

Contre- indication au théâtre

Muller Diane
Exigence partielle à la certification finale
La Manufacture- Septembre 2006

Avant-propos

J'ai décidé de changer le sujet de ma recherche et de refaire une pratique. La piste que j'ai suivie au départ me semble trop vaste dans le cadre de cette recherche, elle nécessite beaucoup de temps, de pratique, et sans doute une clarté plus grande de ma part, pour parvenir à partager ce que je ressens par rapport à ces liens entre musique et théâtre. J'ai choisi de garder cela pour plus tard, sachant que toutes ces interrogations qui découlent de ma pratique de musicienne m'accompagnent au quotidien dans mon travail de comédienne et m'accompagneront quoi que je décide intellectuellement.

D'autre part, n'ayant pas fait ma pratique sur ce nouveau sujet, le travail écrit que je rends ici est plutôt théorique, car je ne peux pas m'appuyer sur mon expérience pratique. Celle-ci sera donc une illustration après-coup du propos que je défends ci-dessous, non pas une justification dont le résultat remettrait en cause tous mes écrits.

Et parce que lorsqu'on est en état de réflexion, on retrouve partout son travail, j'ai aimé illustrer mon propos de ce que la vie et les livres m'ont envoyé durant la conception de ce Mémoire.

« Le saint de l'esprit ne cherche pas à définir puisqu'il sait les définitions imparfaites. Définir et d'abord définir la définition, il le laisse aux philosophes, à tous les aristotes, aux fondateurs de systèmes qui vont porter leur nom mais guère plus... Recevoir et transmettre ne nécessite pas que l'on cherche, mais que l'on perçoive et que l'on renvoie. « Il suffit d'enfoncer la touche au bon moment », disait Bach. »

Jacques Drillon, in préface de *Glenn Gould- Entretiens avec Jonathan Cott*, p.22.

*« Si vous pensez que tout a déjà été dit et fait
Alors comment se fait-il que rien n'ait été réglé et résolu ?
Je vous le demande.*

De façon sarcastique, d'un air méprisant – à la mode des années 90. Un peu, euh, sur la défensive, pour ne dire que le minimum et accomplir le pire. »

Kurt Cobain in *Journal*, p.211.

« il y a un basculement entre le spectacle et le réel. »

Michel Vinaver in *Chroniques de la scène monde*, p.45.

Résumé

Les contre-indications au théâtre peuvent créer du jeu, du jeu et de la pensée. Mais qu'est-ce qu'une contre-indication au théâtre ... ?

On peut se servir des erreurs d'autres comédiens pour inspirer sa propre pratique et tenter des expériences que nous n'avons pas tentées dans le cadre scolaire.

J'ai tenté de rapprocher une expérience pratique d'envies plus globales quant au théâtre, un peu hors des sentiers battus. On demanderait rarement à un comédien, en tous cas dans le contexte de la mise en scène d'un texte, de savoir simuler une perte de mémoire.

Pourtant, je pense démontrer qu'il s'agit d'une expérience très intéressante pour un comédien, et peut-être aussi pour le spectateur.

En tous cas, le plaisir de le faire est un des points essentiels du métier de comédien, et cette pratique en donne à celui qui s'essaie au « mensonge au second degré ».

Le plaisir du spectateur, c'est autre chose, on ne peut pas le commander, mais supposer qu'il s'agit d'une belle voie pour le déclencher.

Bonne lecture et rendez-vous pour l'expérience pratique.

Table des matières

Avant-propos	2
Résumé	3
Table des matières	4
Introduction	5
Définition de la contre-indication au théâtre	5
Problématique	6
Définition de l'imposture	6
Expérience fondatrice de spectatrice	7
Hypothèse	8
Définition de la situation réelle	8
Définition du mensonge au second degré	8
Cadre théorique et méthodologique	9
Pour cadre théorique	9
Méthode	11
Résultats-bilan	13
Limites du cadre théorique	15
Conclusion	16
Bibliographie	17
Vidéographie	17

Introduction

Définition de la contre-indication au théâtre :

Le terme de contre-indication au théâtre englobe toute une série, non exhaustive, de pratiques fortement déconseillées au comédien quand il est sur scène en public, les interdits du théâtre. Cette définition est variable selon les praticiens, citons Pierre Debauche, pour lui, soupirer sur scène est un interdit qu'il s'est fixé avec l'expérience, le soupir, selon lui, fait retomber l'énergie et désintéresse le spectateur du drame. Taper du pied ou avec la main sur la scène est un autre interdit qu'il s'est fixé avec la pratique de son métier, selon lui, le son provoqué ramène le spectateur à la réalité qu'on tente de lui faire oublier en faisant du théâtre.

Voici quelques exemples de contre-indications au théâtre :

Ne pas savoir son texte

Choix d'un texte non- théâtral

S'arrêter en cours

Expliquer ce qu'on fait

Ne pas parler assez fort

Silence trop prolongé

Mentir sur l'objet que le spectateur vient voir

Casser le quatrième mur alors qu'il est instauré depuis le début de la représentation.

Venir saluer une bière à la main

Les spectacles qui se servent des contre-indications au théâtre pour en faire du jeu existent.

Citons *La Porte* de Gilles Ostrowsky, que j'ai vu à Bussang au Théâtre du Peuple cet été 2006 et la troupe dijonnaise les 26000 Couverts qui se servent souvent de ces procédés, notamment dans leur dernier spectacle *Beaucoup de bruit pour rien* (vu à « Châlon dans la rue » cet été).

Je pense qu'utiliser les contre-indications au théâtre peut participer d'une démarche qui éclaire le spectateur sur sa position dans le monde par le biais de sensations.

Problématique.

Les interdits dont nous a parlés Pierre Debauche sont restés fortement ancrés en moi. Depuis ce stage, je me suis interdit le fait de soupirer sur scène et si parfois cela m'échappe, je suis consciente qu'il faut tout de suite réagir et « récupérer » le public. Je sais que ces petites règles ont marqué d'autres élèves aussi bien que moi, parce qu'elles sont sensées et pleines de vérité, et pourtant, en tant que spectatrice, j'aime aussi qu'on me mette face à la réalité du moment, j'adore ça, je me sens proche des autres spectateurs, à deux doigts de dialoguer avec n'importe qui du public. Pour moi, c'est aussi cela le théâtre, pas seulement une fiction qui nous fait rêver et dont on sort comme d'un rêve. C'est bien sûr aussi cela, c'est ce que j'ai vu le plus souvent et ce qui m'a séduite dans le théâtre.

Ce type de jeu avec la situation réelle du moment se voit beaucoup plus dans le théâtre de rue et se rapprocherait des techniques d'improvisations écrites.

Je pense que plutôt que d'opposer le théâtre de rue au théâtre de salle, il est plus constructif de tenter une alliance entre les différentes propositions de l'un et de l'autre.

La pratique du mémoire sur scène étant solitaire, j'ai envie d'expérimenter une adresse directe aux spectateurs, pas forcément écrite et jouant avec la réalité du moment. Une partie de la promotion a pu expérimenter cela avec Oscar Gomez Mata, et je sais que beaucoup ont énormément appris de cette confrontation directe au public. Là, en l'occurrence, il n'y aurait pas de « guide », seulement mes intuitions et mes envies.

Nous avons peu pratiqué l'improvisation, parfois en exercice et très rarement en public. Mon expérience avec Ingrid von Wantoch-Rekovski m'a énormément plu, surtout le travail collectif. Nous avons les moyens d'improviser une heure à sept et de se rendre compte qu'on créait du sens. Quant à la pratique individuelle, dans mon parcours elle est quasiment inexistante. C'est donc là l'occasion d'essayer cela.

Ma sensibilité politique développée par mes études de sociologie m'a poussée à choisir une recherche qui soit en lien avec des thèmes de société tels que le mensonge, la propagande, le pouvoir médiatique et politique...

Montrer aux spectateurs la possibilité du mensonge, c'est leur faire ressentir la possibilité de la propagande et de la manipulation, particulièrement médiatique et politique.

Problématique :

Comment les contre-indications au théâtre peuvent-elles créer du jeu sans que le résultat ne soit une imposture ?

Définition de l'imposture :

Une imposture est une présentation qui se moque du spectateur et joue de sa naïveté pour le ridiculiser et non pour le faire évoluer.

Expérience fondatrice de spectatrice :

Dans le cadre des études, nous sommes allés voir la mise en scène de Robert Bouvier d'*Une lune pour les déshérités* d'Eugène O'Neill au Théâtre du Passage avec Jean-Quentin Châtelain et Anne Benoît. Il s'est passé un événement très particulier dont nous nous souviendrons tous très longtemps. Jean-Quentin Châtelain s'est perdu dans son texte lors d'un monologue, il a commencé à tourner en rond, ne plus savoir où il en était, ni comment se rattraper. Il a fini par dire « Texte », Robert Bouvier lui a dit le texte, il est reparti mais ne retombait toujours pas sur ses pieds. Il nous a demandé de garder la concentration. On voyait la difficulté dans laquelle il était. En tant que spectatrice, j'étais en empathie avec lui, comme nous tous, je pense. J'ai fini par être dans un état très spécial : de peur pour le comédien (ce qui en apprend beaucoup sur ce que le public vient chercher au théâtre : il a envie que le comédien s'en sorte bien, il est à priori avec le comédien, pas contre lui, ni dans le désir de le voir perdu, sans possibilité de se rattraper. C'est important à savoir et à ressentir pour un comédien), en même temps que la peur, ou provoquée par elle, dans une disponibilité énorme, tout était possible, tout pouvait arriver, la scène était vivante car presque à deux doigts de mourir. Ce que j'ai ressenti s'approche d'un idéal de ce que je recherche au théâtre en tant que spectatrice. Le risque étant de sortir complètement de la représentation, rattrapé par la situation réelle inconfortable du comédien. René Gonzalez est intervenu, s'est adressé à lui pour le rassurer.

Il s'agit d'une expérience hors du commun, personnellement c'est ce que je viens chercher en tant que spectatrice.

Je me suis demandé s'il était possible de recréer cet événement, du moins de créer chez le spectateur les sensations ressenties ce jour-là, et chez le comédien ce moment de panique à contrôler.

Hypothèse

Quand on joue avec l'ambiguïté (mensonge au second degré) entre situation réelle et jeu, l'imposture peut ne pas en être une.

Définition de la situation réelle :

La situation réelle, au théâtre, c'est le comédien sur scène, non pas son personnage ; les planches en bois, non pas le décor ; c'est ce qu'on vient oublier dans la majorité des cas. On vient oublier la réalité, c'est pourquoi Pierre Debauche nous interdit de soupirer sur scène ou de taper les planches.

Définition du mensonge au second degré :

Le mensonge au premier degré serait le théâtre, le mensonge simple (tout comme le cinéma), le spectateur vient voir un mensonge, il sait que ce qui se passe sous ses yeux ou que ce qui passe par ses oreilles est une fiction. Il vient pour qu'on lui mente.

Le mensonge au second degré serait qu'il croit voir une situation et en fait il en voit une autre. On peut se référer aux expériences de psychologie sociale, même si elles ont peu d'intérêt, mais pour comprendre le fonctionnement. On teste un échantillon de 20 personnes sur leur racisme. Pour ce faire, on ne leur dit pas ce qu'on observe réellement chez eux, on leur dit qu'on teste, par exemple, les différences de lecture d'un article selon que le lecteur est un homme ou une femme. La personne observée croit l'être sur son sexe et ne pense pas à sa position face au racisme. Le principe serait un peu similaire, sauf que la visée n'est absolument pas scientifique.

Par exemple, on pense venir voir du Shakespeare et on assiste à autre chose. On se demande à quoi on assiste.

Je pense qu'une petite piqure de rappel de la réalité ne peut pas faire de mal au spectateur.

Au contraire, elle peut éveiller la conscience du spectateur à des processus dans lesquels il est impliqué au quotidien et lui faire ressentir à petite échelle ce qui est plus global, ce qui se joue dans la société dont il fait partie. Le théâtre est un microcosme et la société un macrocosme. Il ne s'agit pas d'une pratique à la Augusto Boal, clairement politique, avec une visée utilitaire très directe, où le propos de la scène est lui-même politique et propose un miroir sans transposition aux spectateurs qui deviennent acteurs et découvrent leur capacité d'action, de réaction et de transformation de leur quotidien. Il ne s'agit pas de faire du social par le biais du théâtre ou de prendre une position politique militante.

S'il s'agit de militantisme, alors ce serait plutôt de celui qui défend que l'homme porte en lui sa capacité d'évolution et que rien n'est figé dans l'histoire humaine, utopie peut-être, mais nécessaire à toute pratique réfléchie.

Cadre théorique et méthodologique

Pour cadre théorique

J'ai choisi deux ouvrages, l'un se rapportant directement au jeu du comédien, puisqu'il s'agit d'une recherche sur le jeu du comédien : *L'acteur et la cible* de Declan Donnellan, qui nous avait été conseillé par Cécile Garcia-Fogel et qui aide concrètement le comédien à travailler. Je pense qu'il est très judicieux, dans un exercice tel que celui que je vais tenter, de ne pas perdre de vue la cible. Cela permet d'être très clair avec ce qu'on est en train de faire en tant que comédien, de ne pas perdre de vue les objectifs et du coup de ne pas tomber dans l'imposture, au moins au niveau du jeu de comédien. Pour moi, dans cet exercice, c'est le seul aspect (le jeu) qui pourra être « mesuré » quant à l'imposture.

Le deuxième ouvrage s'intitule *Réflexions sur le mensonge* d'Alexandre Koyré. Il s'agit d'un apport philosophique, d'une pensée construite qui ne mentionne pas le théâtre ou l'art de manière plus générale, donc pas le jeu de comédien. Ce choix ne vient pas du génie de l'ouvrage, mais il servait exactement ma réflexion sur le mensonge et les liens à en tirer avec la société.

« Il est vrai que Hitler (ainsi que les autres chefs des pays totalitaires) a annoncé publiquement tout son programme d'action. Mais c'était justement parce qu'il ne serait pas cru par les « autres », que ses déclarations ne seraient pas prises au sérieux par les non-initiés ; c'est justement en leur disant la vérité qu'il était sûr de tromper et d'endormir ses adversaires. » « La technique du mensonge au second degré (...) son utilisation, concurremment avec celle du mensonge simple – ce qui a pour résultat de confondre l'adversaire – est caractéristique de la diplomatie totalitaire. », p.36.

Dans cet ouvrage, il analyse le mensonge à l'échelle des sociétés, sous les formes de propagande anciennes et actuelles, partant du principe que l'homme moderne est un homme totalitaire. « Aussi n'a-t-on jamais autant menti en France que depuis le jour où, inaugurant la marche vers un régime totalitaire, le Maréchal Pétain a proclamé : « Je hais le mensonge. » », p.13.

Selon lui, la propagande moderne utilise des moyens très grossiers, visibles de tous, dans un mépris total pour la vérité. « Mépris qui n'est égalé que par celui – qu'il implique – des facultés mentales de ceux à qui elle s'adresse. » Ce point est très intéressant pour le théâtre, comment éveiller la conscience des gens sur le mépris dont ils sont les victimes, étant donné que les discours sont tous soupçonnés de malhonnêteté ? Peut-être que le théâtre, et je n'en doute pas, a son rôle à jouer dans cet éveil, quasi instinctif, du regard des gens sur une situation de la société qu'ils laissent en héritage aux générations futures.

« Le mensonge est une arme. Il est donc licite de l'employer dans la lutte. Il serait même stupide de ne pas le faire. », p.20. Si l'on part du principe que le théâtre aussi est une lutte, tous les moyens doivent être pris en compte. Si le mensonge est une arme, il est important de tenter d'en donner les clés aux spectateurs, étant donné que le théâtre est un des lieux du mensonge par excellence. Sans doute les spectateurs de théâtre ont un attrait, conscient ou non pour ces questions de mensonge, et sont donc un public apte à recevoir ces considérations.

J'ai aussi été très perturbée et admirative du génie de Michael Haneke dans *Funny Games*. L'action se déroule comme un film à suspense d'horreur classique, Haneke nous envoie des

signaux régulièrement du type : « Arrêtez d’y croire, je vous préviens, ils vont crever, ce sera horrible, il n’y a aucun espoir. ». Dans le même temps, le spectateur est dans une position où il ne peut s’empêcher d’être en empathie avec les victimes, il fait tout pour ne pas l’être, il est prévenu, mais il ne peut s’en empêcher, c’est une lutte perpétuelle à la limite du supportable. Une des victimes parvient à retourner la situation, acte complètement inespéré par le spectateur à ce stade de la proposition. Un des bourreaux s’adresse directement au spectateur pour la première fois du film, longtemps après le début, nous parle, nous dit de ne surtout pas y croire, que ça ne peut pas se passer comme ça, on était prévenus. Il prend la télécommande du salon et rebobine la scène –qui pour nous était réelle au sein du film- et il prévoit le retournement de situation, qui du coup n’a plus lieu. Après cela, loin de se terminer, l’action se poursuit sur le même ton, sans adresse directe au spectateur qui sait qu’il ne doit plus espérer et lutte avec lui-même jusqu’à la dernière minute du film. Je trouve cette proposition fascinante, en tant que spectateur, on ne se moque pas de nous, nous savons que tout est voué à l’échec, mais nous continuons de nous laisser berner volontairement parce que nous ne sommes pas assez forts, ce film nous montre que même si nous avons les clés en main de la manipulation dont nous sommes les objets, nous nous laissons berner. Il nous montre à quel point de self-contrôle et d’entraînement nous devons accéder si nous voulons être les maîtres de nos émotions et de nos destins. Le contenu est celui du film d’horreur, il pourrait être tout autre, peu importe, mais l’horreur accentue les sensations nerveuses extrêmes et du coup la compréhension autre qu’intellectuelle, ce qui pour moi est un « coup de génie ».

Ce film a un rapport direct avec ma recherche. Le spectateur est installé dans un système qu’on vient bouleverser et qui lui rappelle sa position à lui, de spectateur, et la fiction qu’il est en train de regarder et d’écouter. Cela augmente la conscience de sa position par rapport à l’œuvre, ça lui permet de se positionner, contrairement à de nombreux films, souvent américains, où le propos est très critique par rapport au gouvernement, aux médias, à la police, ou autres symboles du pouvoir. On les regarde en se disant « Quelle horreur, on est complètement manipulés ! », mais le film se termine très bien, tout rentre dans l’ordre, le spectateur est soulagé et son impression d’horreur disparaît avec la fin du film.

Ces différentes références ouvrent des possibilités de recherche passionnantes. Dans *Funny Games* la forme et le fond sont réunis magnifiquement, les questions de mensonge au sein des régimes totalitaires sont indispensables à poser actuellement et la technique pure du jeu de comédien peut se mettre au service de questions de cette ampleur.

Méthode

Je me suis demandé quelles consignes pourraient m'aider à créer un objet scénique allant dans le sens de ma problématique.

L'idée un peu puérile et purement scolaire de l'interdit m'a semblée riche de possibilités pour la scène et pour une confrontation directe avec le public. Au départ, cette idée m'a fait rire, lister quelques interdits scéniques pour les réunir et en faire un objet scénique valable. Puis l'adresse directe au spectateur m'est apparue indispensable dans une telle démarche. La question s'est ensuite posée du propos implicite d'une telle démarche. Pourquoi jouer sur le mensonge d'une situation, pourquoi faire perdre leurs repères aux spectateurs ?

Je me suis alors rappelée de spectacles récemment vus qui utilisent une démarche similaire et qui m'ont beaucoup touchée : émotionnellement et intellectuellement. Le jeu doit être d'une sincérité irréprochable, et là il s'agit de goûts personnels, je suis très touchée par cela ; et le propos n'a pas forcément d'importance, c'est la démarche qui en a.

André Steiger nous disait : « Mieux vaut monter un spectacle réactionnaire dans une forme révolutionnaire, qu'un spectacle révolutionnaire dans une forme réactionnaire. »

Ce n'est pas mon propos de faire une révolution théâtrale lors de cet exercice, je ne pense pas que quoi que ce soit puisse être jugé de révolutionnaire par les acteurs actuels du théâtre, car la révolution ne viendrait pas d'eux, et peut-être que celui qui cherche cela est un pur réactionnaire... Mais ce n'est pas mon propos, je prends du plaisir à voir certaines œuvres attendues et il en faut pour que d'autres puissent se démarquer de celles-ci. Je ne cherche pas ici à faire quelque chose de jamais fait puisque je cite des spectacles dont la démarche pourrait être similaire -je ne sais pas ce qu'ils en pensent...-, mais cette démarche me semble intéressante tant au niveau du jeu et de la performance que la proposition induit, qu'au niveau de la forme et de l'expérience que vit le spectateur.

Cette envie est aussi très dépendante de la consigne d'être seule qui correspond à une réalité actuelle du théâtre contre laquelle P.Macasdard s'insurge, défendant un travail collectif.

Nos sociétés sont individuelles, le théâtre fait partie du marché de l'offre et de la demande, et de nombreux comédiens tentent le « solo » pour continuer à travailler, ou pour le plaisir (one man shows). Pour ma part, je préfère ne pas m'occuper de ces préoccupations lors de l'exercice et trouver du plaisir à la solitude sur le plateau.

Peut-être que ma pratique et mon propos ont déjà été entendus 1000 fois, pour moi il ne s'agit pas de ça, il s'agit d'expérimenter au niveau du jeu quelque chose de nouveau pour moi, et dans le même temps de rapprocher cette démarche d'une réflexion plus « philosophique » en rapport avec certaines réalités de nos sociétés actuelles qui cherchent des solutions à nombre de dysfonctionnements

Il s'agirait de recréer « artificiellement » une situation qui n'était pas prévue, de prévoir un événement qui devrait avoir l'air imprévu, au début du moins, l'essentiel de la démarche reposant sur les sensations ressenties par le spectateur. L'objectif n'est pas de le piéger, l'ambiguïté de ce qui se passe sur scène a pour objectif d'amener le spectateur à se retrouver dans un état très particulier où la réalité est perçue différemment, où on ne sait plus trop où elle se trouve. Cet état comme une expérience pour le spectateur, qui peut-être peut lui ouvrir les voies d'une réflexion sur le spectacle : qu'est-ce qui est vu ? que cherche-t-on à me faire, moi, spectateur ? et plus largement sur la place qu'occupe le spectateur dans la société.

Hubert Selby dans une interview donnée à Lou Reed (le chanteur des Velvet Underground) commence comme ceci : « Je veux faire vivre une expérience émotionnelle au lecteur. Mon

idéal, c'est que les mots dégagent une telle intensité, que le lecteur n'ait même pas besoin de les lire. (*Rires.*) Je veux dire, ça décolle de la page et vous l'absorbez – pour vous en servir. » Voilà, ce que dans un tel travail il faut faire attention à ne pas perdre de vue : l'expérience émotionnelle, il ne peut pas s'agir que d'une expérience intellectuelle, on a besoin d'émotions ; l'intensité, nous ne sommes pas venus voir notre voisin sur scène, comme c'est le cas avec le Loft et autres émissions de télé-réalité ; que le spectateur n'ait pas à faire un effort conscient, l'œuvre se donne à lui sans qu'il la reçoive volontairement ; ce qui est vu sur scène se reçoit sans qu'on s'en aperçoive et se digère pour servir le spectateur. L'utilisation du mot « servir » est un autre débat, malgré tout, je reviens à ce que j'ai dit plus haut, l'utilité n'a pas à être clairement au service du social ou du politique, mais elle doit exister, à mon sens pour questionner le spectateur sur sa position d'être humain dans le monde.

A Colmar, il y a un retable du seizième siècle qui montre des scènes de souffrance du Christ. Il était ouvert régulièrement pour que les malades puissent le regarder et se dire : « Dieu merci, il souffre aussi celui-là », cela servait à soulager leur souffrance pour un moment. Je ne parle pas d'une utilité dans ce sens là, mais cet exemple pourrait être une sorte de métaphore de l'utilité de l'art pour l'humanité, métaphore au sens large (il ne doit pas s'agir de montrer des souffrances pour apaiser celles de l'humanité, le tout baigné dans le christianisme...). On n'est pas obligé de se fixer un objectif clairement utile. Ce qui est important, c'est de créer avec honnêteté.

Il s'agira donc pour moi de travailler un monologue de théâtre en y insérant au bout d'un moment un retour en boucle du texte, comme si le comédien ne savait plus comment sortir de cette boucle et avancer dans le texte, comme s'il était bloqué à un endroit et que tout ce qu'il disait le ramenait à des passages déjà entendus.

Puis, le texte ne revenant pas, le comédien se pose, accepte de lâcher quelques instants pour retrouver ses esprits, prend contact avec le public pour le rassurer et se rassurer lui-même, pour tenter de retrouver le fil du texte.

J'essaierai de simuler une perte de mémoire. Vous êtes au courant de ce que je vais faire, l'effet de surprise n'existera pas, vous n'êtes donc pas aptes à mesurer cela. Sachant que l'effet de surprise n'est pas l'essentiel du travail, cela n'est pas grave, il s'agit aussi de créer un objet qui peut être visionné à plusieurs reprises, pas d'en faire du jetable après visionnement.

Bien sûr, il serait intéressant de le montrer à un public qui ne connaît pas le mensonge au second degré, qui ne connaît pas les réels aboutissants de l'objet observé.

Résultats-bilan

Je n'ai pas encore fait ma pratique, mais je peux tenter de projeter une réponse en amont de la pratique.

Je pense que mon hypothèse est confirmée par la pratique, peut-être pas la mienne, mais par celle d'autres praticiens qui ne se posent peut-être pas la question en ces termes, mais qui répondent à la mienne.

Il est très complexe de mesurer les effets d'une pratique.

Comment jauger l'effet d'une représentation sur le spectateur ?

Comment savoir si le rire déclenché provient d'une évolution instantanée du spectateur ou d'un malaise nerveux ou d'un ennui insupportable... ?

Comment connaître la portée d'un spectacle ?

La fréquentation en nombre de spectateurs parle-t-elle d'une réussite artistique ?

Le spectateur peut-il savoir l'effet qu'a eue la représentation sur lui ?

Je me rappelle que Claude Régy nous parlait de la fréquentation de ses spectacles et de l'impact de ceux-ci sur un public beaucoup plus large que celui présent dans la salle. Un couple avait quitté violemment la salle, insupporté par la proposition. Plusieurs jours plus tard, ils sont revenus et ont parlé à C. Régy, ils lui expliquent qu'ils étaient partis fâchés, mais que le spectacle n'avait cessé de les hanter et qu'ils étaient revenus le voir certains de sa qualité. Pour Claude Régy, le théâtre ne s'adresse pas qu'aux personnes présentes dans la salle, il sait que les hommes se passent des messages par d'autres biais que la communication directe.

Si l'on suit cette pensée, et je la suis, il devient très compliqué de poser des notions de jugement sur des pratiques.

Que ma pratique se passe bien ou pas, que les quelques témoins de ce moment y trouvent de l'intérêt ou pas, je pense qu'il est possible d'en dresser tout de même un bilan.

Tout d'abord, évoquons les limites évidentes d'une telle démarche, sachant que chercher à les anticiper aide le travail, aide à aller plus loin.

L'effet de surprise est un facteur important de l'ambiguïté qu'on essaye de développer. Si j'avais su que Jean-Quentin Châtelain aurait un trou de texte, l'effet aurait sans doute été très différent, cela implique qu'on ne doit pas s'attendre à ce qu'on va voir. Quand je vais voir une compagnie dont le travail est basé là-dessus, je peux anticiper ce qui va se passer et ressentir de l'ennui face au peu d'imagination, je peux comparer au spectacle précédent, le trouver moins intéressant. Mais partant du principe que je trouve la démarche passionnante pour ce qu'elle peut créer, je m'amuse à un autre niveau, je ressens une complicité avec les acteurs d'un tel théâtre, car je sais qu'il ne s'agit pas d'une imposture. Par contre, ce que je réclame à de tels spectacles, si je peux anticiper les ficelles du projet, ce sont des comédiens qui ont travaillé leur partition comme on travaille une grande partition, avec une grande virtuosité. S'il s'agit du lieu pour n'importe qui de faire n'importe quoi, le spectacle n'est pas viable et tombe dans l'imposture.

Je peux revisionner *Funny Games* plusieurs fois, car l'histoire possède une trame irréprochable, la photographie possède sa particularité, les comédiens sont puissants etc..., je sais qu'un des comédiens s'adressera à moi directement et remontera le fil de l'histoire, le plaisir et les interrogations suscitées n'en sont pas moindres.

Une autre limite du travail que j'effectue dans le cadre de cette recherche, se situe dans le domaine du contrôle et du conscient.

Ce qui s'est passé au théâtre du Passage était incontrôlé. Ce qui en a fait un grand moment c'est justement qu'il n'était pas écrit. En tant que comédien, il faut posséder une excellente maîtrise de son art. Je sais d'avance que ma pratique ne peut être à la hauteur d'un comédien tel que Jean- Quentin Châtelain qui perd pied. S'approcher de cela, tout simplement est le seul but de cette pratique, il ne s'agit pas d'un exercice de virtuosité pour les témoins avertis, mais pour moi. En tant que comédien on ne peut s'appuyer que sur les limites de l'inconscience, nous avons besoin de travailler précisément et c'est justement cette précision qui permet à l'inconscient de prendre une place de plus en plus importante dans le jeu. Voilà sans doute un des acquis de ce travail, la précision nécessaire pour que puisse se développer l'inconscient.

Quant au jeu de comédien, une des limites pourrait être de trop préciser ce qu'on fait en ne laissant pas assez de place à une spontanéité et un élan vital.

Schoenberg disait « être comme le mille-pattes qui refuse de se poser des questions à propos du mouvement de ses mille pattes de peur de devenir impotent ; s'il y pensait, il ne pourrait plus marcher du tout. » (Jacques Drillon in préface de *Glenn Gould*, p.47)

Quand on cherche à reproduire un phénomène par essence non reproductible, on se heurte au problème de devoir écrire beaucoup ce que l'on fait, cela va à l'opposé de ce que ressentait le comédien pris dans cette situation.

Plus largement, en tant que praticien, trop chercher à maîtriser les phénomènes naturels et inconscients de l'art peut tuer tout phénomène artistique. En tant que comédien, il est bon de savoir se situer, de ralentir l'intellect quand il est trop présent et de l'aviver un peu lorsqu'il n'existe pas assez.

Limites du cadre théorique :

Bien sûr, je ne prétends pas que ma pratique pourra être à la hauteur de toutes les pensées que j'ai évoquées sur le mensonge.

De plus, le propos même d'Alexandre Koyré est sans doute démontable par de nombreux philosophes, mais ce n'est pas sa pensée philosophique développée tout au long de son ouvrage qu'il s'agit d'analyser ici, mais plutôt de se servir d'une manière de voir nos sociétés sous le filtre du mensonge, ce que nous faisons sans cesse au théâtre. Les limites même de cet ouvrage ne sont pas à aborder dans ce contexte de pratique de comédien.

Comment jauger l'utilisation des conseils de Declan Donnellan ? Est-il possible de regarder un comédien et de dire qu'il applique ces principes ? Il s'agit une fois de plus de théorie, et la compréhension de son ouvrage n'implique pas que la pratique devienne meilleure pour autant, entre compréhension et passage à l'acte, il y a un écart qu'on connaît bien. Sinon, il suffirait de lire tous les ouvrages sur le théâtre pour devenir un bon praticien. Et sans doute, est-ce très bien que les praticiens du théâtre, en tant que comédiens ne s'interrogent pas trop, au point de ne plus agir, confrontés à une impossibilité de correspondre pratiquement à des considérations intellectuelles.

Funny Games, pour moi, répond fortement à ce que j'ai tenté de faire. Mais il s'agit là de cinéma. L'utilisation de l'adresse directe en est d'autant plus forte, la possibilité de mettre le spectateur dans un état d'angoisse totale (ce qui n'était pas le propos ici) existe plus simplement. Au théâtre, c'est sans doute le comédien qui a la responsabilité d'emmener les spectateurs dans des dimensions « extraordinaires », le théâtre a donc besoin de comédiens de grand talent capables de maîtriser le mensonge et des situations d'une ambiguïté extrême, tout cela dans un respect total du spectateur, parce qu'à son service. Non pas à sa merci ou répondant à des attentes simplistes mais à son service dans le progrès qu'il doit tenter de faire faire à une petite part de l'humanité (ce qui ne veut pas dire qu'il soit au clair, lui personnellement, mais en tout cas lorsqu'il endosse sa fonction de comédien), et comme je suis l'opinion de Claude Régy quant à la transmission d'un spectacle bien au-delà de ses murs et des quelques personnes présentes, il y a beaucoup d'espoir d'avoir choisi ce métier, il offre des possibilités énormes à ses praticiens. Il s'agit maintenant de savoir les utiliser, et de tenter de se faire comprendre, ou plutôt de se « faire sentir ».

Conclusion

« Surtout je ne crois pas à l'existence de degrés : il n'y a pas un premier degré, un second, un troisième degré. Ce qui est bon au deuxième degré l'est aussi au premier, ce qui est nul au premier le reste au dixième ou au millième. » (Gilles Deleuze in *Deux régimes de fous*, p.198)

Je partage cette opinion et c'est pour cela que je pense que le contenu a son importance dans une telle démarche, (pour reprendre le propos d'André Steiger) on ne peut se contenter de la forme, le contenu doit être à la hauteur. Même si la forme est indispensable au propos, le contenu l'est tout autant. Ce qui ne veut pas dire qu'il doit être limpide et d'accès direct. (Bret Easton Ellis, après avoir publié *American Psycho* était constamment menacé de mort par les groupements féministes qui confondaient son propos romanesque et son propos personnel. Son roman est réussi, le second degré se mélange au premier, certaines personnes ne font plus la part des choses. A ce stade, il n'y a effectivement plus de degrés.)

Milos Forman a fait un film sur Andy Kaufman considéré comme un des premiers performers en Amérique. On y voit quelqu'un jouant sans cesse sur la vérité et le spectacle. On croit être dans la vie et on est au spectacle, on croit être au spectacle et on est dans la vie. Il a joué avec ces limites à un tel point que le jour de son enterrement, les gens ne savaient pas s'il était mort ou vivant et s'attendaient sans cesse à le voir réapparaître en costume quelconque.

Je repense au solo et au duo que j'ai faits dans le cadre du cours de Philippe Saire. Il s'agit de la même démarche, sauf qu'ici, on est clairement au théâtre puisque j'ai choisi un texte de théâtre. Nous avons fait une conférence fictive sur l'amour dans le couple, chaque personne présente savait qu'il s'agissait de théâtre. Je trouve que ce serait intéressant d'essayer ce genre de « performances » devant des gens qui pensent assister pour de vrai à une conférence. Les enjeux seraient qu'ils ne soient pas victimes d'une imposture, mais que cet événement les transporte dans des sphères inhabituelles et les fasse réagir intérieurement sur les notions de vérité, de mensonge et du coup sur des notions plus vastes, pourquoi pas leur faire ressentir les limites de ce qu'on croit être la vérité. Tout ceci nous fait rejoindre la science et toutes les découvertes sur l'espace-temps que l'art ne prend absolument pas en considération, sauf certains artistes, comme Claude Régy par exemple.

N.B : C'est volontairement que j'ai décidé de ne pas aborder le sujet d'une quelconque prise de drogue pour aider le comédien à rencontrer certains états qui le mettent en sûreté par rapport à l'originalité d'une présence ou le perdent totalement, parfois cela donne de grands moments. Mais le propos n'est pas là.

Bibliographie

Réflexions sur le mensonge d'Alexandre Koyré, éd. Allia, Courtry, février 1996.

L'acteur et la cible de Declan Donnellan, éd. L'Entretemps, Barcelone, mars 2004.

Deux régimes de fous de Gilles Deleuze, éd. de Minuit, Lonrai, septembre 2003.

Parole de la nuit sauvage de Lou Reed, éd. 10/18, musiques & cie, France, juin 2002.

Glenn Gould- Entretiens avec Jonathan Cott, éd.10/18, musiques & cie, France, mars 2003.

Journal de Kurt Cobain, éd.10/18, musiques & cie, France, août 2005.

Chroniques de la scène monde, éd. La passe du vent, Aubenas, septembre 2000.

Vidéographie

Funny Games (1997) de Michael Haneke

Man on the Moon (2000) de Milos Forman

Annexes