

Le jeu de dos Un affront au public ?

**Mémoire de diplôme pour la certification finale de la Haute Ecole de
Théâtre de la Suisse Romande**

Philippe Panizzon

Septembre 2006

La Manufacture

Table des matières

1. Avant propos	1
2. Résumé	2
3. Introduction à la problématique	2
4. Hypothèse	3
5. Méthodologie et Cadre théorique	3
5. 1. Méthode de travail	3
5. 2. Cadres théoriques	5
a) Koshi, la présence au théâtre japonais	5
b) La méthode Alexander	6
c) La méthode « Yoshi Oida »	7
6. Bilan	8
8. Conclusion	10

1. Avant-propos

Dans les années septante et huitante, Miles Davis était un invité régulier du Montreux Jazz Festival. Chacune de ses apparitions était entourée d'un parfum de scandale. En effet, le célèbre trompettiste avait pour habitude de jouer dos au public, ce qui était perçu par le public comme une provocation, voire une insulte. Interrogé sur cette habitude déroutante, l'intéressé expliquait qu'il s'agissait simplement pour lui de mieux entendre l'orchestre, explication qui ne justifiait pas, selon ses détracteurs, un tel comportement. En effet, en tournant le dos au public, Miles Davis rompait le code établi qui veut qu'un artiste sur scène, qu'il s'agisse de théâtre ou de performance musicale, se place face public. Son attitude était perçue comme hostile, une forme de non-communication, alors qu'un des objectifs premiers de tout artiste sur scène tend justement à établir une communication avec son public.

Miles Davis parvenait, en dépit (ou à cause) de son attitude scénique, à maintenir l'attention soutenue de son public. Cela étant dit, cette fascination était largement due à sa musique, la tenue scénique étant presque accessoire dans son cas. Il en va tout autrement pour une performance théâtrale. L'exemple de Miles Davis n'est mentionné que pour illustrer les codes qui régissent encore très formellement toute prestation scénique: en effet, s'il est mal perçu de tourner le dos au public dans le cadre d'une performance où le visuel est secondaire, en l'occurrence un concert, qu'en sera-t-il pour une performance théâtrale, où le visuel occupe une place centrale ? Ne court-on pas à la catastrophe, en tant qu'acteur, si l'on se risque à une telle transgression des codes établis ?

Comment contourner cet à priori sur la position de dos, et parvenir à communiquer avec le public? Comment obtenir l'adhésion du public à partir d'une situation peu propice ? C'est cette question qui fait l'objet du présent mémoire.

Une autre raison qui a motivé mon choix est la suivante:

Les comédiens intervenants que j'ai pu rencontrer durant ces trois ans à l'école de théâtre, et qui m'ont marqué dans leur jeu ou en tant que pédagogues, étaient tous en permanence à l'écoute de ce qui se passait autour d'eux et dans le monde, sur le plateau comme dans la vie. Ils absorbaient comme une éponge les événements du monde pour les reproduire à leur manière sur scène. J'étais fasciné par cette écoute, une écoute qui se manifestait dans tout le corps. Je voulais également faire écouter mon corps. J'ai appris avec le temps à faire écouter des parties inhabituelles de mon corps, notamment mon dos. Les expériences vécues avec ces personnes ont été une autre des raisons qui m'ont poussé à me préoccuper du jeu de dos.

2. Résumé

Comment l'acteur fait-il, quand il se trouve dans la situation inhabituelle de devoir jouer dos au public ?

Comment l'acteur garde-t-il l'attention du public quand il se trouve privé d'un de ses outils le plus important, à savoir son visage ? A quelles ressources habituellement inexploitées doit-il faire appel pour maintenir une présence sur scène, pour garder son individualité et ne pas être qu'un corps de dos ?

J'ai expérimenté le problème en me plaçant de dos, à cinq mètres du public, et en jouant un extrait d'une scène de deux manières différentes. Je me suis appuyé sur trois méthodes déjà éprouvées par des gens de théâtre de traditions extrême-orientales, ou par des méthodes physio-thérapeutiques : La Technique Alexander, qui m'aidait à développer une écoute globale, la méthode de Yoshi Oida, qui m'aidait à utiliser mon corps de manière précise, et la méthode "koshi", issue elle aussi du théâtre japonais, qui m'aidait à développer une plus grande présence sur le plateau.

Il s'est avéré que cette expérience demande beaucoup de la part de l'acteur ainsi que du public. De la part du comédien, une grande expérience de plateau est nécessaire pour faire en sorte que public soit avec lui quand il se trouve de dos, et cela implique également une écoute attentive et concentrée de la part du public.

3. Introduction à la problématique

J'ai participé en 2005 au projet d'été à la Manufacture. On jouait le spectacle "Cadre Division", un texte écrit par Julien Mages. Le public était placé en bi frontal par rapport à la scène. Je tenais le rôle de Jean, un jeune garçon schizoïde. Il se retrouvait souvent seul sur le plateau et tenait des discours. Il parlait de sa maladie et de ses amours. Parfois il s'adressait au public, mais souvent il parlait pour lui seul, un effet qui tend à renforcer l'impression de maladie mentale. Je me retrouvais donc seul au centre du plateau et j'avais des spectateurs qui me voyaient de dos et d'autres de face. Ils ne voyaient pas l'émotion et l'énergie qui se dégageaient de mon visage.

Cette situation m'a fait penser à la façon dont jouent les acteurs indiens, qui se trouvent pendant leurs performances au milieu du public qui les entoure. Comment font-ils pour garder l'attention de tous ?

Elle m'a également rappelé la performance mythique de Bruno Ganz (acteur suisse-allemand) dans "*Prinz Friedrich von Homburg*" de Heinrich von Kleist (auteur allemand, 1777-1811), monté par Peter Stein à la Schaubühne am Halleschen Ufer en 1972, dont j'ai pu voir un enregistrement. Bruno Ganz, qui interprétait le prince, jouait un monologue, de dos, au fond de la scène. Il le disait de sorte qu'on ne perdait pas un mot du texte et qu'on ne le quittait pas du regard. Comment faisait-il pour garder cette présence en jouant de dos ? (Par présence, qui est un terme vague, j'entends la capacité de l'acteur à capter l'attention du public et d'installer entre lui et le public une sensation de présence au moment.)

Est-ce une question de charisme personnel, et donc quelque chose d'inné qui ne s'acquiert pas ? Ou est-ce lié à une technique, qui correctement assimilée et appliquée produit un résultat satisfaisant ?

En tant qu'acteur il est courant, dans le feu de l'action, de se focaliser trop sur ce qui est devant soi ou sur le partenaire auquel on adresse la parole. Il est habituel de ne pas porter trop d'attention aux objets ou aux personnes derrière soi. L'écoute globale est souvent trop peu développée. Cette écoute-là est pourtant fondamentale pour un acteur. Sur le plateau, l'acteur doit être capable à tout moment d'entendre et de percevoir tout autour de lui. Il doit aussi être à l'écoute de ce qui se passe derrière lui, même dans les moments les plus intenses de son jeu. Comment l'acteur arrive-t-il à obtenir cette écoute ? Comment arrive-t-il à être à l'écoute de son partenaire, de ce qui se passe sur scène et en même temps ce qui se passe dans le public ?

Toutes ces questions méritaient qu'on s'y attarde. Je me suis posé la question suivante :

De quelle manière l'acteur doit-il jouer de dos pour garder l'attention du public ?

Je dois préciser que dans le cadre de ma recherche, "jouer" impliquait toujours la parole, donc d'une certaine manière la façon dont l'acteur doit jouer un texte pour garder l'attention du public. J'ai pris le parti de limiter ma recherche au théâtre parlé.

4. Hypothèse

Il semble évident que pour retenir l'attention du spectateur, l'acteur doit avoir une forte présence sur le plateau, une écoute globale, avoir le débit vivant et utiliser le plus possible son corps. Mais en pratique, comment faire ?

5. Méthodologie et cadres théoriques

5.1. Méthode de travail

Pour tester mon hypothèse, j'ai procédé de la manière suivante. J'ai choisi le monologue de Ruprecht dans "*La Cruche cassée*" de Heinrich von Kleist. (C'est la scène dans laquelle Ruprecht se trouve devant le juge. Il est accusé de mensonge et d'avoir cassé la cruche. L'accusé avoue bien avoir cassé la cruche, mais affirme son innocence. Il explique l'avoir fait dans une action de rage, parce que ce soir-là, en voulant rendre visite à sa fiancée, il l'a surprise avec un amant.)

Cette scène se prête bien à une telle expérience, l'acteur se trouvant face au juge, et une mise en scène possible consiste à le présenter dos au public. Il est donc obligé dans ce cas-là de trouver un jeu de dos. Je me suis donc placé à quatre mètres du mur de fond de la salle de spectacle de la Manufacture. Je tournais le dos au public qui se trouvait à cinq mètres derrière moi. Je disais le texte de deux manières différentes :

Dans une première version, je restais immobile, en essayant de garder l'attention du public par ma présence et par un débit vivant. Je portais mon attention d'une part sur la façon dont je disais le texte, et d'autre part sur mon entourage, avec une attention particulière sur le public se trouvant derrière moi. J'ai tenté de faire en sorte que ma voix porte vers eux. Je m'appuyais pour cela sur la Méthode Alexander, qui distingue très clairement les différents discours mentaux qui aident à maîtriser le comportement du corps et de la voix. J'y reviendrai dans le chapitre "cadres théoriques". Je me suis également inspiré du théâtre japonais, en empruntant une posture nommée "koshi", devant permettre à l'acteur qui y recourt de développer une plus grande présence sur le plateau. J'y reviendrai également dans le chapitre "cadre théorique".

Dans la deuxième version j'intégrais des mouvements de corps. J'ai ajouté un parcours d'actions physiques que j'avais minutieusement préparé et qui créait sa propre dynamique. Il s'agit d'une méthode décrite par Yoshi Oida (acteur japonais ayant beaucoup travaillé en Occident, notamment avec Peter Brook) qui permet elle aussi d'obtenir une meilleure présence (cf. page 2). J'y reviendrai également dans le chapitre "cadre théorique".

En substance, on pourrait dire que dans les deux versions j'ai essayé, par le biais de la méthode Alexander, de tenir compte du public en empruntant dans la première version la posture "koshi" impliquant l'immobilité, et dans la deuxième version la méthode de Yoshi Oida s'appuyant, elle, sur des mouvements corporels.

Dans un premier temps, j'ai travaillé ces deux versions sans regard extérieur. J'ai essayé simplement d'exécuter le plus fidèlement possible les exigences que je m'étais imposées en tenant compte des cadres théoriques que j'avais choisis.

Dans un deuxième temps, j'ai placé une caméra depuis le public pour filmer les deux différentes versions. Par ce biais, je disposais d'une certaine manière d'un œil extérieur me permettant d'améliorer ceci ou cela, tout en restant fidèle aux cadres théoriques choisis. De plus, cela m'a permis de comparer les deux versions et de me faire ma propre opinion sur les résultats obtenus.

Dans un troisième temps, j'ai fait entrer des personnes dans la salle et je leur ai présenté mes deux versions, en leur demandant après coup laquelle avait retenu leur attention.

A cet endroit je voudrais préciser que cette recherche ne se prétend pas scientifique, le nombre de personnes sur lesquelles j'ai testé mon hypothèse étant trop restreint et manquant de neutralité, puisqu'ils s'agissait d'autres étudiants ou de professeurs ou de gens de théâtre.

Pour un résultat plus objectif, il aurait fallu effectuer ce test sur un plus grand nombre de personnes, qui soient en outre des gens de tout âge et de tous milieux. J'ai donc plutôt abordé cette expérience comme un jeu.

5. 2. Cadres théoriques

Avant d'en arriver au bilan de mon travail et aux observations que j'ai pu faire, je voudrais parler des cadres théoriques sur lesquels je me suis appuyé et la façon dont je les ai intégrés dans mon travail.

a) Koshi, la présence dans le théâtre japonais

Dans les trois théâtres japonais, le Nô, le Kabuki et le Kyogen, un seul mot définit la présence de l'acteur : koshi. A la base, koshi signifie "les hanches". Dans la vie de tous les jours, les hanches suivent les mouvements des jambes et du torse de l'homme. Pour réduire les mouvements et créer un axe fixe dans le corps, les acteurs du théâtre traditionnel japonais bloquent les hanches. Cela les oblige à plier les genoux et à garder le torse ou le tronc du corps comme un seul bloc fixe.

En évitant de bouger les hanches, l'acteur crée deux niveaux différents de tension dans le corps. D'une part dans la partie supérieure (le tronc et la colonne vertébrale se trouvent mobilisés en pressant vers le bas sur les hanches), d'autre part dans la partie inférieure (les jambes se mobilisent genoux pliés en étant en quelque sorte indépendantes des hanches. Les pieds s'ancrent dans le sol.)

Ces deux niveaux de tension dans le corps se répercutent sur les muscles de la nuque, du dos, du tronc, du bassin, des jambes et des pieds. Ces parties là sont en tension permanente, le tonus musculaire de l'acteur est modifié. Il dégage une plus grande énergie. L'acteur construit en quelque sorte un obstacle, un barrage qui lui permet de retenir l'énergie continuellement. L'énergie ne doit pas se perdre. Pour dire à un acteur s'il a ou n'a pas de présence scénique suffisante, la force suffisante, les Japonais disent qu'il a ou n'a pas de koshi.

Application et observation durant le travail

En suivant la définition du koshi, je me plaçais dans la première version sur scène, dos au public, en bloquant mes hanches et en pliant mes genoux. Tout de suite, mon tonus musculaire changeait. Mon corps était plus tendu. Je sentais que les muscles de la nuque, du dos et des jambes s'activaient. Mes pieds étaient ancrés dans le sol. Je dégageais une plus grande force, plus d'énergie. Je sentais en quelque sorte l'énergie qui se dégageait de mon corps.

La difficulté consistait à maintenir cette force pendant toute la performance, tout en portant mon attention sur la manière dont je disais le texte ainsi qu'au public qui se trouvait derrière moi. J'y parvenais certains jours mieux que d'autres. Disons que c'était une fluctuation constante.

b) La méthode Alexander

Souvent nous investissons trop d'énergie inutile dans les travaux que nous entreprenons, qu'ils soient physiques ou intellectuels. Il en résulte de mauvaises postures physiques comme des épaules affaissées, une nuque raide ou un état de stress. Notre corps perd ses capacités. La

technique Alexander aide à améliorer cette situation. Elle nous apprend, par le biais d'un processus de rééducation, à être plus attentifs à nous-mêmes et à nos mauvaises habitudes posturales. Elle aide à nous faire prendre conscience des liens qui existent entre notre corps et notre esprit. La technique Alexander tient compte de l'ensemble de la personne et fait le lien entre nos pensées, nos émotions, nos sentiments et notre corps. Elle nous apprend à distinguer nos habitudes corporelles ou mentales et elle aide à les maîtriser.

Application et observations durant le travail

Dans mes deux versions, j'ai utilisé la méthode Alexander de la manière suivante: Comme je l'ai décrit plus haut, j'étais placé à quatre mètres en face du mur de la salle de spectacle. Le public se trouvait à peu près à 5 mètres derrière moi. Je devais donc bien remplir l'espace avec ma voix. Je devais d'une certaine manière tenir compte du fait que naturellement, sans aucun travail de ma part, je projetais la voix d'abord au mur, qui lui la renvoyait dans la salle.

Je souhaitais contourner cela. Je m'imaginai la présence du public derrière mon dos et j'essayais de faire sortir ma voix depuis mon dos. Cela impliquait un grand relâchement des cordes vocales, du diaphragme et des muscles dorsaux. J'essayais d'obtenir cela en guidant ma pensée sur ces éléments-là.

Il n'était pas toujours évident d'y parvenir tout en se concentrant également sur le texte. Le Monologue de Ruprecht est complexe et riche. Il exige beaucoup d'inventions au moment présent. Mon attention se dirigeait automatiquement sur la façon dont je disais le texte, et il m'était difficile de pratiquer une réflexion mentale parallèle. Cela résultait en un va-et-vient constant entre mon attention portée au public et la concentration sur le texte. Il m'était donc difficile de maintenir une attention constante sur les deux aspects en même temps.

Par ailleurs, il me semblait au début que la méthode Alexander, qui demande un relâchement total, était en contradiction avec la méthode de la présence koshi, qui requiert une tension extrême dans tout le corps. Finalement je suis arrivé à combiner les deux méthodes, en trouvant une détente dans la tension résultant de la posture corporelle.

Ce que j'ai également noté en travaillant ce texte avec la technique Alexander était le fait qu'il est beaucoup plus facile de s'imaginer une présence derrière soi et de développer une écoute globale en ayant les yeux fermés. Dès que j'ouvrais les yeux, mon attention avait tendance à se concentrer vers l'avant et je perdais cette sensation du dos. J'avais plus de peine à maintenir cette écoute globale et à parler "à travers mon dos", pour ainsi dire. Pour m'exercer avec les yeux ouverts et tout de même avoir une écoute globale, je faisais exister un fond sonore derrière moi, en ouvrant les fenêtres, ce qui me permettait d'entendre les bruits de la rue, ou en enclenchant la radio.

c) La « méthode » de Yoshi Oida

Pour obtenir une meilleure présence d'un personnage, Yoshi Oida lui crée un parcours d'actions physiques méticuleusement travaillé. Chaque fois que l'on interprète un texte ou un personnage, on suit ce parcours physique élaboré. Une deuxième contrainte vient s'ajouter là-dessus: En agrandissant ou en exagérant mentalement la valeur de l'action exécutée, on lui suggère une plus grande importance et l'action échappe à la répétition mécanique, ce qui s'agit toujours d'éviter au théâtre. Bien entendu, cet agrandissement reste mental pour éviter toute grossièreté ou exagération dans le jeu. Yoshi Oida cite en exemple l'enseignement qu'il a

reçu d'un moine zen: Si on imagine qu'un objet qu'on tient est très lourd, la relation à l'objet se transforme; elle devient sacrée et gagne de l'importance aux yeux du public. Il donne encore l'exemple suivant: Si un acteur doit effectuer un déplacement de deux mètres, son intention intime peut être celle d'atteindre l'horizon. Il met en valeur une densité gestuelle sans tomber dans un jeu primaire et grossier.

Application et observations durant le travail

J'ai élaboré dans la deuxième version une suite de mouvements auxquels j'accordais mentalement une plus grande importance que je ne l'aurais fait spontanément. Au début, Ruprecht raconte au juge comment il a demandé la permission à son père d'aller voir Eve, sa fiancée. Il rapporte le dialogue qu'il a eu avec son père: "Père, je vais aller voir Eve encore un moment ! - Bon, dit-il, file, mais à onze heures tu es de retour !"¹ Aux moments auxquels Ruprecht demande à son père d'aller voir Eve, je baissais ma tête et je caressais ma nuque de ma main droite. Ce mouvement devait suggérer la gêne que Ruprecht pourrait éprouver devant le juge ainsi que devant son père, et en même temps le désir sexuel qu'il ressent pour sa fiancée, évoqué par la caresse de la main sur la nuque. Selon la méthode de Yoshi Oida je m'imaginai par exemple en me caressant la nuque de toucher la peau de la fiancée fantasmée.

Plus loin Ruprecht décrit la lumière de la chambre d'Eve qu'il apercevait à travers les arbres de l'allée menant chez elle. Je me baissais et je pointais avec mon doigt la lumière au loin. Pour bouger d'une manière délicate, je m'imaginai devoir passer par des couloirs en verre pouvant se briser à tout instant, et pour désigner la lumière je pointais le doigt de manière à évoquer une lueur au loin dans l'horizon. A la fin, Ruprecht décrit la rage qu'il a ressentie en voyant un homme s'enfuir de la chambre d'Eve: "Alors quelque chose en moi, Monsieur le juge Adam, se soulève, comme un coup de sang. De l'air, vite !"² Sur ces mots je bondissais sur mes pieds. J'ai essayé à ce moment-là d'avoir la sensation de m'affranchir de la pesanteur.

Cette approche avait pour but de m'éloigner de l'aspect quotidien de la vie et de raconter autre chose que le fait de par exemple juste montrer une lumière au loin ou de sauter en l'air, afin de dégager d'une certaine manière quelque chose de plus. Il ne m'était pas à chaque fois possible de penser à tous ces détails simultanément (texte et présence). Mais ayant travaillé un parcours physique précis, les sensations et le discours mental revenaient souvent automatiquement en l'exécutant.

Je voudrais préciser ici que ces trois méthodes m'étaient surtout utiles au cours de la préparation. Elles ont aiguillé mes recherches au cours des répétitions, l'idée étant de les intégrer suffisamment pour ne plus avoir à y penser pendant le jeu, ce vers quoi doit finalement tendre la performance. Il est préférable en effet que la technique utilisée pour arriver à un résultat ne se transforme pas en obstacle, ou que son application se fasse au détriment du jeu.

¹ Kleist, Heinrich. *La cruche cassée*. Paris:.....trad.:....., page 271

² Idem, page 275

6. Bilan

Dans le cadre particulier de cette recherche, mon hypothèse s'est confirmée. Ayant testé une version sans, puis avec mouvements du corps, il s'est avéré que la version avec mouvements trouvait plus d'approbation auprès du public, et personnellement elle m'a également davantage satisfait.

En voyant mon jeu dans la caméra j'étais plus convaincu par la version dans laquelle j'intégrais des actions physiques. Le texte se faisait mieux entendre, le jeu était plus vivant.

Par contre, je me suis rendu compte en étudiant ces deux versions à l'écran, que je tenais moins compte du public dans la deuxième version. Dans l'action du jeu et des mouvements, je perdais dans une certaine mesure la notion des spectateurs derrière moi. Le côté statique de la première version me permettait de me concentrer davantage sur le public et la façon dont je m'adressais à eux. De plus, la posture koshi me donnait plus d'ampleur sur le plateau.

Il est d'ailleurs intéressant de noter que bien que la plupart des personnes auxquelles j'ai présenté les deux versions aient été plus attentives à la deuxième, certaines ont opté pour la première en me disant avoir mieux entendu le texte à travers celle-là.

Je conclus des remarques ci-dessus qu'il m'aurait fallu plus de temps pour bien intégrer l'écoute globale dans la deuxième version. Sur ce dernier point, l'intégration des mouvements corporels, je garde encore certains doutes que je voudrais formuler ici. La première version ayant également rencontré l'approbation de certaines personnes, je me demande si les mouvements sont nécessaires. Ne serait-il pas aussi intéressant d'arriver à dire un texte de dos sans mouvements du corps? Peut-on, malgré l'immobilité, conserver une présence sur le plateau, grâce notamment à un débit vivant? Dans la première version, les rares moments où j'arrivais à intégrer en même temps une présence sur le plateau, à porter mon attention vers le public et à avoir un débit vivant, étaient forts. Malheureusement, l'attention portée à mon positionnement sur scène ainsi qu'à la projection de ma voix se faisait au détriment de la vivacité du débit.

D'autre part, c'est exiger beaucoup du public que de lui demander une attention soutenue dans le cadre d'une performance de dos, statique.

En 1970, l'Université de Pennsylvanie a procédé à des recherches sur la communication dont les résultats montrent que la celle-ci repose en grande partie sur des facteurs physiologiques. D'après cette étude, l'essentiel de la communication passe par l'inconscient : Seulement 7% de la communication passent par les mots. Les 93% qui restent passent par la tonalité de la voix et par la physiologie, dont 38% ont trait au ton de la voix et 55% à la physiologie³, donc les postures, gestes, respirations, regards etc. Le potentiel de communication se trouve en dehors de nos canaux habituels, comme par exemple celui des mots. Le langage du corps produit plus d'effet que le contenu ou la forme de notre langage verbal. "Nous communiquons tout le temps d'une manière verbale, non verbale et para verbale. (p. ex. les paroles, les sons et les sensations du corps). Ce que nous émettons à ces trois niveaux exerce une influence sur nos interlocuteurs."⁴

³ Ces pourcentages proviennent des travaux d'Albert Mehabia de l'Université de Pennsylvanie en 1970 et de l'étude de Raymond Birdwhistle de l'Université de Pennsylvanie en 1974, *Kinesics and Communication*

⁴ Cotton, Philippe. *Think out of the Box avec la Technique Alexander*. Lausanne 2004.

Ce tableau⁵ montre clairement à quel point les messages verbaux que nous émettons passent par l'inconscient.

		Par courriel c'est 7 % de la communication qui passe	Visuel Auditif Kinesthésique	Mots	7%
93% de la communication est réalisé de manière inconsciente	Par téléphone c'est 45% de la communication qui passe		Intonation Timbre Volume Rythme	Tonalité	38 %
			Postures Gestes Respiration Regards « Energie »	Physiologie	55%

D'après cette théorie, il semble logique que la deuxième version, dans laquelle j'utilise mon corps, soit plus appréciée par le public, étant donné que 55% de la communication passent par la posture, les gestes, la respiration et les regards.

Pour revenir à la question de savoir si une performance de dos qui a de l'attrait pour le public est liée à un grand savoir-faire de l'acteur ou à son charisme et son aura personnels, je dirais que les deux aspects jouent un rôle.

D'une part, une grande technique de l'acteur est nécessaire (maîtrise de la respiration, projection de la voix, netteté dans la prononciation, structuration dans les phrases et dans le texte, vivacité dans le débit et dans le langage corporel), d'autre part l'acteur doit dégager quelque chose de particulier et avoir un charisme naturel qui le rende assez attrayant pour lui permettre de se placer dos au public sans perdre son attention.

8. Conclusion

Travailler intensément le jeu de dos sur une période donnée m'a permis de développer mon écoute, et à partir de là, ma présence (cf. page 2) sur le plateau. J'ai pu découvrir que la

⁵ Cotton, Philippe. *Think out of the Box avec la Technique Alexander*. Lausanne 2004

présence d'un acteur est toujours liée à son écoute. Plus l'acteur est à l'écoute de ce qui se passe autour de lui, plus sa respiration devient profonde et calme, son corps détendu et sa présence sur le plateau importante.

En travaillant la présence sur le plateau selon la méthode "koshi", je me suis aperçu que la méthode avait pour but de détruire l'inertie du corps découlant de l'habitude, d'éliminer les dynamiques découlant du quotidien pour parvenir à créer une posture corporelle "extra-quotidienne"⁶. La formation théâtrale que j'ai reçue ne m'a pas habitué à pratiquer des formes de jeu extrêmement codifiées, très présentes aujourd'hui encore dans le théâtre extrême-oriental ou dans la commedia dell'Arte, et je me suis rendu compte qu'en les appliquant de façon précise et consciente, ces techniques s'avéraient très efficaces.

Il en va de même pour les préceptes développés par Yoshi Oida. En attribuant mentalement plus d'importance aux situations, je suis arrivé à leur donner dans le jeu une dimension supplémentaire, en évitant la répétition mécanique du texte.

Dans les deux exercices, je me suis aperçu qu'en fin de compte, tout dépend de la maîtrise de sa propre énergie. Je me suis rendu compte qu'il était fondamental pour un acteur de modeler ou de façonner son énergie, qu'elle soit "corporelle, donc musculaire et nerveuse, ou mentale, pour parvenir à un comportement sur scène qui transcende le quotidien"⁷, selon moi un des objectifs premiers du théâtre. J'ai appris par ces deux exercices que la tâche d'un acteur est de découvrir les "potentialités et singularités de sa propre énergie afin de parvenir à la maîtriser"⁸.

Enfin, grâce à ce travail, j'ai pu découvrir des traditions théâtrales que je ne connaissais pas et j'ai également pu apprendre à me connaître un peu plus profondément en tant qu'acteur. Des expériences qui me semblent précieuses.

⁶ Barba, Eugenio/Savarese, Nicolo. « Energie ». *L'Energie qui danse. L'Art secret de l'acteur*. La maison des cultures du Monde, L'Hippodrome, Scène Nationale/Douai-Le Théâtre 95, Cergy Pontoise, p. 61

⁷ Idem, p. 59

⁸ Idem, p. 61

Bibliographie

- Barba, Eugenio, Savarese, Nicolo, "Energie", dans *L'Energie qui danse. L'Art secret de l'acteur*. La maison des cultures du Monde, L'Hippodrome, Scène Nationale/Douai-Le Théâtre 95, Cergy Pontoise, p. 54 -71
- Cotton, Philippe. *Think out of the box avec la technique Alexander*. Document. Lausanne, 2004
- Masterton, Alisa, *La technique Alexander*, Cologne, Könemann-Verlag, 1999.
- Schröpfer, Denise, "Peut-on enseigner la présence? La leçon de Yoshi Oida", dans *Brûler les planches, crever l'écran. Les voies de l'acteur*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps Editions, 2001, p. 61-68.