autres. Il est des instants rares mais magiques au théâtre, qui vous absorbent, vous font oublier les fauteuils et le cadre de scène, des moments qui vous élargissent la tête !

Si je repense à des spectacles qui m'ont vraiment touchés en tant que spectatrice, je leurs trouve à tous un point commun : ils m'ont donnés l'impression de se dérouler au présent. En tant que comédienne je peux faire un constat similaire. J'ai eu un vrai plaisir à jouer lorsque j'étais uniquement concentrée dans l'instant du jeu.

Malgré la nature factice du théâtre, nous recherchons à travers lui quelque chose du vivant, quelque chose qui a attiré avec l'ici et maintenant car le vivant est intimement lié au présent. D'ailleurs ne dit-on pas du théâtre qu'il est un art vivant ?

Je m'interrogerai sur ce qui peut entraver la concentration du comédien lorsqu'il joue, et par là l'empêcher d'être au présent, en puisant notamment dans mon expérience.

Y a-t-il une part d'oubli de soi lorsqu'on joue ? Un abandon qui permet de laisser échapper de nous des choses qui n'auraient pu émerger consciemment ? La notion d'erreur a-t-elle sa place au théâtre, ou n'est elle pas quelque chose qui limite le comédien, le contrit ? Comment allier le fait d'être au présent avec la connaissance

préalable de ce qu'il va se passer ? Peut-on maîtriser sa pensée ? Ou bien accepter les interférences pour en faire des alliés plutôt que des ennemis ?

Autant de questions qui me permettront d'étayer ma réflexion sur la notion de présent en scène.

Connaissance. Ignorance.

Ce qui a été, sauf cas extrême, est pour nous connu. Ce qui adviendra de tout à l'heure, de demain, de l'avenir en général est prévisible, on peut l'imaginer, le préparer, faire des choix, mais demeure de l'ordre de l'inconnu.

Le comédien arrive sur le plateau le jour de la représentation. Il sait ce qu'il va dire, a travaillé en amont la façon de le dire, et l'a même déjà dit. Il connaît la situation de jeu, connaît son partenaire, a déjà joué avec lui. Il a répété. Mais la vie ne répond à aucune permanence, tout est mouvement, rien n'est stable, alors il ne sait rien.

Le comédien entre. Il sait tout. Il ignore tout. Contrairement au cinéma où l'on peut dire d'un film, qu'il est terminé, qu'on ne le retouchera plus, il est offert au public dans un certain état à un moment donné, le théâtre, lui, n'est jamais achevé. Il a eu lieu, on ne peut y revenir. Il aura lieu, mais on n'en sait rien.

C'est cela qui donne au théâtre sa propriété "d'art vivant", c'est cela aussi qui fait son charme et nous fascine dans des moments de fulgurance, des concentrés de vie. Il a lieu dans l'ici et maintenant. « Les arts de la peinture et de la sculpture s'expriment dans l'espace, alors que le théâtre emploie le temps et l'espace. La représentation n'existe que dans l'instant ou l'on y assiste effectivement. Et la nature de cet instant précis est en perpétuelle évolution, variant au gré de la représentation, à chaque instant. Même si on retourne voir la pièce, il n'y a jamais deux représentations exactement identiques. L'instant précis auquel on assiste ne se répétera jamais. »¹

¹ Yoshi Oida, L'acteur invisible

Si la représentation n'échappe pas, de façon intrinsèque, à l'impermanence, dès lors qu'il sait que la matière est changeante, le comédien doit-il se soucier de ce qui aujourd'hui diffère d'avec hier ? Doit-il être cet artisan qui applique la même méthode à son travail ? Tel un menuisier construisant plusieurs tables, selon le même plan, avec le même arbre. Non identique bien sûr puisque chaque planche est unique ! Ou, doit-il prendre en compte les éléments nouveaux, les perturbateurs et en jouer, au risque de n'être pas égal à toutes les représentations ?

On dit souvent que le mieux est l'ennemi du bien. Mais prendre un risque, n'est-ce pas là une concession à faire, si telle est la condition d'accès à un moment particulièrement absorbant ?

J'ai la sensation lorsque je joue que mon attention est placée sur deux plans comme parallèles.

Une partie de moi contrôle la "bonne marche du navire", rester dans les marques travaillées en répétition, ne pas mettre la scène, la pièce, le partenaire en déroute.

L'autre partie de mon attention serait comme "les ailes du jeu", quelque chose de moins assuré peut-être, car soumis à l'instant justement de ce que je sens du public, de moi-même...une façon de redécouvrir le texte, le rôle. Je ne parviens pas toujours, pas souvent pour être honnête, à avoir la confiance de me laisser porter par cette non attention, cet abandon. Etre réceptive à des émotions nouvelles, qui trouvent leur déploiement, leur traduction immédiate dans un geste, un regard, la voix parfois. Qui trouvent leur traduction seulement si la conscience n'en prend pas trop acte, et ne met pas en branle une machinerie pour les analyser, les contrôler, les diriger. Si la volonté travaille, alors l'authentique de ces émotions s'évapore et m'échappe comme un savon qui me glisserait des mains. Demeurent les marques au sol du plateau, ce qui en répétition créait de la vie n'est plus maintenant qu'un acte mort, vidé de sa substance. Sortie de scène, la déception, la sensation d'être passé à côté de l'essentiel. La question toujours ouverte : « ce métier est-il fait pour moi ? ». Mais l'envie de réessayer, elle, ne me quitte pas. Prête à beaucoup pour retrouver ces moments précieux où j'ai la sensation d'être au bon endroit dans un moment rempli, dense.

« L'acteur ne peut s'approprier lui-même puisqu'il est toujours en train d'être. »¹

Certes, lorsque le comédien est en scène ou en répétition, il joue. Le langage qu'il utilise n'est pas le sien. Il a travaillé ses gestes, ses postures... tout ce qu'il émet est régi par des codes. Mais il ne cesse pour autant d'être en vie, d'être lui-même. Ses cellules meurent d'autres renaissent, le temps ne s'arrête pas pour lui. Le comédien vieillit sur scène, et sa pensée ne cesse pas. Il parle comme un autre mais pense à sa façon. Il peut être dans un état de concentration particulière, mais il ne peut pas tout à fait maîtriser sa pensée, ses sensations.

« On n'arrête pas de parler de la pensée, de l'acte de penser. Mais qu'est-ce que c'est au juste ? Avez-vous jamais observé votre pensée sérieusement - ne parlons pas de la contrôler, ne parlons pas de la manipuler, ne parlons pas de l'utiliser pour atteindre certains objectifs, matériels ou autres - l'avez-vous jamais examinée sérieusement ? Vous ne pouvez pas observer votre pensée, parce qu'il vous est impossible de vous séparer de votre pensée pour pouvoir l'examiner. »²

Krishnamurti dit que nous sommes nos pensées, il n'y a rien en dehors d'elles. On ne peut les contempler de l'extérieur, il n'y a pas d'entité différente des pensées pour le faire. Cela voudrait dire que c'est un acte que nous ne contrôlons pas vraiment, qui nous échappe, qui fonctionne malgré notre volonté. Par contre, la pensée n'est pas une chose continue, un ami me confiait dernièrement que lorsqu'il me parlait, en même temps, il se demandait pourquoi je hochais la tête en l'écoutant. Nous pourrions dire que « La pensée n'avance pas autrement que par des avancées qui sont détruites et remplacées par d'autres avancées. »³

L'acteur ne peut pas être à la fois la marionnette et son marionnettiste. Il peut alterner ses deux rôles : celui qui agit, et celui qui dirige ses actes, qui les adapte à la situation. Celui qui pense et celui qui fait. « Par le mot de pensée, j'entends tout ce qui se fait en nous de telle sorte que nous l'apercevons immédiatement par nous-mêmes. »⁴

¹ Où va le théâtre.

² U.G Krishnamurti Le dos au mur

³ Claude Régy L'état d'incertitude

⁴ Descartes Principe de la philosophie

La pensée va très vite, en un instant, nous entendons par exemple, un avion passer dehors, nous décidons si oui ou non il faut le prendre en compte et nous agissons en fonction. Un comédien sur le plateau vit à cent à l'heure. Je me souviens que lorsque je jouais Médée dans l'Hippolyte de Garnier, j'avais, en plus du texte, du rôle, mille choses en tête :

« Est-ce qu'ils sont tous bien placés pour me voir ? Attention, cette phrase est dans un débit rapide, la prochaine doit traîner plus. Ce texte est incompréhensible, est-ce qu'ils ne vont pas s'ennuyer ? Tiens, Simon n'est pas encore en place. Pas assez de souffle, sûr que le dernier mot ne leur est pas parvenu. Et merde je m'étais promis cette fois de ne pas me juger, encore raté ! Et c'est la dernière... dedans, dehors, dedans, dehors, dedans, dedans, ça y est, je suis dedans...dehors ! » Cette sensation est assez désagréable.

Lorsque j'observe l'un d'entre nous en jeu, je sens très bien lorsqu'il est dedans, qu'il se laisse jouer, et lorsqu'il s'observe. Le public en a conscience certainement aussi. L'idéal serait d'arriver presque à une simultanéité de ces deux niveaux de conscience, laisser le moins de temps possible entre l'analyse d'une situation et l'acte afin que le jeu se déroule dans une continuité apparente.

Nécessité absolue d'avancer il ne peut y avoir d'arrêt du jeu en tout cas pas d'arrêt réflexif parce qu'alors on s'abstrait du jeu, du spectacle, et demeure en scène un comédien qui réfléchit, et non plus un comédien qui joue. Pire, un comédien qui pense qu'il réfléchit et se demande comment cesser ce mouvement incessant de la pensée. Pendant ce temps le temps du jeu l'a dépassé, le regard du spectateur aussi.

La volonté, l'abandon

Nous travaillons avec Philippe Sireuil sur « Quai ouest » de Koltès.
Je choisis deux personnages dont Monique dans la première scène « Où ? Par où ? Comment ?... »

Vers le milieu du stage, je me trouve tellement empêtrée dans mes difficultés, triste de me voir à ce point incapable malgré tous mes efforts, que montent en moi la colère la honte les larmes à tel point que je décide de quitter la salle.

Je vais boire un café au soleil, j'observe les gens passer, me remémore ces mots d'un ami qui m'est cher « Tu n'as pas à être merveilleuse Anaïs, tu nais tu meurs, entre les deux il faut remplir au mieux ! ». Là me vient l'évidence sereine que je dois arrêter le théâtre pour autre chose. Cela ne m'inquiète pas, je me sais d'autres ressources. Par correction je reviens voir les autres travailler. Philippe me demande de jouer avec Julien la scène de Monique. Je suis sans crainte, presque désinvolte, c'est la dernière fois que je monte sur un plateau, l'idée m'amuse. J'entre, Julien derrière moi, et je m'amuse follement, les gens rient, je m'en fiche, ils pourraient tout aussi bien sortir que ce me serait égal. Philippe me dit qu'il vient d'avoir la preuve que cette première scène est une scène comique, et que je devrais plus souvent faire un tour car cela me réussit vraiment.

L'idée me quitte d'arrêter l'école. Je n'aurais jamais joué cette scène avec autant de plaisir et de liberté.

Je crois que vouloir absolument quelque chose, est la meilleure façon de ne l'avoir pas. La volonté génère une crispation qui altère le mouvement des événements, qui les empêche d'advenir. Comme quelqu'un qui voudrait tellement tomber amoureux mais qui est incapable de rencontre. Le jour où tomber amoureux cesse d'être un but en soi, le jour où il oublie, alors la rencontre a lieu.

« ... Seule compte la démarche. Car c'est elle qui dure et non le but qui n'est qu'illusion du voyageur quand il marche de crête en crête comme si le but atteint avait un sens. De même il n'est point de progrès sans acceptation de ce qui est et dont tu pars perpétuellement. Et je ne crois pas au repos... Tu cherches un sens à la vie quand le sens est d'abord de devenir soi-même... »¹

Mais c'est encore un paradoxe. On ne peut pas vouloir cesser de vouloir, parce qu'alors on veut encore. C'est sans fin....

La seule issue possible, est encore une fois de se préoccuper uniquement de ce qui se passe au présent. La répétition devrait être dans l'inconscience de la

¹ Saint-Exupéry Citadelle

représentation. La représentation dans l'inconscience de la prochaine scène, et de la prochaine représentation.

De même, je pense que l'étudiant ne devrait pas se préoccuper de savoir s'il sera comédien ou boucher. L'école non plus d'ailleurs. L'école dispose de moyens matériels et humains qu'elle met à disposition d'individus qui en entrant émettent le souhait de devenir comédien. Mais s'il s'averre en cours ou à la fin de la formation que l'étudiant aspire à une autre profession, l'école ne devrait pas s'en soucier, ou alors elle est dans un soucis de rendement qui ne peut à mon sens pas cohabiter avec l'art.

« Le théâtre n'a probablement jamais d'avenir puisqu'il n'est qu'un présent.

La perspective de l'avenir tue le présent. »¹

Il me semble que la notion d'erreur est un des ennemis du comédien.

Lorsque nous travaillions le clown, Anne Cornu et Vincent Rouche nous incitaient à faire l'aveu des événements intérieurs. Aucune écriture de scène ne préexistait au jeu, nous inventions sur le moment avec pour matériau notre perception de l'environnement, de nous même, du public (et des règles de jeu strictes pour seul cadre). Cet exercice est admirable pour expérimenter la notion "d'être au présent". Le comédien ne s'écarte jamais de son parcours puisqu'il n'en a pas. Au pire, il faillit aux règles, mais il peut en faire l'aveu et ainsi créer du jeu. Il ne se trompe donc jamais. Pas d'introspection.

L'erreur désigne quelque chose, un jugement, une parole...non-conforme à la réalité, à la vérité. Il ne peut y avoir d'erreur au théâtre à partir du moment où l'on sait qu'il n'est pas la réalité, mais une réalité fictive. Tout y est possible. Combien de fois *Hamlet* a-t-il été monté ? Et jamais de la même manière. On ne peut pas dire d'une mise en scène ou du jeu d'un comédien que c'est la bonne et l'unique façon de faire. Alors on continue de chercher. On continue de monter *Hamlet*. « Et comment un rôle serait-il joué de la même manière par deux acteurs différents, puisque dans l'écrivain le plus clair, le plus précis, le plus énergique, les mots ne sont et ne peuvent être que des

¹ Charles Tordjman magazine théâtres, juillet 2005

signes approchés d'une pensée, d'un sentiment, d'une idée, signes dont le mouvement, le geste, le ton, le visage, les yeux, la circonstance donnée, complète la valeur ? »¹

J'ai souvent eu comme une volonté à demi consciente d'être fidèle à l'écriture, à l'écrivain.

Une impasse puisque déjà l'écrivain n'est pas fidèle à lui-même.

Il y a toujours une perte considérable dans la formulation d'une idée. Au moment de la transmettre, une partie seulement franchit le cap vers l'extérieur, une partie parfois infidèle à la pensée originelle. Qu'en est-il alors de cette maxime : « Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement, et les mots pour le dire arrivent aisément. »? Même si nous avons la sensation d'avoir formulé au plus fidèle de notre pensée, rien ne nous assure que notre interlocuteur l'ait reçu fidèlement. « Il est fréquent à deux interlocuteurs, en employant les mêmes expressions, d'avoir pensé et de dire des choses tout à fait différentes. »¹

Il m'est de toute évidence que les mots sont impuissants à dire. Ils insuffisent trop souvent. D'où l'indispensable poésie. « Le langage n'est pas exact, il est plein d'à peu près, d'ambiguïté, de malentendu, de flou, d'ambivalence et c'est là que la poésie se loge. C'est-à-dire dans cet écart qui ouvre les signes. »²

L'écriture n'est qu'une traduction incomplète du monde intérieur, d'un écrivain, d'un personnage. Il n'y a pas d'erreur fondamentale d'interprétation, il y a des tentatives. Tout est permis alors.

« Il faut retrouver en soi comment aller trop loin. Ne pas s'empêcher d'explorer. Ce serait se priver de notre vie même, parce que nous vivons tout le temps au-delà de l'extrême, mais en l'occultant de toutes nos forces. C'est peut-être ça, la maladie : que le dépassement soit frappé d'interdiction. »³

¹ Diderot Le paradoxe du comédien

² Claude Régy L'ordre des morts

³ Claude Régy Espaces perdus

L'ambiance

Pour certains metteurs en scène, l'histoire à raconter prime sur tout le reste. Que le spectateur entende bien l'enjeu des personnages, le développement d'une narration, son dénouement. Je crois, même si les histoires ont leurs vertus, que là n'est pas l'essentiel. Je pourrais me passer de l'histoire. Je pourrais entendre un monologue tiré d'une pièce dont je ne sais rien, si par le jeu du comédien je ressens l'ambiance de toute l'œuvre.

L'ambiance me laisse plus de liberté que l'histoire. Il y a dans l'histoire quelque chose d'une dictature où l'on m'impose qui le bon qui le méchant, quelle sera la fin... L'ambiance me parle de façon plus primitive, comme le ferait une musique. D'ailleurs j'oublie les titres des spectacles, des films, j'oublie les noms des metteurs en scène, des réalisateurs, j'oublie les histoires le lendemain même. J'oublie aussi les rencontres importantes. Ce qui demeure, se sont les ambiances. Des images, des odeurs, des associations d'idées, des dérangements intérieurs ou physiques, des impressions.

Un comédien qui met son énergie à être compris, donne une explication. Cela n'est pas le texte, cela est moins que le texte. « Il s'agit de savoir ce qu'une écriture nous fait et non pas ce qu'elle dit »¹

Si nous sommes là pour rendre compte d'une humanité, il faut en rendre compte dans sa complexité. Le jeu s'en trouvera enrichi. Et nous pourrions peut-être tendre vers la possibilité de répondre à cela : « Notre souci, ce devrait être, il me semble, comment amener chacun à renouveler, lui-même, de façon autonome, sa sensation du monde. »²

Claude Régy nous disait souvent que l'important à faire passer, c'est non pas ce que l'auteur a écrit, mais ce que par l'écriture, il n'a pas réussi à dire. Il nous amenait à nous placer à l'endroit de l'écrivain. L'endroit d'où naît l'écriture. S'imprégner de la "matière", de ce que j'appelle l'ambiance d'un texte, à tel point que la parole jaillirait

¹ Henri Meschonnic De la langue française

² Claude Régy Espaces perdus

d'elle-même comme une évidence. Aussi évidemment qu'elle a jaillit de la main de l'écrivain.

Cette sensation je l'ai eu en travaillant avec lui. Dans un état de grande concentration, mais de grande détente aussi, l'impression d'accoucher d'un texte. Je n'ai pas reconnu ma voix. J'étais entièrement là, dans un plaisir immense à dire, comme suspendue, sans interférences de la pensée, sans nécessité non plus de réussir quelques prouesses que ce soit.

Un plateau nu. Des lumières alternativement douces, crues, brutales, parfois à la limite de l'inexistence créent une atmosphère. Le silence règne. Un état de concentration particulière, cette concentration n'est pas seulement celle de celui qui travaille mais de la salle entière. Tout cela participe à la mise en place d'un espace où tout est possible, sur lequel le temps ne semble plus avoir d'emprise.

La scène devient alors comme un écran de cinéma où l'on pourrait projeter des histoires de tout temps de tout lieu. Le présent n'est plus quelque chose qui nous échappe d'instant en instant, il est dense et semble pouvoir contenir énormément, il s'étire doucement. Claude nous parle, il nous offre des images, des histoires, des sensations. Sa voix n'est pas intrusive. Elle met en branle l'imaginaire.

La parole vient se poser là sur le silence, elle aussi s'étire, s'en pour autant s'étioler dans la mollesse.

Claude nous offrait l'éternité pour parler.

Ça n'est pas rien d'avoir l'éternité !

S'il n'est dicté nulle part comme une vérité absolue, la façon dont doit être joué un rôle, que les seuls indices à portée sont dans l'écriture, mais que l'écriture n'est que la partie émergée de l'iceberg, où le comédien peut-il chercher ce qui lui permettra d'interpréter un rôle si ce n'est en lui-même ? C'est en soi que l'on trouve la vie dans sa forme la plus complexe. Justement parce qu'il s'agit de vie, donc de quelque chose en mouvement, qui n'est pas figé.

« La poésie est une clameur. Elle doit être entendue comme la musique.

Toute poésie destinée à n'être que lue et enfermée dans sa typographie n'est pas finie.

Elle ne prend son sexe qu'avec la corde vocale tout comme le violon prend le sien avec l'archet qui le touche. »¹

¹ Léo Ferré Préface

« On peut essayer modestement d'amener les gens - les acteurs - petit à petit, à être au plus près d'eux-mêmes et à émettre des sons à partir de ce plus près d'eux-mêmes en espérant atteindre, au plus près les autres - les spectateurs - et déplacer ainsi le bruit périphérique dans lequel nous nous mouvons, comme des mutilés en général. »¹

Une petite fille se promène avec son père sur une plage. Quantité d'étoiles de mer se sont échouées là. Elle en prend une et la rejette à la mer. Son père lui dit : « qu'est-ce que cela change que tu en sauves une, il y en a tellement... » Et elle de répondre : « pour celle-ci, ça change tout! »

Un affront.

Faut-il "plaire" à tous les spectateurs ? Vouloir parler à tout le monde, revient certainement à ne parler à personne. Mais si une personne sur les cinq cents en ressort grandie, plutôt que cinq cents qui ont passés un moment agréable, alors c'est gagné. « En finir avec l'idée que nous sommes des fabricants de représentation, des fabricants de spectacle pour une salle de voyeurs qui regarderaient un objet terminé considéré comme « beau » et proposé à leur admiration. »²

Un spectacle, un film, deux exemples

Denis Marlaux nous a montré une vidéo de son spectacle Les aveugles de Maeterlinck. Sur scène, neuf masques neutres appliqués sur des piques à différentes hauteurs. Outre les masques, la scène est dans le noir absolu. Il n'y a que les masques qui émergent de l'obscurité. Sur ces masques sont projetés les visages de deux comédiens, une femme, un homme, préalablement filmés. Les voix elles aussi ont été enregistrées et sont synchronisées avec l'image. Aucun comédien sur scène. La femme interprète de son visage et de sa voix toutes les femmes de la pièce. Il en est de même pour l'homme et les personnages masculins. Denis nous racontait que des spectateurs venaient le voir à la sortie persuadés que parmi tous ces visages projetés il y avait au moins une comédienne et un comédien qui jouaient en direct. Ils ne pouvaient admettre qu'il s'agissait uniquement de vidéo. D'un soir à l'autre le spectacle est totalement identique, il n'y a que le public qui change, et pourtant les spectateurs ont eu là cette

¹ Claude Régy L'ordre des morts

² Claude Régy Espaces perdu

sensation d'assister à quelque chose de vivant en direct, non pas de la façon dont on peut être absorbé par un film, mais bien d'avoir eu à faire à des êtres de chairs et d'os. Denis a donc réussi à donner cette sensation de présent, de vivant avec des éléments techniques identiques d'un soir à l'autre.

Un couple parfait de Nobuhiro Suwa m'a beaucoup ému par sa capacité d'évocation. Suwa n'a pas proposé aux acteurs un scénario ficelé, il a passé deux ans avec les acteurs à rêver sur l'histoire d'un couple. À force d'en parler les personnages se sont créés, et quand le tournage a commencé ils étaient là. Une trame est écrite mais les dialogues sont improvisés. L'acteur est un peu scénariste. L'idée est précieuse pour Suwa que tous apportent de leur capacité à créer, et il laisse aux acteurs cette possibilité. C'est un réalisateur qui induit les événements, qui crée les conditions pour que les choses adviennent sans vouloir tout maîtriser. Les scènes de ce film sont tournées dans l'ordre chronologique. Suwa utilise essentiellement le plan large et fixe, sans contrainte de temps. Il ne coupe pas la scène au premier silence et laisse aux acteurs le droit de ne rien dire. Dans le silence on dit beaucoup plus qu'avec la parole.

« Le problème du silence c'est d'en avoir peur. Au bout de dix secondes on se dit que les gens s'ennuient, et ils s'ennuient ! Mais au bout de douze ils ne s'ennuient plus, quelque chose se passe. »

« On pouvait laisser la vie se passer et non pas la forcer comme dans d'autres tournages. »

« En fait il suffit de faire cette chose à la fois extrêmement difficile et facile d'être, simplement être, ou regarder l'autre en train d'être. Chose qu'on ne parvient pas toujours à faire même dans la vie » confie l'équipe.

Pratique du mémoire

Ma première proposition d'exercice pour la pratique du mémoire consistait à vous jouer un passage du Stabat Mater Furiosa de Jean-Pierre Siméon avec la seule contrainte de n'en avoir pas. Essayer de faire que le travail de répétition soit tellement ancré en moi que je puisse me consacrer uniquement au présent de la représentation devant le jury. Hors, il est bien évident que c'est ce que tout acteur tend à faire et que vous pourriez assister à n'importe quel spectacle, vous n'en connaîtriez pas moins le contenu de mon mémoire.

Je me suis alors demandé quels peuvent être les perturbateurs qui m'empêchent d'être au présent. Je me suis souvenu que lorsque j'avais une douleur physique, mon père me conseillait de la prendre en compte, l'observer, porter toute mon attention dessus, essayer même de la faire croître plutôt que de vouloir la repousser, la nier, ce qui ne fait que créer des crispations et amplifier la douleur. Son conseil m'a souvent aidé.

Je me suis dit que je devrais peut-être procéder de la même manière avec les pensées parasites qui me viennent lorsque je joue. Plutôt que de vouloir les nier, les repousser, leur donner une fois la place entière d'exister. Et comme ces pensées ne me viennent pas quand je répète seule, mais seulement lorsque je joue devant des gens, la pratique du mémoire est une occasion rêvée.

1) Je vais donc vous jouer une première fois un extrait du Stabat Mater Furiosa, ainsi je vous livre uniquement la partie émergée du jeu du comédien.

2) Dans un second temps je m'efforcerai de vous le rejouer mais cette fois en partageant, à haute voix, tout de ma pensée au moment du jeu. Je vais donc devoir faire l'aveu de toutes mes pensées et sensations parasites, en essayant de ne pas perdre pied avec le texte. Si par exemple il me vient une trouille bleu, ou que d'un coup je pense à ma chaussure ou à un bruit à l'extérieur de la salle, je vous en ferai part.

Compte rendu de la pratique

Je fais effectivement ce que j'avais prévu : une première fois le texte, une seconde fois le texte avec les perturbateurs.

Le résultat n'est pas du tout celui escompté. Comme me le fait remarquer Jean-yves Ruff, l'exercice peut avoir un effet comique mais c'est tout. Il ramène mon attention à des événements certes liés au présent, mais très anecdotiques, donc très loin du texte, de sa situation, de son propos. D'autre part il ne m'est pas toujours possible de les formuler puisqu'ils sont parfois de l'ordre d'une sensation. Le temps de lui trouver des mots, la sensation est déjà loin. La pensée, la sensation ou toutes ces choses qui se passent en moi, parfois de l'ordre de l'indicible, vont plus vite que la parole. Le temps du présent est donc biaisé. D'autre part cela ne m'a pas du tout soulagé.

Nous en venons à la conclusion que si la concentration est portée sur la matière du texte, j'ai beaucoup plus de chance d'être dans le présent de ce texte. Je propose de faire l'exercice inverse : en plus du texte, dire à haute voix ce qui m'a permis de le nourrir, l'imaginaire qui est le mien dans le jeu. Cette fois assise, les yeux fermés, je commence en me concentrant sur des images, des sensations liées à ces mots que je dois dire. Je dis à peine quelques phrases et m'arrête. C'est le texte que j'ai envie de dire, ce qui est de mon monde intérieur, j'ai envie de le vivre mais pas de le formuler.

Jean-yves Ruff trouve normal de n'avoir pas l'envie de le partager. Cela appartient au secret du comédien, et le comédien doit avoir la confiance que quelque chose passe de son travail intérieur vers le public. Robert Bouvier me dit que le peu que j'ai dit semblait être dans un rythme plus juste.

Rita Freda me conseille de revenir à l'idée que le comédien doit transmettre une parole de la scène au public. Dans notre vie, dans un monde chaotique, le comédien permet de remettre de l'ordre. Elle me parle de ces deux niveaux de discours :

- le discours intra scénique (récit).
- le discours entre la scène et la salle, en somme quel est le rôle du théâtre dans notre société ? Quelle est l'éthique ?

Et comment équilibrer ces deux niveaux de discours ?

Conclusion

A l'origine de ce mémoire, une question qui part d'une problématique personnelle de comédienne : comment travailler dans le présent et donc créer de la vie sur un plateau ? J'ai approché cette réflexion en partant de mon expérience et en l'étayant de mes rencontres et lectures. J'ai essayé d'éclairer ce qui à mon sens était pour moi problématique et m'empêchait d'être tout à fait libre dans le jeu. Cela m'a aidé je crois de tenter de formuler mes difficultés, même si comme je m'en suis rendue compte, je n'ai pas de grandes capacités à construire une pensée claire et organisée. Malgré tout j'ai le sentiment d'avoir avancé.

La contrainte après tout, quand elle cesse d'être restrictive, devient une fondation sur laquelle on peut ériger des inventions. Raymond Queneau n'a-t-il pas fait de la contrainte le pivot de sa création ?

La pratique est venue à point nommé dans cette recherche car elle m'a permis non pas de la conclure mais de l'ouvrir. Et cela est précieux. Il n'y a rien de pire que de poser une question et d'y répondre de façon définitive. Là où la question a un sens c'est je pense quand elle fini par poser d'autres questions.

Non le présent n'est pas confortable, il ne se laisse pas facilement saisir, diriger.

On peut imaginer des événements futurs en les agençant à notre convenance, se remémorer le passé en gardant ce qui nous arrange...on peut faire des compromis. Mais là, tout de suite, avec ce que j'ai, qu'est-ce que je fais ?

Qu'est-ce que le présent ? Le présent c'est aussi ce que l'on veut bien qu'il soit, il peut revêtir différentes formes, j'en ai fait l'expérience avec Claude Régy.

Il y a des présents comme des lignes droites sur lesquelles on trace. Des lignes que le passé grignote irréversiblement tandis que l'avenir s'amenuise. Au bout-----
----- la mort.

Il y a des présents comme des éternités, denses, vastes.

« Le temps n'est plus alors une mesure appropriée, une année n'est pas un critère, et dix ans ne sont rien ; être artiste veut dire ne pas calculer, ne pas compter, mûrir tel un arbre qui ne presse pas sa sève, et qui, confiant, se dresse dans les tempêtes printanières sans craindre que l'été puisse ne pas venir. Or il viendra pourtant. Mais il

ne vient que pour ceux qui sont patients, qui vivent comme s'ils avaient l'éternité devant eux, si sereinement tranquille et vaste. »¹

Rita Freda me rappelle l'importance du message à transmettre. Robert bouvier me rappelait pendant la pratique les différents sens du mot « présent ». Le présent dans le temps, le présent qu'on offre et le fait d'être présent.

La question d'arriver à être soi finalement revient beaucoup dans mon mémoire : « Mais il ne cesse pour autant d'être en vie, d'être lui-même » p6, « quand le sens est d'abord de devenir soi-même... » p7, « où le comédien peut-il chercher ce qui lui permettra d'interpréter un rôle si ce n'est en lui-même ? C'est en soi que l'on trouve la vie dans sa forme la plus complexe » p11, « On peut essayer modestement d'amener les gens - les acteurs - petit à petit, à être au plus près d'eux-mêmes et à émettre des sons à partir de ce plus près d'eux-mêmes » p12, « En fait il suffit de faire cette chose à la fois extrêmement difficile et facile d'être, simplement être » p13.

Le comédien doit avoir cette sorte de conscience de soi, de ce qu'il émet, de la façon dont il se situe dans l'espace, de la hauteur et la puissance de sa voix. Il doit en avoir la conscience et en même temps ne pas trop s'en soucier pour continuer à être. Quelqu'un qui s'observe en train d'être, perd en présence certainement. Si la confiance en soi est là, la question d'être soi ne se pose plus peut-être. C'est une question d'équilibre.

Je me suis demandé comment être au présent, comment être présent. Pour y répondre je me suis observé. Qu'est-ce qui se passe en moi quand j'ai la sensation de n'être pas présente ? Mais en regardant ce qui se passait en moi, j'étais encore plus sur moi, dans la conscience d'être, donc dans l'incapacité à être. Tout cela est paradoxal, mais je pense, pas dénué de sens.

Ne faut-il pas alors ouvrir encore plus l'écoute non pas de soi mais de ce qui nous entoure ? C'est cela je pense qui m'est arrivé avec Claude Régy. À force d'écouter le silence, de sentir l'ambiance de la salle, de laisser l'imaginaire vaquer...il s'est passé un oubli de soi, on finit par se laisser en paix, à n'être plus dans l'introspection. « Il faut donc écouter, être disponible, sentir et, concentré et détendu, laisser passer ce qui demande à passer. Ecoute de toutes les voix du texte, sens, émotion, mémoire, sonorité

¹ Rainer Maria Rilke Lettre à un jeune poète

imaginaire. Ecoute de toutes les voix des partenaires et aussi des vibrations du lieu.
Ecouter avec toutes les oreilles qu'on a sur la peau. »¹

Il faut peut-être descendre ses idées dans ses pieds et les envoyer travailler dans la salle !

¹ Claude Régy Espaces perdus

On m'a souvent parlé de la façon dont les enfants jouent. J'étudie un peu la question et, d'avoir été moi-même enfant et d'en avoir côtoyé, je me dis qu'effectivement ils s'inventent et incarnent toutes sortes d'histoires et de personnages avec une liberté, une immersion totale. Oui, mais je me souviens maintenant que lorsqu'un adulte intervient pour lui dire « Non ! La réalité n'est pas comme ci ou comme ça... », alors il cesse de dessiner des maisons avec des portes au deuxième étage.

Quel dommage!

« Le vers doit faire l'amour dans la tête des populations.

A l'école de la poésie et de la musique, on n'apprend pas. ON SE BAT ! »¹

¹ Léo Ferré Préface

Bibliographie, discographie, radiographie... en bref, ce que j'ai emprunté aux uns et aux autres... Merci.

1. Yoshi Oida L'acteur invisible Actes sud, juin 1998
2. Où va le théâtre
3. U.G Krishnamurti Le dos au mur Les deux océans, 1998
4. Claude Régy L'état d'incertitude Les solitaires intempestifs, 2002
5. Claude Régy L'ordre des morts Les solitaires intempestifs
6. Claude Régy Espaces perdus Les solitaires intempestifs, 2004
7. Descartes Principe de la philosophie Nathan, 1998
8. Diderot Le paradoxe du comédien Climats, 1991
9. Henri Meschonnic De la langue française Hachette, 2001
10. Léo Ferré « Préface » Amour Anarchie Barclay
11. Saint-Exupéry Citadelle Gallimard, 2000
12. Charles Tordjman magazine théâtres, juillet 2005
13. Rainer Maria Rilke Lettre à un jeune poète Gallimard, 1993
14. Stig Dagerman Notre besoin de consolation est impossible à rassasier Actes Sud, 1981
15. France culture

Plus quelques citations non citées, mais que j'ai plaisir à partager :

- Claude Régy Espaces perdus

« Ce qui importe, c'est le passage, il ne faudrait jamais rien voir sur un théâtre que ça : l'invisible mouvement de ce passage mais sans cesse perpétué. »

« De toute façon les acteurs n'incarnent pas des personnages. Alors on peut garder la même liberté qu'à la lecture. L'incarnation a quelque chose d'insultant ou les acteurs s'imposent comme l'objet fini de ce qui doit rester infini. »

« Il faut toujours être à la fois dans le temps d'avant, dans celui d'après, dans aucun temps, dans aucun lieu. »

« Pour les acteurs, il faut arriver à une telle assimilation des gestes et des places qu'ils puissent redevenir tout à fait libres, après, en état d'improvisation. Le corps finit par agir sans s'en apercevoir. C'est un travail de musicien, de violoniste. »

« Suspendue au-dessus de nos têtes, arrimée dans nos consciences, la mort est matériellement là, pendue, dans le renouvellement du jour... Etrange fruit. »

- Claude Régy L'état d'incertitude

« On peut vouloir quelque chose de toutes ses forces, mais il y a en nous quelque chose -un double de nous-mêmes- qui ne le veut absolument pas. »

« Les acteurs doivent exister en tant qu'eux-mêmes, laisser voir à travers eux autre chose qu'eux-mêmes. »

« Parler de soi et de l'autre à la fois, être soi et plusieurs autres, ne plus savoir, soi, ou on s'arrête, et ou commence le monde, ou commence l'autre et ou commencent les autres, c'est peut-être ça accéder à un état de lucidité qui n'est pas celui du monde commun. »

- Claude Régy L'ordre des morts

« D'ailleurs le théâtre c'est une vie qui se crée d'instant en instant. Chaque instant porte sa fin et porte en même temps la naissance de l'instant suivant. Ce n'est qu'une série de créations et de destructions. Mais je crois que toute nature, toute création, tout ce qui est biologique obéit à ce destin unique. »

« N'être comme rien sauf soi »

« Je ne peux pas diviser le temps en trois, je ne peux pas faire trois blocs, un du passé, un du présent, un de l'avenir. »

« Je ne m'enferme pas. Ni dans un temps, ni dans un lieu. L'ancrage se fait dans une région sans limites où grouille une pluralité que n'arrête aucun chiffre. »

- Levinas

« Le présent déchire l'infini du temps »

- Georg Büchner Lenz

« En toute choses je réclame vie, possibilité d'exister, et cela suffit ; nous n'avons pas à nous demander si c'est beau ou laid, le sentiment d'avoir créé quelque chose de vivant est au-dessus de ces deux jugements, c'est le seul critère en matière d'art. »

- Stig Dagerman Notre besoin de consolation est impossible à rassasier

« Je soulève donc de mes épaules le fardeau du temps et, par la même occasion, celui des performances que l'on exige de moi. Ma vie n'est pas quelque chose que l'on doive mesurer. Ni le saut du cabri ni le lever du soleil ne sont des performances. Une vie humaine n'est pas non plus une performance, mais quelque chose qui grandit et cherche à atteindre la perfection. »

- Antonin Artaud Le théâtre et son double

« Les mots parlent peu à l'esprit (..) les images nouvelles parlent, même faites avec des mots. »

- Kierkegaard

« Pouvoir faire toujours la même prière avec toujours la même foi »

- Lettre d'un metteur en scène à ses comédiens

« On ne doit pas craindre la difficulté, le sombre, l'impuissance mais au contraire bien regarder dedans et savoir de quoi tout cela est fait, et puis quand c'est insupportable, remonter avec acharnement. ».