

Dans la série, les

Exigences partielles à la certification finale

la Manufacture a ~~forcé~~ amicalement proposé à l'étudiant **Bastien Semenzato** de vous proposer le 27 septembre 2006 vers 16h28... 10 pages (minimum) de caractère 12 avec une marge de 3 cm à gauche et à droite et une marge de 2,5 cm en haut et en bas de chacune des dix pages, par ailleurs regroupées sous le titre :

Quel espace entre l'acteur et le texte ?

La Manufacture – Haute Ecole de Théâtre Suisse

0. Avant-propos

Quoi que vous puissiez imaginer, cela s'est déjà produit, ou le sera.

Maurice G. Dantec
Le théâtre des opérations

1. Résumé **Impression 1**

Je pense que nous vivons toujours dans le mensonge... on s'appuie sur nos sensations et on les élève au stade de vérité, la notion de sensation ne peut être que personnelle, furtive, discutable. il n'y a donc rien qui puisse être réduit à une définition, à une et unique chose, il n'y a que des multiples et l'on ne peut que tenter d'être à leur écoute.

Bastien Semenzato, l'auteur, qui subit et a subi des influences

Impression 2

Si je regarde mes trois ans de formation au sein de la Manufacture, si je regarde l'année où le théâtre m'a percuté la première fois, si je regarde mes années d'adolescence rythmée par des émissions TV, des matches d'improvisation, si je regarde pourquoi je m'enflamme quand j'aborde un sujet qui touche de près ou de loin au théâtre ou que je ramène au théâtre, si je m'arrête un instant...

Cela fait beaucoup de si et beaucoup de je !

La fascination de la scène, c'est que tout y est vivant, tout y est multiple, et que le matériau de base est : le si et le je... ou devrais-je plutôt dire : les si et les je de tous les acteurs du spectacle ; toute personne quel que soit son domaine qui y a pris ou y prend part, spectateur y compris.

2. Table des matières

3. Introduction et problématique

Commentaire 1

Il existe deux méthodes pour créer un spectacle !

Cette affirmation me paraît évidemment un peu rigide voir définitive, mais il n'existe que deux méthodes, complémentaires, multiples, aux infinies variations peut être, mais il n'existe que deux méthodes !

Commentaire 2

Commentaire : ce que vous lisez est de la théorie, basée sur l'étude de la pratique, donc sur l'étude d'une matière vivante. Mais cette matière vivante a perdu toutes ses facultés fascinantes, imprévisibles, magiques, etc... en résumé a perdu sa vie à l'instant même où on a cessé d'être à son contact,

d'être à son écoute, pour justement réfléchir au moyen d'en tirer de la théorie. Il est donc impossible de rendre avec exactitude par écrit (dans une forme théorique) la formidable puissance que possède et représente toute chose vivante !

Remarque (facile)

Si j'apprends maintenant que *La beauté sur la terre* de Ramuz, est un ouvrage théorique, je serai dans l'obligation de reformuler mon commentaire.

Nous avons quitté le monde vivant !

Nous pouvons donc analyser, catégoriser, ranger, classer, etc...

Remarque (facile)

Si je veux rester totalement honnête, quel que soit mon mémoire, son sujet tiendrait en une phrase :
Le théâtre écoute la vie ! (écoute et laisse parler la vie)

Remarque

Il n'y a peut être qu'une seule forme théorique valable : la science fiction !

Commentaire 3

Avertissement : je n'ai rien contre la théorie. N'importe qui a le droit de choisir la théorie comme domaine et d'y consacrer tout son temps. Lire de la théorie, qu'elle soit sur le théâtre ou non, m'apporte énormément, satisfait ma curiosité, fait résonner en moi, clarifie certaines de mes sensations. Je ne juge rien. J'observe d'un point de vue nombriliste ma difficulté, mon incapacité, mes barrières mentales, à me séparer du vivant.

Cette difficulté à me séparer du vivant m'est d'autant plus évidente dans le cadre de ce travail. (car ce n'est pas réellement la mise par écrit d'une recherche aboutie ou l'assemblage de notes, observations, interrogations récoltées tout au long d'un travail, d'une vie : cas dans lesquels la théorie prend sens par son témoignage, son compte rendu de l'étude du vivant)

Deux options : accepter que la partie pratique de ce mémoire : présentation d'une durée d'environ 5 minutes, dans une forme théâtrale (entendre : en jeu, mais seul sur scène), d'un exemple ou d'une mise en pratique d'un « exercice » lié directement à la question que l'on a choisi de se poser pour ce mémoire, mais question qui se doit d'être directement liée avec notre parcours d'apprenti acteur au sein de la Manufacture, question sur laquelle nous n'avons pas encore eu le temps de nous pencher véritablement. Reformulation : élargir ou chercher autre chose que cette présentation pratique en solo, à cause du calendrier)

Accepter donc que cette présentation est suffisamment digne d'intérêt ! Et pour l'exercice en faire une analyse, la mettre sur papier, complétée d'observations (et agrémenter le tout de paragraphes entiers, recopiés dans des ouvrages, qui sont le fruit d'observations ou d'expériences qui ont été reconnues comme sérieuses ou intéressantes ou dignes de curiosité ou alors d'observations et d'expériences menées ou rédigées par des hommes qui sont reconnus comme sérieux ou intéressants ou dignes de curiosité).

Ou

Récolter des fragments, essayer d'apercevoir les liens, écrire les remarques, les observations, les interrogations qui surgissent lors de la recherche (dans la théorie existante et dans l'analyse de la présentation pratique mentionnée plus haut) et lors de la tentative de rédaction. En bref : utiliser une forme en facette, en multiples facettes, pour ne pas fermer le sens et devenir trop définitif sur cette esquisse de recherche...

Après lecture officielle

J'attire l'attention sur le fait que je parle ici de : « récolter des fragments » (entre autre) et non d'une « forme fragmentaire », ceci pour ne pas provoquer de confusion entre la forme de ce Mémoire et la forme de la Dissertation.

Commentaire 1 (suite)

J'affirme donc :

~~Qu'il est absurde de séparer le fond et la forme!~~ (je dois me structurer)

J'affirme donc :

Nous avons quitté le monde vivant !

Nous pouvons donc analyser, catégoriser, ranger, classer, etc...

Et j'affirme :

Uniquement dans le cadre donné de ce travail théorique : qu'il n'existe que deux méthodes pour élaborer un spectacle théâtral :

1. avec comme support et comme point de départ un texte dramatique (appelé aussi pièce de théâtre, comportant des caractères aussi appelés rôles ou personnages).
2. sans le support ni le point de départ d'un texte dramatique (appelé aussi pièce de théâtre, comportant des caractères aussi appelés rôles ou personnages).

Je vais maintenant restreindre de moitié le champs des possibles en retenant pour le cadre de mon travail uniquement la méthode 1.

1. avec comme support et comme point de départ un texte dramatique (appelé aussi pièce de théâtre, comportant des caractères aussi appelés rôles ou personnages).

3. Introduction et problématique (suite)

Exemple inspiré de *La formation de l'acteur* de Stanislavski (chapitre premier, page 15).

*Aujourd'hui devait avoir lieu notre premier cours avec Laurent Lafargue, le premier intervenant. Nous étions tous très impatients de commencer, mais à notre grande surprise, il se contenta de nous annoncer qu'à la seule fin de mieux nous connaître, il désirait nous voir donner un spectacle où chacun serait libre de jouer une scène de son choix tirée du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare. Une fois ma scène et mon caractère choisis me voilà directement en prise avec un texte.*
(Fin de l'exemple)

Moi, mon corps, ma voix, mon apparence, mon cerveau, etc... et du texte...

Le texte est ce qui définit le caractère, on dit que l'acteur doit s'approprier le texte et les enjeux qu'il recèle (ou renferme) et c'est à partir de là, en utilisant son corps comme instrument, comme résonateur (au sens large, pas seulement sonore) qu'il devient le caractère ou qu'il apparaît comme le caractère.

MAIS je pense qu'il reste toujours un espace, une zone tampon fait d'inconscient, de nos protections (conscientes - inconscientes), de la mémoire collective (toutes ces choses qui nous échappent : on ne l'a pas vécu, on n'en a pas le souvenir, mais on en a une mémoire, des réflexes, malgré nous) ; un espace aussi pour nos a priori, nos certitudes, nos envies, nos phantasmes...

Cet espace m'intéresse...

Peut être à cause de mes sensations...

Peut être à cause de tout ce qu'il pourrait receler...

L'espace entre l'acteur et le texte est un poumon qui se remplit de lui-même, indépendant de notre volonté, mais qu'on tente de soumettre à nos envies.

Bastien Semenzato, Bussang, été 2006

Mon impression est que le travail de l'acteur est justement de tenter sincèrement, consciemment de maîtriser cet espace. Répétition après répétition, couche après couche, de remplir cet espace, de croire que les provisions sont de qualités et en suffisances, se persuader que cet espace est avec nous, qu'il fait partie de nous et qu'il va nous permettre de rendre, de faire raisonner le texte...

Après lecture officielle

J'ai choisi de garder « mon impression » et non de changer pour « mon hypothèse »

En fait cet espace ne nous aide pas !

Pas directement !

Cet espace est indépendant, il nous fait dériver, et au moment I du jeu (I pour instant) nous sommes en train de le combattre... c'est de ce combat... de cette confrontation, de cette confusion entre tous ces multiples que provient la résonance de la vie...

Il y a aussi l'autre combat, celui indispensable et ô combien difficile de rester dans l'écoute vivante, de sauvegarder cet espace pour que le combat à I soit possible...

Evidemment : *quoi que vous puissiez imaginer, cela s'est déjà produit, ou le sera. Maurice G. Dantec*

Quand je parle de l'espace entre l'acteur et le texte... c'est que j'ai réellement la prétention de découvrir, démontrer, essayer, apprendre à le voir, le sentir, l'appriivoiser...

Photos : l'acteur plus loin : le texte entre les deux : l'espace.

Photos : l'acteur qui dessine un mouton pour l'espace afin de l'appriivoiser.

Quand je parle de l'espace entre l'acteur et le texte... j'ai l'innocence ou la stupidité de croire que ce n'est pas juste un autre mot pour ce que j'ai décrit plus haut comme : s'appropriier le texte.

Je m'embarque donc dans un processus théorique visant le but avoué de trouver et conquérir l'espace, qui subsiste entre l'acteur et le texte, que mes sensations ont vu ou senti, dans l'intention de le coloniser et de l'esclavager afin de perfectionner toujours plus le jeu du comédien et faire enfin naître ce que tout le monde attend : une nouvelle méthode d'approche du texte pour l'acteur et de ce fait le théâtre de demain ! ou nouveau théâtre ou pour en finir avec mes professeurs (complexe d'Œdipe freudien)

Finalement la théorie a quelque chose d'ambitieux...

Faisons le point. Jetons quelques bases solides qui nous permettront de construire l'avenir (en tout cas de ce travail) :

- les analyses et observations écrites ici découlent de la présentation pratique de ce mémoire (effectuée avant le reste) et de tous les fragments trouvés et rassemblés par l'auteur, liés à la question fondatrice qu'il a formulé ainsi : quel espace entre l'acteur et le texte ?

- l'auteur est seul responsable de ses choix et jugements.

- à l'instant de la tentative de rédaction, nous ne sommes plus en contact direct avec la vie observée.

(nous pouvons par contre être en contact avec la vie que provoque la tentative de rédaction.)

- l'auteur a une préférence pour la deuxième option (voir : la forme, voir : plus haut).

- l'auteur a prévu de poursuivre avec une digression.

Digression et répétition

Transcription d'un rêve :

-voulez-vous bien répondre à quelques questions ?

-vous travaillez sur quel support de médias ? sponsorisé par qui ?

-c'était juste par curiosité ?

-alors oui ! j'aime bien la curiosité ! Être curieux, c'est être vivant, mon petit !

-c'est par rapport à votre mémoire : Quel espace entre l'acteur et le texte ?

-1m60cm environ (rire) non, sérieusement, allons-y.

-comment y êtes-vous venus ?

-je me suis rendu compte à la fin de ma formation que c'était souvent dans la confrontation avec le texte que je me surprénais le plus, c'était cette confrontation qui me faisait avancer, me déstabilisait le plus, j'apprécie le fait d'être bousculé, tenter de me remettre en question. Approfondir ce domaine me semblait donc digne d'intérêt, et puis je me suis rendu compte que je parlais déjà du rapport entre l'acteur et son personnage dans ma lettre de motivation pour entrer dans cette école (si l'on sépare comédien et personnage, on accepte l'idée qu'il y ait de l'espace entre eux) ; trois ans plus tard, trois ans de théâtre théorique et pratique plus tard, cela m'intéressait de voir l'évolution de mon opinion...

-qu'est-ce qui vous motive à travailler dessus ?

-...

-est-ce que cela repose sur des éléments concrets de votre formation à la hetsr ?

-ma motivation à vivre du théâtre et ma fascination pour les possibles du théâtre m'ont toujours accompagné. Trois ans à évoluer avec/dans du théâtre mais également trois ans de vie. Trois ans à vivre le questionnement perpétuel qui accompagne une telle formation. Une grande partie de mon questionnement a toujours rejoint cette préoccupation de tenter d'utiliser ou en tout cas d'être conscient de l'espace entre le comédien et son texte. Plus concrètement le stage avec Oscar Gomez Mata (que je mentionnais également dans ma lettre de motivation) m'a permis d'approcher dans de la pratique ce questionnement, et la remarque que beaucoup de spectateurs du spectacle Kroum l'ectoplasme me font : la scène qu'ils préfèrent est le Cinéma (seule scène non parlée du spectacle) et le personnage qu'ils préfèrent est Skitt (seul personnage presque muet) ; il est intéressant que dans une pièce où tout est beaucoup écrit, où le rythme de la parole est très soutenu, ce soient ces deux éléments qui leur donnent un peu d'espace, qui donnent un peu d'espace à leurs rêves, phantasmes, à leur imaginaire.

- mais alors votre présentation pratique ?

- chuuut ils sont là, prêts à écouter, voyez cette ampoule, en fait c'est un micro... mais oui vous êtes fous, dansons, chantons : ne m'appellez plus jamais France ... la France elle m'a laissé tomber... faites comme moi, vite, ne m'appellez plus jamais France, c'est ma dernière volon...

Heure du réveil 12h47 ; cela tombe bien on mange à 13h ici.

Extrait de ma lettre de motivation pour l'entrée à la Manufacture avril 2003.

Cerveau cabossé II (Oscar Gomez Mata), La maison de Bernarda Alba (Andrea Novicov, compagnie Angledange) et La Cour des Grands (Jérôme Deschamps) sont les spectacles qui m'ont dernièrement le plus intéressé par les univers et les ambiances qu'ils proposent, et par le rapport entre les comédiens et leurs personnages qu'ils explorent...

C'était avant de commencer ces trois années de... de quoi finalement ?

D'école... ? De formation... ? De rencontre... ? D'échange... ? De tentation... ? De test... ? De combat... ? De déception... ? De désillusion... ? De résignation... ? De frustration... ? De découverte... ? D'apprentissage... ? De fortification... ?
Etc...

La liste est encore longue. La liste se doit d'être longue, ou courte, très courte, mais un peu pompeuse, cela donnerait : c'était avant de commencer ces trois années de vie !

Ce qui me semble maintenant le plus important est toujours de l'ordre de la sensation. Trois ans plus tard je garde la même fascination face au théâtre, je ris et pleure avec le même bon cœur, je vis du théâtre avec envie, avec curiosité, et cette fascination est pour moi liée à cet instant, à cette magie du devenir autre, la vie est autre sur scène, elle est sélectionnée pour être observée, mise en lumière de façon encore plus directe, intense, et malgré tout elle continue à nous échapper.

Il y a trois ans je parlais du « **rapport entre les comédiens et leurs personnages** ». Aujourd'hui je préfère parler de l'espace entre le corps de l'acteur et ce qu'il nous renvoie. Et pour ce Mémoire j'ai tourné cela en : quel espace entre l'acteur et le texte ? Puisque pour le bien de la partie pratique dudit mémoire c'est en m'appuyant sur du texte, en jouant, en tordant du texte que j'ai tenté de mettre cet espace en lumière.

Mais c'est toujours la même fascination pour la même magie. Pendant ces trois ans je l'ai cherchée, je l'ai parfois sentie, effleurée et heureusement je ne l'ai pas trouvée... je n'ai pas peur d'affirmer : il n'y a pas de certitude au théâtre ou plutôt il n'y a pas de certitude sur scène ou plutôt il n'y a pas de certitude en matière de spectacle ou plutôt il n'y a pas de certitude ...

Cela doit rester de la matière vivante et nous devons nous efforcer simplement de nous mettre à son écoute.

Cet espace me fascine parce que j'ai l'impression qu'il est là pour garder les sens ouverts.

Pour que tout reste multiple, complexe, mais vivant.

On a besoin d'espace pour qu'il y ait de l'écho.

4. Hypothèse

C'est le moment de devenir un peu concret.

Ma question est : Quel espace entre l'acteur et le texte ?

Pour l'exercice pratique de ce mémoire j'avais pris la décision de m'axer sur la technique, ne possédant pas le temps de construire couche après couche des provisions suffisantes pour une bataille d'influences de sensations. J'ai tenté dans un premier temps de découvrir, de mettre en lumière cet espace avec des moyens techniques : rythme, répétitions, volume sonore, ruptures, pour user, tordre, distendre, espacer le texte dans l'espoir de ressentir cet espace et de sentir de nouvelles possibilités dans le jeu grâce à lui.

Soit, grâce à cette approche technique, j'allais pouvoir ressentir cet espace et continuer mon exploration.

Soit cela restera au stade d'une technique d'appropriation du texte, qui, du moins je le pense, me convient bien et m'aidera à rester le plus libre possible dans le sens du texte.

Pour m'aider j'ai choisi deux cadres théoriques :

Le premier est du domaine de la sensation, de l'écoute de la vie, de la vie théâtrale...

Le second, plus conceptuel, traite d'architecture, d'appropriation de l'espace pour nos nouveaux besoins.

Une source pour le sensitif, le non quantifiable, l'autre pour le concret, l'application.

Après lecture officielle

Il n'y a pas de verbe dans ma question ! Oui c'est vrai, mais essayer d'y mettre un verbe serait perdre l'essence de cette question. Le focus serait sur le verbe et non plus sur espace ; acteur ; texte.

5. Cadre théorique et méthodologie

Parenthèse : j'ai acheté les livres de Claude Régy dès que j'ai appris que nous allions avoir la chance de travailler cinq semaines durant avec lui. Claude Régy est arrivé, je ne les avais pas encore ouverts... les lire 5-6 mois après la fin du stage... fut un très bon moment.

Cadre théorique numéro 1 :

Espace Perdu

Claude Régy

Les solitaires intempestifs 1998

En finir avec l'idée que nous sommes des fabricants de spectacle pour une salle de voyeurs qui regarderaient un objet terminé considéré comme « beau » et proposé à leur admiration.

Curieusement, pour un « intellectuel », je n'arrive pas à exprimer des idées, à me mouvoir dans le monde des idées, à écrire. Quand je travaille sur un spectacle, mon intelligence doit travailler mais pas plus que mon instinct. Je me sens assez animal. Je ne sépare pas l'intellectualité du corps, ni le corps de l'esprit. Il me semble que tous mes spectacles parlent du passage du corps à l'esprit, en même temps que la mort et de la folie, ils parlent du sexe.

Puis sur la page suivante

Il me semble que je me situe au niveau des sensations, dans une émotion débarrassée de sentimentalité. Je travaille de façon tout à fait empirique. Le théâtre est forcément empirique. Il doit bien y avoir une manière concrète de faire apparaître l'abstrait. Je ne comprends pas très bien cette histoire d'intellectualité : les écrivains écrivent avec leur corps, l'ensemble de leurs forces physiques, c'est un travail épuisant pour l'organisme.

Les répétitions aussi atteignent l'organisme.

A quoi s'ajoute l'usure nerveuse de la peur. On est physiologiquement atteint.

Je crois que l'acteur devrait se sentir dans l'état de celui qui écrit, avant que la phrase soit écrite. Si la parole glisse à la surface du bavardage, elle me semble alors inutile et non avenue.

Mais quand l'acteur trouve en lui d'où viennent les mots, on a l'impression de ne jamais les avoir entendus. Ils nous surprennent et nous atteignent dans leurs nouveautés. Une langue oubliée.

Les acteurs par leurs intonations devraient pouvoir seulement suggérer. Faire penser à plusieurs interprétations. Ne pas faire de commentaire, leur ton ne devrait porter aucun jugement. Au-delà même de leurs partenaires, ils devraient ouvrir le discours vers le public, ils devraient parler aux dieux.

Se maintenir entre ferveur et ostracisme. Mais avant tout, prendre en compte un phénomène qui échappe à l'analyse : l'influence d'un spectacle – quand il en a une – dépasse de beaucoup le nombre matériel de spectateurs qui le voient, comme – s'il en a une – l'influence d'un livre dépasse infiniment le nombre de lecteurs qui le lisent. Manifestation de la fluidité de l'esprit, circulation de pensée, d'image, d'un cerveau à un autre cerveau. Mode de perception ignorant ses moyens de connaissance. Ce que nous savons, nous le savons aussi par ce que nous n'avons ni vu, ni lu, ni entendu, ni appris, mais étonnamment par ce seul fait que ça existe.

Nombre de chose sont trop délicates pour qu'on les pense ; un beaucoup plus grand nombre encore pour qu'on en parle.

Parenthèse : je me rends compte, que je n'ai pas lu les livres de Claude Régy. J'ai passé du temps avec ma mémoire, mes souvenirs (phantasmes ?), mon émotion et les phrases de ce livre. Ce n'était pas lire un livre, il y avait beaucoup d'écho, de vide, et de brouhaha...

Je connais mon Claude Régy, celui que j'ai rencontré, que j'ai façonné avec ma mémoire (sélective ?) avec mes impressions, mes sensations... je pense que nous vivons toujours dans le mensonge... on s'appuie sur nos sensations et on les élève au stade de vérité, la notion de sensation ne peut être que discutable. il n'y a donc rien qui puisse être réduit à une définition, à une et unique chose, il n'y a que des multiples et l'on ne peut que tenter d'être à leur écoute.

Parenthèse : je me rends compte, après avoir relu les extraits choisis, que je n'ai rien à ajouter pour le moment, je vais les relire encore une fois.

Je vais tenter d'être concret !

Cadre théorique numéro 2 :

Shopping (Harvard Project on the city)

TAE-WOOK CHA, CHUICHUA JUDY CHUNG, JUTIKI GUNTER, DANIEL HERMAN, HIROMI HOSOYA, SZE TSUNG LEONG, KIWA MATSUSHITA, JOHN MCMORROUGH, JUAN PALOP-CASADO, MARKUS SCHAEFER, TRAN VINH, SRDJAN JAVANOVICH, WEISS AND LOUISE WYMAN

Le shopping reste sans conteste la dernière forme d'activité publique. Avec une batterie de moyens toujours plus prédateurs, il est parvenu à coloniser – et même à remplacer – presque chaque aspect de la vie urbaine. Les mécanismes et les espaces du shopping façonnent les centres historiques des villes, les banlieues, les rues et, maintenant, les gares de chemin de fer, les musées, les hôpitaux, les écoles, Internet, et même l'armée. Les églises imitent les centres commerciaux pour attirer les disciples. Les bénéficiaires des aéroports se sont accrus de façon considérable par la transformation des voyageurs en consommateurs. Les musées se tournent vers le shopping pour survivre. (...) le shopping n'aurait pu réaliser une transformation aussi implacable de la ville sans une série d'inventions capitales qui ont méthodiquement préparé et modifié l'environnement bâti, afin d'abriter et de provoquer l'activité du consommateur. L'air conditionné a libéré de nouvelles profondeurs d'espace intérieur pour le shopping, en enveloppant le consommateur dans des environnements inéluctablement confortables. L'escalator a donné au client un moyen de parcourir sans effort les distances et les hauteurs des espaces commerciaux en expansion constante. La nature elle-même a été réinventée synthétiquement pour survivre dans l'artificialité croissante du nouvel intérieur sans fin. Aujourd'hui le shopping se développe en accroissant sa connaissance de chacun d'entre nous, grâce à une vague d'inventions technologiques, il s'étend par-delà la reproduction et la taille en infiltrant presque tout les domaines de notre vie. (...) Constamment refaçonné et réemballé, le shopping trouvera toujours d'autres véhicules pour s'étendre et, finalement, survivre à toutes les autres activités publiques. (...) peut-être se souviendra-t-on de la fin du 20^{ème} siècle comme du moment à partir duquel il fut impossible de comprendre la ville sans le shopping.

Texte en blanc sur fond noir.

Note :

Les ouvrages sur l'architecture contemporaine sont parmi les sources de renseignement, d'analyse, de projection les plus intéressants à mon goût, contrairement à d'autres domaines l'architecture a compris qu'elle ne pouvait pas avancer seule, mais qu'elle devait comprendre, s'appuyer, utiliser tous les autres domaines qui l'entourent.

Note :

Cet ouvrage qui regroupe plusieurs essais, recherches, analyses est pour moi un exemple. Ce qui m'a tout de suite séduit : il ne sépare pas un seul instant la forme du fond ! La mise en page, les caractères utilisés, les illustrations, articles et autres montages forment (c'est le cas de le dire) un tout.

Note :

On peut penser : cet article n'est pas tout faux, mais nous, en tant qu'artiste, nous échappons à cela. L'art n'est pas quantifiable. C'est beaucoup plus fin que cela etc... d'accord, mais à la fin du 20^{ème} siècle nous sommes plus que jamais tributaires du facteur économique. Il est de notre devoir de citoyen mais également d'artiste de rester à l'écoute de notre société, de la comprendre, de la maîtriser (pratiquement et intellectuellement). Quand je lis « *la transformation des voyageurs en consommateurs* » (cela dans un pur sens économique) comment ne pas penser à la

transformation du spectateur en consommateur ? (toujours dans le sens économique du terme). De plus en plus de lieux, de festivals, de spectacles n'ont plus d'artistique que le nom et sont entrés, parfois pour survivre, dans une logique économique...

Note :

Le shopping. Notre société a transformé des foules de choses accessoires en besoin qui, en plus, ont un temps de vie extrêmement court : dès que le nouveau apparaît c'est de celui-là qu'on a besoin. Je pense qu'il est extrêmement intéressant de comprendre, d'assimiler les schémas de notre société, parfois pour les utiliser, parfois juste pour être au courant, à l'écoute. Un peu comme le fait d'être curieux d'un cadre, d'un contexte peut aider à le dépasser.

Note :

(Pas forcément pour me contredire.) On se doit d'être curieux et d'être curieux sans but, amasser, amasser sans fin... et puis au moment de la création tout cet amas n'est pas présent. Il est là mais pas présent. On peut se mettre en condition, se mettre à l'écoute du silence, se mettre à part et laisser naître, laisser sentir. Alors tout ce qu'on recèle, ce qu'on a amassé, toutes ces expériences, ces mémoires se mettent en place, résonnent... ou non. Mais c'est là, on l'a, plus besoin de s'en soucier. Un peu comme cette phrase que je voulais absolument noter, qui m'a échappé un laps de temps et que je viens de retrouver... ou non, ou pas vraiment la même.

Cet article s'interroge sur le développement du shopping et son ingéniosité.

Il met en lumière l'importance de :

- l'air conditionné. « *A libéré de nouvelles profondeurs d'espace intérieur pour le shopping, en enveloppant le consommateur dans des environnements inéluctablement confortables* ». Il a de plus amélioré les conditions naturelles puisque grâce à lui on peut garder, par exemple, toute l'année la même température ou le même taux d'humidité.
- l'escalator. « *A donné au client un moyen de parcourir sans effort les distances et les hauteurs des espace commerciaux en expansion constante* ».

De plus « *la nature elle-même a été réinventée synthétiquement pour survivre dans l'artificialité ...* »

Se donner les moyens d'ouvrir, de construire, d'utiliser de nouveaux espaces. Des espaces dont la taille, l'aspect modulable, etc... répondent à nos besoins, à nos envies et non plus uniquement à ce que nous offre la nature. Se donner les moyens ensuite de pouvoir parcourir ces espaces, de pouvoir se déplacer dans les conditions voulues : du confort pour le consommateur mais aussi de la rapidité pour les utilisateurs. Enfin réinventer la nature dans ces nouveaux espaces.

Théoriquement je poursuis les mêmes buts !

Inventer de nouveaux espaces, des espaces pour le *background* du caractère, mais aussi pour l'imaginaire, pour l'écho du texte.

Trouver le moyen de pouvoir les utiliser au maximum de leurs capacités, de pouvoir passer rapidement de l'un à l'autre, d'être confortable à l'intérieur, que tous les espaces, même les plus éloignés ou les plus profonds, soient atteignables.

Finalement retrouver la nature dans l'artificiel. Rester en vie dans la répétition, dans la réplique.

6. Résultats, bilan

Analyse et introspection de la partie pratique

Je m'appel Bastien...

Je suis Brutus...

C'était mes premiers mots, puis je me lançais dans le texte de Brutus préparant seul le discours qu'il va tenir à la foule de Rome inquiète et excitée à l'annonce de l'assassinat de César. (Shakespeare, *Julius Cesare*, Acte III, scène II, libre interprétation pour le bien du Mémoire)

En fait je ne commençais pas comme cela, je commençais par traverser lentement la salle en diagonale, en regardant le jury dans les yeux tout en poussant une sorte de pupitre dont les roulettes faisaient un bruit non négligeable.

Puis je torturais le texte. Dans le sens du rythme. Dans le sens du volume sonore. Dans le sens. Dans le point de vue de l'acteur et dans le point de vue du caractère. Pendant trois boucles du même texte.

Finalement je sortais en utilisant la même diagonale dans un rythme toujours aussi lent, sans le pupitre, mais toujours en regardant le jury dans les yeux.

Un mot sur « l'entrée et la sortie ».

Le tout début d'un spectacle, d'une audition, d'une rencontre est toujours un moment particulier. La première impression restera souvent longtemps à l'esprit de l'audience et il est souvent utile de prendre les gens avec soi, de directement - peut être par un effet sonore ou visuel - capter l'attention de l'audience.

J'ai toujours aimé en tant qu'acteur et surtout spectateur que les choses soient légèrement décalées, ce décalage intrigue, fascine, dérange, c'est comme si on nous donnait une loupe, cela nous met souvent dans un état de stress léger qui nous rend super attentif et excite notre curiosité, tout peut arriver, tout est possible alors ?!

En tant que spectateur, j'ai pu remarquer que si on me maintenait dans cet état tout au long de la présentation, je restais en activité, en alerte.

Spectateur actif ou passif... ?

La sortie ou fin est un moment pour que l'attention du spectateur qui était dirigée jusqu'alors sur la scène, sur la présentation, rejoigne gentiment sa propre sphère tout en gardant très présentes les sensations et émotions qu'il a pu capter en lui, autour de lui, sur scène. A la sortie d'un spectacle les personnes parlent souvent beaucoup, elles parlent parfois d'expérience personnelle que par association elles joignent à l'expérience qu'elles viennent de vivre.

Ce moment, entre la fin du texte et la minute où l'on sera à nouveau avalé par nos préoccupations quotidiennes... ce moment, c'est l'intégration du spectateur, c'est l'appropriation du spectacle par le spectateur et j'aime quand ce moment est accompagné par la fin du spectacle, par la scène. Je pense qu'il faut donner du temps au spectateur, aux choses, pour que l'ensemble prenne sa place. Une trace, un rappel du début : la même diagonale, dans le même rythme, avec le même regard. Qu'est ce qui a changé ? Il part sans le pupitre ! bien sûr mais c'est aussi un moment pour s'interroger :

est-ce que je le vois toujours de la même façon ? M'inspire-t-il toujours la même chose ? S'interroger sur qu'est ce qui s'est passé : comment réagissons nous à cela ? Mais en gardant encore un lien direct avec la scène.

Le texte

Pour cet exercice, j'avais pris quelques points de chutes, repères dans le texte et je m'étais fixé un parcours dans l'espace.

Un parcours qui n'était pas totalement fixe, mais qui était un support pour le jeu : je connais mon parcours spatial, je n'ai plus besoin de m'en soucier, il va évidemment, inconsciemment s'adapter au tout, mais mon intention ne s'en soucie plus (en tout cas plus de manière consciente). Au contraire je sais même que si jamais je peux retomber sur lui, me concentrer un instant en restant dans du physique, donc en restant vivant, avant de continuer.

C'est pareil pour le texte. Je peux évoluer avec ma partition au gré de mes sensation, de ce que me renvoie l'audience, mes partenaires de jeu, mon écho... et si je me perds je peux retomber sur les points de chutes de ma partition (physique ou/et textuelle). Ce n'est d'ailleurs pas uniquement, lorsqu'on se perd, que ces points de chutes existent, ils sont intégrés, et agissent donc comme conducteurs, même si on ne va pas les chercher consciemment. C'est pourquoi j'aime à parler de structure dans laquelle on va évoluer, déambuler, occuper l'espace au gré de nos dispositions à ce moment là, à I (instant de jeu).

Ce que j'ai tenté dans cet exercice pratique c'est d'espacer le plus possible mes points de chutes ou repères ou nœuds, et de tirer, étirer au maximum dans les différentes directions, dans les différents choix, entre les nœuds.

Tirer, étirer le texte avec le sens, le rythme, le volume, avec la répétition qui se décale et met en lumière la différence.

Ce que j'espérais :

- élargir mes possibilités ou ma sensation de possibilités.
- créer un trouble et donc une attention accrue de l'audience.
- ouvrir, obtenir plus d'espace qu'il en paraît lors de la lecture du texte.

Mon impression :

- après cet exercice j'avais l'impression de maîtriser ce texte, de pouvoir en faire ce que je voulais ; si un metteur en scène venait me demander tel ou tel traitement, je pense que je pourrais y répondre et rapidement. De plus, j'avais l'impression d'avoir testé, éprouvé le texte, et senti par là de quelle façon il résonne le mieux pour moi, en moi, etc... Je me sentais donc libre d'utiliser ce texte et j'avais l'impression d'avoir élargi mes possibilités par rapport à lui.

- l'audience ce jour là était attentive puisque elle était là pour m'« évaluer », mais je pense avoir ressenti par moment un petit trouble, notamment sur l'entrée et la sortie : ça a déjà commencé ? Il va finir comme cela ?

C'était intéressant, on était dans un cadre donné : passage à la suite d'étudiants qui présentent leur exercice pratique. Le fait de proposer un tout sans prise de contact « hors jeu » a changé l'attention (et la tension) habituelle qui s'était peu à peu mise en place au fil des passages.

Durant le texte aussi j'ai senti parfois chez mes « observateurs » plus de curiosité que d'habitude.

- je me suis senti libre. J'ai l'impression d'avoir obtenu plus d'espace en appliquant cet « essai de méthode » (structure, point de chute). J'ai eu la sensation par exemple d'aller vraiment au bout de mes intentions et de prendre du vrai temps quand je décidais d'en prendre, de mieux assumer mon parcours ainsi que le texte. Je pense donc avoir mieux rendu le texte, alors que paradoxalement je l'ai tiré, étiré davantage, je l'ai diversifié davantage que d'habitude. Je pense donc avoir mieux rendu le texte alors que paradoxalement ma concentration était focalisée sur des aspects techniques et non sur le sens du texte.

J'ai l'impression que cette sensation de liberté provient du fait qu'aussi bien inconsciemment que consciemment j'avais pris de la distance par rapport au texte, j'avais trouvé de l'espace...

Je pouvais mieux le faire résonner

Prendre plus de liberté

M'appliquer à rendre les différences, à plus les marquer qu'à l'ordinaire

Tout en respectant à mon avis le sens du texte grâce au travail effectué en amont.

Car la structure ne vient pas de nulle part... elle s'est construite à partir de textes et/ou à partir de choix effectués par l'acteur et/ou le metteur en scène. C'est à ce niveau que le choix peut être discuté, critiqué, etc... après c'est la vie... l'écoute de la vie... avec la sensibilité et l'engagement de l'acteur à ce moment là.

7. Conclusion

Le siècle n'est pas encore terminé que l'on voit déjà fleurir de pompeuses exégèses destinées à établir son bilan.

Désespérant terme comptable qui masque l'outrecuidance de ces auteurs qui ne comprennent pas que nous sommes encore trop jeunes pour cela, et qu'il importe avant tout d'en transmettre l'héritage.

Maurice G. Dantec, Montréal, 7 jours avant le passage à l'an 2000

Des millions de spermatozoïdes pour un seul survivant. Des millions de vies possibles et une seule que vous vivez vraiment. La vie, c'est l'élimination drastique des choix et des possibilités, jusqu'à la toute dernière extrémité. La vie, c'est la lutte épuisante, et finalement mortelle, de la vie contre elle-même.

Maurice G. Dantec

Là où j'en suis, je ne peux que constater le bienfait de prendre de la distance, de l'espace par rapport à son texte (mais aussi par rapport au sujet que l'on traite, à la morale, à l'opinion publique, à la mode, etc...).

Je peux affirmer que mon exercice pratique est un exercice d'appropriation du texte qui me convient très bien. Je ne peux par contre pas (encore ?) affirmer que j'ai réussi à mettre en lumière cet espace, ni à mettre sur pied une méthode pour pouvoir l'utiliser.

Cette technique d'appropriation, de construction, de structure je l'ai apprise, testée, améliorée, recadrée, perfectionnée tout au long de ma formation (école de théâtre Serge Martin et Manufacture) mais je préfère dire tout au long de ma pratique théâtrale... j'ai

pu jusqu'à maintenant la moduler, la modeler en fonction de mes besoins, en fonction des demandes des différents metteurs en scène que j'ai rencontrés.

Je lance donc ici les grandes lignes de mon futur projet : un spectacle qui repose sur une structure (points de repères fixes et zones laissées à la vie du moment) faite des structures (points de repères fixes et zones laissées à la vie du moment) des acteurs y participant. Pour aller plus loin, j'aurais envie de préciser que les acteurs qui y participent peuvent être aussi bien acteurs de théâtre que musiciens, danseurs ou plasticiens.

Bien sûr on peut me dire à nouveau : mais tout spectacle repose ou est construit comme cela !

Cela devient une question d'honnêteté, de sincérité, d'intégrité.

Remarque : Cette structure, je l'avais déjà mise à l'essai avant la partie pratique de ce mémoire. C'était lors des auditions (concours) pour obtenir des prix d'interprétation (bourses) des fondations Migros et Friendenwald. Lors du processus de travail et lors des présentations, je me suis efforcé de tester cette structure, ce processus, j'avais déjà remarqué quelle souplesse cela me procurait et la possibilité que j'avais à l'instant I du jeu d'être totalement à l'écoute non seulement de mes partenaires de jeu, de moi-même (état de fatigue, envie, énergie) mais aussi de la salle (jury, volume, éclairage, résonance, etc.)

Mes perceptions, mes sensations d'acteur et de spectateur me donnent l'envie de monter ce projet que je décris peut-être comme beaucoup d'autres décriraient le leur (le but n'étant pas d'être nouveau ou unique ni de se targuer de vouloir inventer du nouveau). Mais mon envie est là, elle se précise, elle prend forme...

Je pense que cette « technique » permet un rapport plus direct avec le spectateur, parce que plus à l'écoute et cela sans négliger le texte ni son sens. Elle permet une grande flexibilité, on peut toujours redéfinir des priorités, remodeler certains aspects à l'envie, sans avoir l'impression de tout changer. Au final, je pense qu'elle abolit d'elle-même le quatrième mur, car l'acteur est là, à l'écoute de la vie, au présent, et que c'est avec l'écoute de la vie à cet instant, à cet endroit, avec sa structure (malléable) qu'il fait résonner le texte et avancer le spectacle.

Après lecture officielle

On m'a proposé le mot « approche » à la place du mot « technique », la solution suisse serait : « technique d'approche », la citation : *Il faut être ambitieux pour faire de l'art*
Sean Lennon

Cette « technique » demande un grand travail en amont, car il est indispensable de s'approprier totalement la structure, les points de repères, qu'ils soient physiques, spatiaux ou dans le texte, pour pouvoir ensuite être réellement à l'écoute de la vie. (Je parlais plus haut d'honnêteté et de sincérité.)
Et de ce fait se surprendre, se faire surprendre, s'échapper...

Ce que nous ignorons a plus d'influence sur nos vies que ce que nous savons.

Maurice G. Dantec

8. Bibliographie

.Love me or kill me Sarah Kane et le théâtre, par Graham Saunders, 318p (j'ai tout lu), l'Arche *Editeur* Paris (pour la version française), 2004.

.Le second vingtième siècle théories et doctrines, Jacques Lucan, photocopié, env.200p (je me suis concentré principalement sur le chapitre 8. La ville Américaine – Nouveaux espaces de projet), Ecole Polytechnique Fédéral de Lausanne, faculté de l'environnement naturel, architectural et construit – institut d'architecture et de la ville – LTH, laboratoire de théorie et d'histoire, juin 2006.

.Le vide contre l'espace 1 – Man-Made America. Chaos or Control, env. 250p (mais beaucoup d'illustration), Christopher Tunnard & Boris Pushkarev, Yale University Press, 1963.

.Télérama – « Mais où sont passé les provocateurs ? », rédacteur en chef : Jean-Claude Loiseau, 134p, Paris, www.telerama.fr, 9 août 2006.

.Mutations – Harward Project on the City – Multiplicity, Rem Koolhaas- Stephano Boeri – Sanford Kwinter – Nadia Tazi – Hans Ulrich Obrist, 852p (couverture jaune plastifiée – j'ai tout parcouru pour le bonheur des yeux – je me suis concentré sur Harward Project on the City), ACTAR (Barcelona), arc en rêve centre d'architecture (bordeaux), 2001.

.Larousse – dictionnaire encyclopédique, directeur éditorial : Patrice Maubourguet, deux volumes de env. 1200p chacun, Larousse Paris 1994.

.Espaces Perdus, Claude Régy, 135p (je ne compte plus le nombre de fois), Les solitaires Intempestifs, Besançon 1998.

.L'ordre des morts, Claude Régy, 122p (mais cela dépasse le papier), Les solitaires Intempestifs, Besançon 1999.

.L'Art au XXe siècle, sous la direction de Ingo F.Walther, deux volumes de env. 400p chacun (pour moi la rétrospective la plus pertinente), Taschen Köln 2005.

.Bacon, Luigi Ficacci, 96p (« *I would like my pictures to look as if a human being had passed between them, like a snail, leaving a trail of the human presence and memory trace of past events, as the snail leaves its slime.* » F.Bacon), Taschen Köln 2003

.Introduction aux grandes théories du théâtre, Jean Jacques Roubine, 187p (je n'ai jamais réussi à le lire de façon continue) Dunod Paris 1998.

.La Maison des feuilles, Mark Z. Danielewski, roman 709p, (version française) édition Denoël Paris 2002.

.L'homme-dé, Luke Rhinehart, roman 534p + épilogue, édition originale : Talmy Franklin Londres 1971, version français : Edition de l'Olivier/le Seuil 1998.

.La perte de l'image, Peter Handke, roman 635p (difficile sur la fin), édition Gallimard 2004.

.Le Théâtre est-il Nécessaire ?, Denis Guénoun, 177p (acheté à cause du titre, lu en diagonal, pas terminé), by édition Circé 2002.

.Le théâtre et son double, Antonin Artaud, 252p, Gallimard 1964.

.Le théâtre Postdramatique, Hans-Thies Lehmann, 307p (pas encore terminé)

.Wolfgang Tillmans, Photographies, env.400p, Taschen Köln 1994.

.Muses *Enthousiasmos* et *Phantasia* chez Plutarque, Camille Semenzato, 9 pages (ma sœur m'apporte énormément, elle est actuellement en train d'écrire une thèse sur les premiers fragments où apparaissent les muses. J'ai eu jusqu'à maintenant un parcours plutôt pratique et elle plutôt intellectuel, mais avec nos points de départ différents on parle souvent des mêmes choses), université de Lausanne 2005.

.Permanent Vacation, un film écrit et réalisé par Jim Jarmusch, musique Jim Jarmusch et John Lurie, 75min, 1980

.la musique du film Dead Man, improvisation de Neil Young à la guitare électrique.

. Le Théâtre des opérations – journal métaphysique et polémique 1999, Maurice G.Dantec, 635p, édition Gallimard 2000.

.Laboratoire de catastrophe générale – journal métaphysique et polémique 2000-2001, Maurice G. Dantec, 852p, édition Gallimard 2001.

Manquent tous les livres dont-on m'a parlé et que je n'ai pas lus (comme tous ceux que j'ai lus) – tous les films, les expositions que j'ai regardés – toutes les rencontres programmées ou non – tous ces moments d'ivresses...

Et manque vraiment : la formation de l'acteur de Stan.

9. Annexes (à venir)

- peinture de Bacon
- peinture de Dali
- peinture de Warhol
- résumé de film

10. Annexes (présente)

- article architecture
- triptyque Bacon