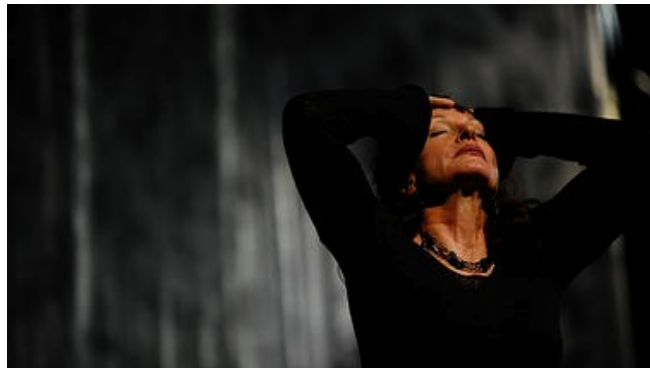




La Manufacture – Haute école de théâtre de Suisse romande
Mémoire de diplôme – Exigence partielle à la certification finale

Pourquoi et comment se jouer sur scène des émotions et de la distance ?

Analyse de *Comme un vertige*, interprété et créé
par Yvette Théraulaz.



Tomas Gonzalez
Avril 2012

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier pour leur aide, leurs conseils, leurs relectures et leur écoute : Jean-François Dusigne, tuteur de ce travail de mémoire, Rita Freda, responsable de la formation théorique à la HETSR, Christian Geffroy Schlittler, Christophe Jaquet, François Gremaud, Stéphanie Sanchez de la Comédie de Genève, Alain Börek, Ian Lecoultré, Alexandre Doublet, et aussi bien sûr ma famille, mes amis, les camarades de la promotion E et en particulier Yvette Théraulaz.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	4
1. EMOTION ET DISTANCE DANS LE JEU DE L'ACTEUR.....	7
1.1 Une longue tradition d'antagonisme.....	7
1.2 Des différents types de l'émotion au théâtre.....	12
1.3 Le cas Yvette Théraulaz.....	15
Yvette Théraulaz et Brecht.....	16
Yvette Théraulaz et Stanislavski.....	18
Yvette Théraulaz entre émotion et distance.....	23
2. ANALYSE DU SPECTACLE <i>COMME UN VERTIGE</i>	27
2.1 Contenu et structure.....	28
2.2 Choix dans l'interprétation et mise en scène.....	29
2.3 Scénographie et lumière.....	33
2.4 Analyse d'extraits.....	34
Le début du spectacle.....	35
« La vieille » et « Marre des vieux ».....	38
« La mort ».....	41
Comparaison <i>J'arrive</i> et <i>Harley Davidson</i>	43
CONCLUSION.....	46
BIBLIOGRAPHIE.....	47
ANNEXES.....	51
Annexe A : Entretiens avec Yvette Théraulaz.....	51
Entretien du 2 avril 2011.....	51
Entretien du 10 mars 2012.....	54
Annexe B : Sommaire des titres des scènes et des chansons de <i>Comme un vertige</i>	59

INTRODUCTION

Le présent travail de mémoire est le fruit d'un bouleversement. Celui que j'ai éprouvé l'année passée à la Comédie de Genève la première fois que j'ai assisté au spectacle *Comme un vertige*, créé et interprété par Yvette Théraulaz (2011). Dans son dernier tour de chant, la comédienne romande à la longue carrière m'avait en effet stupéfié en déclarant d'elle-même avec humour avoir trop « vite la larme à l'œil » et en interprétant juste après une chanson pendant laquelle ses yeux s'étaient effectivement embués de larmes d'émotion. Le plus troublant pour moi avait été de constater qu'Yvette Théraulaz était capable de créer avec le public un rapport de distance critique face à sa propre manière de jouer, puis de basculer soudainement dans un investissement émotionnel manifeste. Or, comment avait-elle fait pour se défaire si vite de ce regard critique qu'elle affichait et revendiquait peu auparavant ? S'agissait-il d'un procédé conscient censé affecter la vision des spectateurs et les mettre dans des dispositions favorables à la réception des émotions représentées ?

Au-delà d'une possible technique de jeu, maîtrisée jusqu'à pouvoir pleurer sur commande, cette aptitude de la comédienne à basculer si promptement d'un mode de jeu à un autre m'avait profondément questionné sur ma propre pratique d'acteur. Il m'avait toujours semblé qu'émotion et distance était d'une certaine manière inconciliables, du moins aussi manifestement et rapidement, et qu'elles représentaient les deux extrémités du spectre des possibles dans le jeu de l'acteur. Bien que cela puisse paraître particulièrement naïf, je pensais que représenter des émotions sur scène en ressentant soi-même quelque chose nécessitait une quasi absence de regard extérieur et critique sur sa propre prestation. Dans mon jeu, je trouvais qu'une fois de la distance prise avec ce que j'étais en train de jouer – à cause d'une pensée parasite par exemple – il m'était difficile d'y revenir, d'être de nouveau « dedans » sur le plan de l'investissement émotionnel ou de l'identification au personnage, si personnage il y avait. Fonctionnant naturellement dans la vie de tous les jours avec un regard extérieur et critique sur ce que je fais et sur la manière dont je le fais, je pensais que jouer des émotions en ressentant quelque chose ne me serait dès lors pas complètement accessible. Je faisais donc instinctivement, et de manière répétée, le choix de privilégier la distance dans mon interprétation. Or, pour avoir eu la chance d'en discuter plus tard avec elle lors d'un

entretien, Yvette Théraulaz affirme que le jeu de l'acteur se doit d'être un mélange simultané de ces deux approches traditionnellement antagonistes que sont l'identification – et ce qu'elle implique d'investissement, de revivre émotionnel – et la distanciation. De nouvelles perspectives s'offraient dès lors à moi.

Il me semble nécessaire à ce stade de la réflexion et avant d'y entrer plus avant d'éclairer la manière dont j'emploie les termes de « distance » et d'« émotion » et pourquoi j'emploie ceux-ci précisément. Au travers des mots de « distance » et de « distanciation », je convoque l'approche du jeu de l'acteur qu'a faite Bertolt Brecht et qui met l'accent sur la capacité de l'acteur à prendre du recul face à ce qu'il produit sur scène au moment où il le fait et à montrer au public qu'il est en train de prendre ce recul. Selon cette approche, l'acteur n'a pas à ressentir et à revivre à chaque représentation les sentiments supposés du personnage qu'il interprète. Caractéristique essentielle de l'autre approche traditionnelle du jeu de l'acteur, dite par « identification », et qui fut le champ de recherche de Constantin Stanislavski. Ainsi, dans le présent travail, quand je parlerai d'« émotion », je le rattacherai à cette pratique par « identification », parce que le travail d'introspection sur ses propres émotions que doit y faire l'interprète, suivi de leur ré-expérience sur scène, sont des caractéristiques fondamentales de cette approche du jeu. Tant les mots de « distance » et de « distanciation » s'imposent d'emblée grâce à Brecht pour parler du recul ostentatoire de l'acteur face à son jeu, tant il serait possible d'en utiliser quantité d'autres pour parler de l'expérience d'émotions chez l'acteur en représentation. Je pourrais par exemple parler de « ressenti » ou de « revivre », deux mots que nous retrouvons dans les écrits de Stanislavski. Ces deux termes seraient aussi de circonstances certes, mais celui d'« émotion » me semble faire référence plus simplement et instinctivement à ce dont je veux parler, bien qu'il soit aussi plus général. Sur un autre plan, en confrontant les termes d'« émotion » et de « distanciation », je ne veux absolument pas sous-entendre que la pratique de la distanciation suppose un bannissement de toute forme d'émotion. Brecht lui-même déclare que sa manière de concevoir le théâtre « ne renonce en aucune manière aux émotions. [...] L'attitude critique qu'[elle] cherche à faire adopter à son public ne saurait jamais être assez passionnée »¹. Ainsi, cette tradition d'approche du jeu de l'acteur ne bannit pas l'émotion, mais elle ne fait tout simplement pas du revivre émotionnel un fondamental.

¹ Citation trouvée dans un article de R. CODIER sur le site internet <http://www.acting-international.com/Downloads/tract-Brecht.pdf>. La source doit encore être identifiée et vérifiée.

Afin de développer l'argument de mon travail sur les rapports entre émotion et distance, je tenterai de répondre aux questions suivantes :

Quels apports le mélange d'émotion et de distance représente-t-il pour le jeu du comédien ? Quels en sont les éventuels écueils à éviter ? Une conciliation à parts égales d'émotion et de distance est-elle possible ou l'un des deux prend-il nécessairement plus d'importance ? Faut-il concevoir cette éventuelle conciliation comme une simple co-présence dans le jeu ou est-il imaginable d'utiliser la distance au profit de l'émotion et inversement ?

Toutes ces questions sont au cœur de mon travail de réflexion parce qu'elles représentent aussi celui de mon travail de praticien. Au travers de mes projets personnels au sein et à l'extérieur de La Manufacture, je les ai en effet adressées le plus souvent possible. Pour ces raisons, et parce que je me sens depuis longtemps des affinités particulières avec son œuvre et sa personne, j'ai décidé de consacrer mon mémoire au travail d'Yvette Théraulaz.

Dans un premier temps, je me pencherai sur les notions d'émotion et de distance dans le jeu de l'acteur, en montrant en quoi l'opposition dans laquelle je les place ici s'inscrit dans une longue tradition d'autres antagonismes, entre émotion et raison notamment. Je proposerai ensuite une analyse du jeu d'Yvette Théraulaz au travers des entretiens que j'ai effectués avec elle, et montrerai en quoi la comédienne propose un mélange des deux approches d'interprétation, comment elle l'envisage, et quels en sont les apports à son jeu et au spectacle qu'elle a créé. Je verrai aussi comment elle parvient effectivement à utiliser la distance au profit de l'expérience émotionnelle et inversement. Enfin, j'analyserai en quoi la structure, le contenu, la mise en scène et la scénographie de *Comme un vertige* participent et permettent la co-présence et le jeu entre émotion et distance dans l'interprétation d'Yvette Théraulaz. Je confronterai ces points à des extraits de Stanislavski et de Brecht et terminerai par exemplifier mes propos au travers de l'analyse d'extraits du spectacle.

1. EMOTION ET DISTANCE DANS LE JEU DE L'ACTEUR

1.1 Une longue tradition d'antagonisme

La confrontation que je fais des termes « émotion » et « distance » ne semble pas nécessairement relever d'un antagonisme évident. Il en va différemment de la manière dont les conceptions du jeu de l'acteur auxquelles ces termes se rattachent respectivement ont été généralement appréhendées.

La première de ces deux approches apparaît au XXe siècle en Russie et est développée par Constantin Stanislavski, homme de théâtre des plus connus. Parmi de très nombreux axes de recherche, son « système » met l'accent sur l'identification au personnage et la ré-expérience véritable des émotions de celui-ci sur scène. L'alter ego fictif du nom de Tortsov que Stanislavski choisit pour se représenter dans *La Formation de l'acteur* déclare : « Dans notre art, c'est à chaque instant de votre rôle, et chaque fois que vous jouez, que vous devez vivre votre personnage. Chaque fois que vous le recréez, vous devez le vivre à nouveau, l'incarner à nouveau »². Il dit encore : « Et vous devez le vivre en éprouvant réellement les sentiments qui s'y rapportent chaque fois que vous le recréez. »³. Les émotions et leur ré-expression à volonté joue donc une place particulièrement primordiale dans cette approche.

Au XXe siècle toujours, mais en Allemagne cette fois, Bertolt Brecht développe sa conception du théâtre dit « épique » en réaction à ce type de jeu et de théâtre « dramatiques ». Entre autres choses, Brecht reproche au théâtre « dramatique » de ne pas correspondre à l'époque contemporaine. Il remet aussi en question la volonté du théâtre « dramatique » de maintenir l'illusion théâtrale à tout prix, son insistance sur la primauté de l'identification au personnage et son recours obsessionnel au revivre des émotions sur scène. Comme il le dit dans ses *Études sur Stanislavski* :

En étudiant le système de Stanislavski et de ses élèves, on a pu constater que des difficultés non négligeables avaient surgi dès que l'on avait voulu forcer l'identification : cet acte psychique était de plus en plus difficile à provoquer [...] L'art est devenu de plus en plus nettement l'art de forcer

2 C. STANISLAVSKI, *La formation de l'acteur*, trad. de l'anglais par Elisabeth Janvier, introd. de Jean Vilar, Paris, Payot, 1990, p. 34.

3 *ibid.*, p. 30.

l'identification. L'idée n'a pas surgi que les perturbations pussent provenir de modifications irréversibles affectant la conscience de l'homme moderne [...] Face à ces discordances, l'autre comportement eût été de se demander s'il était encore souhaitable de provoquer une identification totale. Cette question, la théorie du théâtre épique l'a posée. Il a pris au sérieux ces perturbations, les a imputées à des transformations sociales d'ordre historique et s'est efforcé de trouver un mode de jeu qui permît de renoncer à l'identification totale. Il fallait donc sortir le spectateur de l'état d'hypnose et délivrer le comédien du fardeau de sa métamorphose totale en son personnage : son mode de jeu devait instaurer, de quelque manière, une certaine distance envers le personnage à représenter. Le comédien devait pouvoir être critique. À côté des actes du personnages, il fallait rendre visible la possibilité d'actes différents, afin que le choix et donc la critique pussent s'exercer⁴.

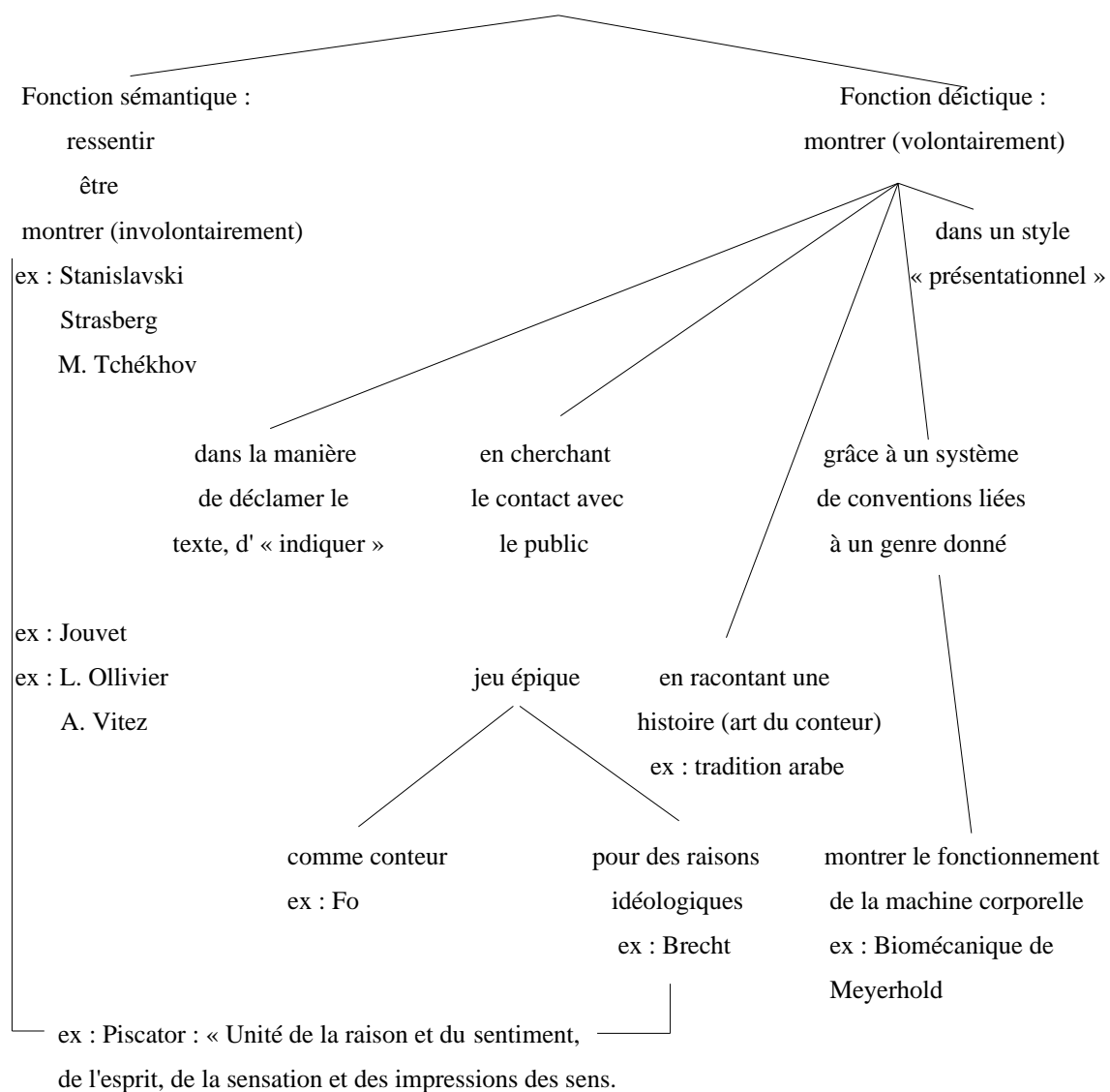
Marqué par les événements en Allemagne et dans le monde entier qui vont conduire à la Seconde Guerre mondiale, Brecht dénonce l'inadéquation du théâtre de Stanislavski aux préoccupations contemporaines. Le théâtre doit secouer le spectateur de son « état d'hypnose » et l'empêcher de se laisser guider aveuglément par ce qui lui est dit et montré, que cela soit sur scène ou dans la vie de tous les jours. Il n'est donc plus question pour Brecht de maintenir l'illusion théâtrale et l'identification « totale » au personnage car elles favorisent justement cet « état d'hypnose ». Ainsi, pour répondre aux « modifications irréversibles affectant la conscience de l'homme moderne » en ces temps troubles, Brecht développe le concept de *Verfremdungseffekt*, cette « distance envers le personnage à représenter » qui permet de renouveler le regard du spectateur sur ce qui lui est montré et permet à sa « critique de s'exercer ».

Par là, nous pouvons voir que la confrontation dans laquelle j'inscris les termes d' « émotion » et de « distance » s'inscrit à la suite d'une plus ancienne opposition entre les approches du jeu dites par « identification » et par « distanciation » et qui dépasse la simple divergence quant à la conception de la relation entre l'acteur et son personnage. Cet antagonisme n'a cependant jamais été irrémédiable, et ce même aux yeux de Brecht, puisque ce dernier finit par préférer le terme de théâtre « dialectique » à celui de théâtre « épique » quand il se réfère désormais à sa conception du théâtre. Il opère ce changement pour « ménager la contradiction entre jouer (montrer) et vivre

4 B. BRECHT, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard en collaboration avec L'Arche (Bibliothèque de la Pléiade), 2000, pp. 845-6.

(s'identifier) » et va même jusqu'à déclarer que ces deux pôles sont « deux processus antagonistes qui s'unissent dans le travail du comédien »⁵.

Bien qu'il existe un vaste nombre de conceptions, de théories du jeu de l'acteur les plus variées, les deux approches dont nous parlons en sont encore aujourd'hui perçues comme les deux pôles majeurs. Le professeur en études théâtrales qu'est Patrice Pavis résume l'ensemble de ces relations sous la forme d'un diagramme où le premier embranchement fait d'ailleurs la distinction entre fonction « sémantique » (« jouer que l'on est x »), soit un jeu stanislavskien, et fonction « déictique » (« indiquer un moment et un lieu d'où on parle ou agit »), soit un jeu brechtien⁶ :



5 BRECHT cité par P. PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor Ed. Sociales, 1987, p. 198.
 6 P. PAVIS, « Vers une théorie du jeu de l'acteur » in *Émotions et complexité, Degrés*, n°75-76, 1993, pp. i.8-9.

Si nous remontons deux siècles plus tôt, Denis Diderot, décrivait déjà de manière similaire et notoire la pratique du jeu de l'acteur comme étant le terrain de deux approches antagonistes, les acteurs jouant de « nature » et les acteurs « imitateurs » :

Ce qui me confirme dans mon opinion, c'est l'inégalité des acteurs qui jouent d'âme. Ne vous attendez de leur part à aucune unité ; leur jeu est alternativement fort et faible, chaud et froid, plat et sublime. [...] Au lieu que le comédien qui jouera de réflexion, d'étude de la nature humaine, d'imitation constante d'après quelque modèle idéal, d'imagination, de mémoire, sera un, le même à toutes les représentations, toujours également parfait : tout a été mesuré, combiné, appris, ordonné dans sa tête ; il n'y a dans sa déclamation ni monotonie, ni dissonance. [...] Il ne sera pas journalier : c'est une glace toujours disposée à montrer les objets et à les montrer avec la même précision, la même force et la même vérité. [...]

Je ne doute point que la Clairon n'éprouve le tourment du Quesnoy dans ses premières tentatives ; mais la lutte passée, lorsqu'elle s'est une fois élevée à la hauteur de son fantôme, elle se possède, elle se répète sans émotion. Comme il nous arrive quelquefois dans le rêve [...] Les bras croisés, les yeux fermés, immobile, elle peut, en suivant son rêve de mémoire, s'entendre, se voir, se juger et juger les impressions qu'elle excitera. Dans ce moment elle est double : la petite Clairon et la grande Agrippine. [...]

Ne dit-on pas dans le monde qu'un homme est un grand comédien ? On n'entend pas par là qu'il sent, mais au contraire qu'il excelle à simuler, bien qu'il ne sente rien : rôle bien plus difficile que celui de l'acteur, car cet homme a de plus à trouver le discours et deux fonctions à faire, celle du poète et du comédien. Le poète sur la scène peut être plus habile que le comédien dans le monde, mais croit-on que sur la scène l'acteur soit plus profond, soit plus habile à feindre la joie, la tristesse, la sensibilité, l'admiration, la haine, la tendresse, qu'un vieux courtisan⁷ ?

Selon Diderot, il n'existe donc que deux types d'acteurs, types qui sont fondamentalement opposés l'un à l'autre. L'acteur de nature « est », l'acteur imitateur « montre » ; l'un joue avec « émotion », l'autre avec « réflexion » ; l'un « sent » les émotions qu'il joue, l'autre sait les « feindre ». La préférence de Diderot va bien

⁷ D. DIDEROT, *Écrits sur le théâtre : 2. Les acteurs : Paradoxe sur le comédien*, Paris : Agora, 2003, Les Classiques, Pocket, pp. 72-3.

évidemment toujours au dernier. Ainsi, nous pouvons voir dans ces extraits du *Paradoxe sur le comédien* que la confrontation qui est faite dans le présent travail entre une approche du jeu axée sur les émotions et celle basée sur la capacité du comédien à « montrer » et à « s'entendre, se voir, se juger et juger les impressions qu'[il] excitera », soit à jouer avec distance, s'inscrit dans l'histoire même de la réflexion sur le jeu de l'acteur.

En réalité, elle dépasse le cadre de la réflexion théâtrale et remonte jusqu'aux origines de la pensée sur le fonctionnement de l'âme humaine. Tout comme Diderot oppose les termes de « réflexion » et d' « émotion » dans le jeu de l'acteur, Platon, déjà au IV^e siècle avant notre ère, les considérait comme deux parties distinctes de l'âme :

Par conséquent, poursuivis-je, nous n'aurons pas tort d'estimer que ce sont là deux éléments distincts entre eux, et d'appeler celui par lequel l'âme raisonne, l'élément rationnel de cette dernière, et celui par lequel elle aime, a faim, a soif, et vole sans cesse autour des autres désirs, son élément irrationnel et concupiscible [sic], ami de certaines satisfactions et de certains plaisirs⁸.

Ainsi, à travers cette remontée historique, nous pouvons voir que bien que n'étant pas fondamentalement opposées l'une à l'autre dans ce qu'elles avancent – Brecht reconnaît à propos de l'identification au personnage être « pour, dans une phase bien précise des répétitions »⁹ et Stanislavski admet que l'acteur ne doit jamais oublier « que sur scène [il] reste un acteur »¹⁰ donc qu'il doit garder un certain regard extérieur sur lui-même – ces deux conceptions ont traditionnellement été appréhendées comme antagonistes. En outre, cet antagonisme présent à l'échelle microscopique du théâtre, l'est également à l'échelle macroscopique de notre manière culturelle d'envisager le fonctionnement de toute chose, qu'il s'agisse de notre esprit ou du monde.

8 PLATON, *La République, trad. nouvelle, introd., notices et notes de Jacques Cazeaux*, Paris, Librairie Générale Française, Le livre de poche, Classiques de la philosophie, 2009, IV, 439d et sqq, page à définir.

9 Danegger : *Stanislavski dit que, pour jouer sur scène les sentiments, il faut avoir des idées très concrètes et donc faire fonctionner son imagination. Et cela sur un plan tout à fait privé. Mais vous, Brecht, vous êtes contre l'identification ?*
Brecht : *Moi ? Non. Je suis pour, dans une phase bien précise des répétitions. Il faut seulement qu'ensuite quelque chose vienne s'y ajouter, à savoir le rapport au personnage avec lequel vous vous identifiez, l'appréciation sociale.*

BRECHT, op. cit., « Études sur Stanislavski », page à définir.

10 « N'oubliez jamais que sur scène vous restez un acteur. Ne vous éloignez pas de vous-mêmes ». STANISLAVSKI, op. cit., p. 205.

1.2 Des différents types de l'émotion au théâtre

Le terme « émotion » est un mot qui couvre un large ensemble de phénomènes distincts, et ce, rien qu'en ce qui concerne le théâtre. Ainsi, je ne peux me contenter de l'utiliser tel quel, et de le rattacher à l'approche par identification, sans préciser que dans cette approche du rapport acteur-personnage, il y a déjà distinction entre deux types d'émotions : les émotions de l'acteur et celles du personnage qu'il interprète. Stanislavski avance : « On peut comprendre un rôle, sympathiser avec le personnage et se placer dans les mêmes conditions que lui afin d'agir comme il le ferait. C'est ainsi que naîtront chez l'acteur des sentiments qui seront *analogues* à ceux du personnage, mais qui n'appartiendront qu'à l'acteur »¹¹. Il met ainsi en garde plusieurs fois ses élèves de ne pas faire l'amalgame entre l'émotion qu'ils sont censés jouer, soit celle inscrite dans la partition du personnage, et ce qu'ils ressentent au moment où ils jouent :

Lorsque Gricha Govorkov affirma qu'il ressentait toujours très profondément ce qu'il jouait lorsqu'il était en scène, Tortsov lui répondit :

– Tout le monde ressent quelque chose, à chaque instant de sa vie. Mais ce qui est important, c'est de savoir ce que vous devez ressentir sur la scène, car il arrive souvent que même les acteurs qui ont le plus de métier préparent chez eux et portent à la scène quelque chose qui n'est ni important ni essentiel pour leur rôle¹².

Un acteur qui joue la tristesse par exemple, ressent nécessairement quelque chose au moment où il la joue, encore faut-il selon Stanislavski, que cette émotion soit en accord avec la tristesse effective que son personnage vit à ce moment dans la partition du texte de la pièce. Ces deux types d'émotions travaillent ensemble chez l'acteur puisque celui-ci, toujours d'après Stanislavski, doit faire appel à ses propres émotions passées, à leur souvenir, pour faire vivre celles du personnage qu'il interprète sur scène : « L'acteur ne construit pas son rôle avec la première chose qui lui tombe sous la main. Il choisit soigneusement parmi ses souvenirs, et trie parmi ses propres expériences les éléments les plus séduisants. Il tisse l'âme de son personnage de sentiments qui lui sont plus chers que ceux de sa vie ordinaire »¹³. Au-delà du lien très

11 *ibid.*

12 *ibid.*, p. 39.

13 *ibid.*, p. 204.

spécifique, utilitaire et unidirectionnel que tisse Stanislavski entre les deux types d'émotions, il me paraît plus judicieux de les considérer dans une relation d'échange réciproque constant. En tant qu'acteur, je peux nourrir les émotions du personnage que je dois interpréter de mes propres émotions vécues certes, mais celles que le personnage vit dans la pièce m'atteignent aussi par empathie et ouvrent, inconsciemment ou non, mon horizon du spectre émotionnel. Lire et jouer, dans une pièce de théâtre ici, les expériences émotionnelles d'un autre me fait nécessairement envisager quelque chose de nouveau quant à la manière dont j'appréhende ma propre existence émotionnelle. Patrice Pavis exprime l'idée profondément juste qu'il y a plutôt un « aller-retour constant entre le soi et le rôle, entre l'acteur et son personnage »¹⁴. Stanislavski ne prétend pas le contraire – comme nous l'avons vu, l'acteur « reste un acteur » sur scène – mais il me semble faire parfois preuve de limitation à ne considérer, dans le domaine de l'émotion, que le rapport de l'acteur vers le personnage, et pas aussi celui du personnage vers l'acteur.

Au-delà de ces considérations sur les deux types d'émotions présents chez l'acteur, une représentation théâtrale est le lieu d'expériences émotionnelles chez un autre individu essentiel à celle-ci : le spectateur. En somme, je résumerais l'ensemble de ces différents types d'émotions présents dans le cadre d'une représentation comme suit :

- les émotions du personnage. Celles écrites dans la partition et que l'acteur donne à montrer sur la scène.
- les émotions que l'acteur ressent vraiment en jouant sur la scène, qu'elles soient en accord avec celles que le personnage ressent, ou qu'elles soient tout autres.
- les émotions que le spectateur lit dans le jeu de l'acteur et croit y voir.
- les émotions que le spectateur ressent à la vision de la pièce et que cette dernière déclenche chez lui.

Dans le présent travail, je me pencherai sur ces différents types d'émotions au travers de mon analyse du jeu d'Yvette Théraulaz et de *Comme un vertige*. Mes remarques seront basées sur les seules types d'émotions qui me soient directement accessibles : les émotions que j'ai lues dans le jeu de la comédienne et celles que j'ai

14 P. PAVIS Patrice, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, A. Colin, 2008, p.56.

ressenties en tant que spectateur. La nature des deux autres types d'émotions reste en effet intrinsèquement inatteignable au spectateur. Comme le dit à juste propos André Helbo : « le caractère insaisissable, immatériel de la passion contraint à l'observation sur l'expression manifestée »¹⁵. Ou comme le dit également Pavis : « Au théâtre, les émotions des acteurs n'ont pas à être réelles ou vécues ; elles doivent avant tout être visibles, lisibles »¹⁶. Ainsi, quand je voudrai analyser l'expérience émotionnelle dans le jeu d'Yvette Théraulaz, je me baserai essentiellement sur ce que j'ai pu voir dans son interprétation qui laisse apparaître, selon moi, une expérience émotionnelle quelle qu'elle soit. Le psychologue Bernard Rimé parle de « signaux émotionnels » verbaux et non verbaux qui permettent de rendre compte de l'expérience émotionnelle chez un sujet donné :

Quant à l'auditeur, celui-ci se trouvera exposé à un double faisceau de signaux émotionnels. Dans sa composante non verbale, ce faisceau comporte les mimiques faciales, les gestes, les mouvements corporels, les tremblements, la transpiration, les manifestations de la respiration, les variations du signal vocal, celles des signaux faciaux avec notamment les larmes, la rougeur, la pâleur, et bien d'autres encore. Ces signaux non verbaux sont accompagnés d'informations verbales émotionnelles : on évoque des événements, on décrit des réactions et des comportements, on rapporte des émotions et des impressions subjectives. Plus l'expérience partagée a été intense, plus abondante sera la masse du matériel émotionnel non verbal et verbal diffusé lors de son partage. Chez l'auditeur qui est exposé à ce matériel, deux effets importants pourront en résulter : la contagion émotionnelle et l'empathie¹⁷.

Rimé met ainsi en relation directe l'émotion que le spectateur lit chez le comédien sur scène et celle qu'il ressent du coup par « empathie » ou par « contagion émotionnelle », ces deux mots ayant pour moi la même signification. Sans rentrer dans les détails, ce rapport entre les émotions du plateau et celles de la salle a été décrit de tout temps et nous en trouvons déjà une mention dans le concept de « catharsis » d'Aristote¹⁸. Pour servir mon analyse, je reprendrai également de Rimé certaines des

15 A. HELBO, « Le lisible et le sensible », in *Émotions et complexité*, op. cit., p. c4.

16 op. cit., p.53.

17 B. RIMÉ, *Le partage social des émotions*, Paris, PUF, Quadrige, 2009, p. 120.

18 Parlant de la tragédie, Aristote dit qu'elle «se développ[e] avec des personnages qui agissent, et non au moyen d'une narration, et opèr[e] par la pitié et la terreur la purgation des passions de la même

caractéristiques qu'il énumère, telles les « manifestations de la respiration » ou les « variations du signal vocal » que je retrouve dans le jeu d'Yvette Théraulaz. Nous verrons de plus en quoi les entretiens effectués avec elle me permettent malgré tout d'explorer aussi les types d'émotions dont seul l'acteur (l'actrice ici) fait l'expérience.

1.3 Le cas Yvette Théraulaz

Il y a une grande querelle [...] à propos de l'héritage de Brecht ou de Stanislavski. Pour moi, elle est vaine. Il n'y a pas d'un côté les acteurs qui ne seraient que dans l'émotion, et de l'autre ceux qui ne seraient que dans la distance. Les deux courants peuvent être tout à fait réconciliés. Les deux sont même souhaitables pour un acteur. En somme, je dirais que je suis toujours en distance et toujours investie, ce qui me permet d'avoir une réflexion sur ce que je produis et ne m'empêche pas d'être chargée, d'être « dedans », pour autant¹⁹.

Tels sont les mots qu'Yvette Théraulaz m'a répétés à plusieurs reprises pour préciser la manière dont elle envisage son jeu. Un jeu prônant la conciliation plutôt que la « querelle », et recherchant sans cesse la co-présence du « toujours en distance » et du « toujours investi », de la « réflexion » et du « être "dedans" ». Voyons dès lors en quoi son jeu est effectivement un mélange des deux approches du jeu de l'acteur que j'ai définies, et quel est son rapport personnel avec celles-ci.

Yvette Théraulaz commence sa carrière de comédienne à l'âge de quatorze ans sous la direction de Benno Besson, ancien collaborateur de Brecht, dans la pièce *Sainte Jeanne des Abattoirs (Die heilige Johanna der Schlachthöfe)* dont l'auteur est Brecht également. Elle travaille une majeure partie de sa carrière dans les productions d'André Steiger et de sa troupe « T'act », dont les influences brechtiennes sont clairement revendiquées. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'Yvette Théraulaz fasse référence de manière explicite et répétée aux « préceptes » de Brecht quand elle parle de son jeu, et que ce dernier soit si visiblement emprunt de distanciation. Comme elle le déclare en parlant de ce type de théâtre engagé : « C'est ma formation. ». Regardons en quoi son

nature. ARISTOTE, *Poétique*, VI, 2. L'intégralité de l'œuvre est disponible sur le site internet : <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/poetique.htm>

¹⁹ Les propos de la comédienne que je rapporte dans ce travail sont extraits de deux entretiens effectués avec elle et dont une retranscription se situe dans les annexes (Annexe A).

jeu relève effectivement d'influences brechtiennes.

Yvette Théraulaz et Brecht

Premièrement, dans ses spectacles personnels, Yvette Théraulaz fait systématiquement le choix d'instaurer un rapport direct et frontal avec le public, auquel en outre, elle s'adresse. Dans *Comme un vertige*, nombreuses sont les occasions où elle pose des questions au public ou leur demande de répéter avec elle un slogan par exemple. Or, il s'agit là de procédés revendiqués par Brecht. En prenant pour modèle l'artiste de théâtre chinois, Brecht déclare que celui-ci ne doit pas jouer « comme si, outre les trois murs qui l'entourent, il en existait un quatrième »²⁰ et qu'il doit « entretenir avec son public les rapports les plus libres et les plus directs »²¹. Il poursuit : « Il [l'artiste] a simplement quelque chose à lui [le public] communiquer et à lui présenter [...] Simplement, quelqu'un se présente et montre quelque chose au vu et su de tous, y compris le fait qu'il le montre. »²² Yvette Théraulaz, tout comme Brecht le revendique, brise l'« illusion » théâtrale du quatrième mur et de la représentation à laquelle le spectateur n'assisterait qu'en tant que témoin passif. En effet, la comédienne déclare vouloir « en montrer les mécanismes » et « les charnières », ainsi que « faire réagir les gens » en leur posant des questions et en les mettant face à leur « opinion commune ». Ce désir d'impliquer le public intelligemment dans la représentation est un écho direct de la préoccupation de Brecht en ce qui concerne le spectateur de « compter non pas avec un individu se trouvant là par hasard, mais avec quelqu'un qui a des projets liés (ou qu'il lie) au processus se déroulant sur la scène »²³.

Autre fait d'importance, Yvette Théraulaz met un point d'orgue à renouveler le regard du spectateur sur ce qu'elle lui montre. Elle déclare souhaiter « pouvoir toujours déplacer le regard, le rafraîchir » afin de montrer des choses de la vie « quelque chose de nouveau, de particulier ». Elle va même jusqu'à citer des mots de Brecht : « Sous le quotidien, découvrez l'insolite », qui pourraient servir de définition à son principe de *Verfremdungseffekt*, effet de défamiliarisation, aussi souvent traduit par « effet de distanciation ». Le principe de distanciation joue donc un rôle important pour la

20 B. BRECHT, *L'Art du comédien*, Paris, L'Arche, 1999, p. 49.

21 *ibid.*, p. 116.

22 *ibid.*, p. 49.

23 *Ibid.*, p. 71.

comédienne, elle qui déclare travailler constamment « avec un regard intérieur » sur elle et qui répète à de maintes reprises le mot même de « distance ». Distance qui s'exprime aussi dans sa manière de parler d'elle-même à la troisième personne du singulier (scène de ses propres funérailles), ou de faire part au public d'observations qu'elle a faites sur sa propre personne (sa larme à l'œil facile déjà évoquée, mais aussi sa prédilection pour les tenues noires par exemple). Il s'agit encore une fois d'un point d'entente avec les préoccupations de Brecht, qui souhaite que « l'artiste s'observe lui même »²⁴.

Sur un autre plan, la capacité d'Yvette Théraulaz à alterner et même entremêler les rires et les pleurs chez le public semble être l'application à la lettre de ce que Brecht préconise en disant que « par l'utilisation d'effets de distanciation, comique et tragique sont mélangés jusqu'à devenir indissociables, les soupirs que nous arrache le comique se mêlent aux rires que soulève le tragique »²⁵. En tant que spectateur, il m'est arrivé à de nombreuses reprises de rire d'une réplique de la comédienne en me disant en même temps que ses propos étaient particulièrement tristes, et inversement de pleurer en l'écoutant raconter quelque chose qui relevait du comique. Deux épisodes en particulier m'ont marqué à ce propos, celui où elle représente ses propres funérailles et celui où elle propose de se débarrasser des personnes âgées, en les stockant toutes dans des containers. Je me pencherai plus avant sur ces deux épisodes dans l'analyse du spectacle, mais je dois déjà dire que la scène des containers a le mérite d'être à la fois drôle et horifiante. Elle place le public dans un entre-deux délicat, auquel il n'a d'ailleurs pas toujours réagi de la même manière. Yvette Théraulaz raconte qu'à certaines représentations le public semblait très outré, alors qu'à d'autres il éclatait de rire.

Je pourrais encore citer de nombreux autres points à propos desquels la comédienne est en accord avec les principes de Brecht sur le théâtre, dans l'attention qu'elle porte au fait de s'exposer au public et de montrer qu'elle se sait exposée par exemple²⁶, mais il me semble important de parler maintenant du lien entre Yvette Théraulaz et Stanislavski. Je veux en effet montrer en quoi le jeu la comédienne, qui fait une place d'honneur à l'émotion, s'inscrit également, bien que de manière peut-être moins explicite, dans une approche du jeu héritée de Stanislavski.

24 *ibid.*, p. 50.

25 *ibid.*, p. 72.

26 Brecht dit à ce propos que « les comédiens [...] choisissent, comme les acrobates, les positions qui les exposent le mieux aux regards ». *ibid.*, p. 49.

Yvette Théraulaz affirme trouver laborieux le fait de jouer pour plusieurs raisons : « Jouer me donne beaucoup de peine. Je dois beaucoup travailler. Par là, j'entends que je dois aller chercher chaque fois au fond de moi ce qui correspond au rôle. Tout en restant moi-même. Et ensuite, il faut à chaque fois aussi ranimer tout ce que j'ai trouvé ». Il est impressionnant de constater à quel point ses mots font écho à ceux de Stanislavski quand il s'adresse aux apprentis acteurs : « C'est votre vie intérieure, adaptée à votre rôle, qui doit animer la pièce » et « Dans notre art, c'est [...] chaque fois que vous jouez que vous devez vivre votre personnage. Chaque fois que vous le recréez, vous devez le vivre à nouveau », mais attention : « Ne vous éloignez pas de vous-mêmes »²⁷.

Bien que, selon moi, il ne soit pas vraiment possible de parler de « personnage » en ce qui concerne les spectacles d'Yvette Théraulaz, dans le sens où elle ne représente pas de figure humaine qui serait différente de la sienne, ou du moins de la sienne sur scène, il est judicieux de parler de « rôle », au sens où elle interprète néanmoins une partition déterminée d'actions déterminées. Elle remplit une « fonction » sur le plateau, elle y joue un « rôle ». Je n'investirai pas plus de réflexion dans cette question de terminologie, mais il me faut néanmoins admettre que dans *Comme un vertige*, bien que de manière fugace, Yvette Théraulaz interprète quand même des « personnages ». Il y a par exemple les deux personnes qui assistent aux funérailles de la comédienne, ou plus intéressant peut-être, les versions plus vieille et plus jeune d'elle-même. Dans le spectacle, Yvette Théraulaz se joue en effet elle-même à des âges différents. Pour une brève scène par exemple, elle montre la vieille dame revêche qu'elle imagine devenir plus tard. À un autre moment du spectacle, elle nous montre ce à quoi elle ressemblait à l'âge de quatorze ans quand elle récitait la prière d'Iphigénie tirée de la pièce éponyme de Racine. Ainsi, bien que dans le tour de chant il n'y ait pas vraiment de personnages, et donc pas de lien apparent avec le principe essentiel chez Stanislavski d'identification²⁸, nous avons vu que dans la manière générale d'appréhender le travail

27 op. cit., p.192, p. 34, p.205.

28 Yvette Théraulaz fait d'ailleurs preuve de beaucoup de réserve quant à l'approche du « personnage ». Elle déclare : « Je ne me pose pas vraiment la question du personnage. La psychologie des personnages ne m'intéresse pas vraiment. J'envisage plutôt le travail comme une partition physique ». cf. Annexe A.

intérieur de l'acteur, Yvette Théraulaz s'inscrit néanmoins dans une approche stanislavskienne.

Une autre préoccupation qui semble leur être commune est la quête de vérité dans le jeu. Là où Yvette Théraulaz déclare avoir travaillé à « être au plus près d'une vérité qui [lui] est propre, être au plus près de ce qu'[elle] [est]. Être. », Stanislavski, lui, affirme en citant un acteur du nom de Stchepkine, qu'il n'est pas important que le jeu d'un acteur soit « bon » ou « mauvais », « l'important, c'est qu'il soit vrai »²⁹. Nous pouvons voir dans les propos de la comédienne comment cette recherche de vérité implique pour elle une posture particulière sur la scène : « Être » plutôt que « faire », semble-t-il. Or, nous avons déjà rencontré une nomenclature semblable dans le diagramme de Pavis où la partie de l'arbre sous la dénomination « être » est celle où figure également le nom de Stanislavski.

À dire vrai, la similitude dans leur pensée dépasse même ces deux aspects évoqués et se retrouve aussi dans leur manière commune de concevoir les émotions et la ré-expérience de celles-ci sur scène comme le cœur du jeu de l'acteur. Stanislavski parle d'un « art qui se réfère entièrement à une expérience humaine vécue » et que « l'art véritable [...] ne commence que lorsque les sentiments interviennent », ainsi que « les sentiments humains profonds et subtils [...] exigent une émotion naturelle à *l'instant même* où on les incarne devant le public »³⁰. Yvette Théraulaz parle également de la primordialité du travail sur cette « matière humaine » comme elle la nomme, que sont les émotions. Elle évoque à ce propos sa croyance que « si [elle] ressent une vraie émotion, une émotion qu'[elle] ne joue pas, elle sera ressentie par le spectateur ». Ce qui compte pour elle dans cette recherche de la ré-expérience véritable des émotions sur le plateau, c'est de pouvoir ainsi les transmettre aux spectateurs, les partager. Cette importance de la transmission au public est également défendue par Stanislavski quand il dit que c'est uniquement sous la forme qu'il préconise que « l'art du théâtre est capable d'empoigner les spectateurs et de leur faire à la fois comprendre et éprouver profondément ce qui se passe sur la scène »³¹.

En tant que spectateur, je dois avouer que d'assister à *Comme un vertige* a

29 op. cit., p.29.

30 ibid., p.31, p. 40, p.38.

31 ibid., p.31. Dans cette citation, nous pouvons également voir que par son choix de mots, Stanislavski montre qu'il ne considère pas la réflexion (« comprendre ») comme ennemie des émotions (« éprouver »).

effectivement été une expérience très forte sur le plan émotionnel. Yvette Théraulaz me semblait tellement sincère et simple dans sa manière d'exposer ses peurs, ses doutes et ses joies, que lorsqu'elle semblait particulièrement touchée par celles-ci, j'avais moi-même la larme à l'œil. Et quand elle parlait d'une chose avec un entrain qui me paraissait sincère, je me sentais également enthousiasmé. Ce lien d'« empathie » ou de « contagion émotionnelle », pour reprendre les mots de Rimé, fonctionne à merveille dans le jeu de la comédienne. En me retournant pour observer le public pendant la représentation, j'y ai vu tantôt des visages en pleurs, tantôt des visages hilares. La comédienne semble être tellement investie et proche de ses propres émotions que cela « contamine » le public. Il est d'ailleurs particulièrement impressionnant de voir à quel point cette intensité émotionnelle se maintient d'une représentation à l'autre. Ayant eu la chance d'assister trois fois à ce spectacle, j'ai été stupéfié de voir la comédienne manifestement aussi investie émotionnellement à chaque fois. Pour reprendre la nomenclature de Rimé, nombreux furent les « signaux non verbaux » que j'ai pu observer dans le jeu de la comédienne et qui me laissèrent à penser que son jeu était donc véritablement investi : son visage qui se ferme ou ses yeux qui s'ouvrent grand (« mimiques faciales »), sa respiration qui s'accélère ou son état d'essoufflement (« manifestation de la respiration »), les légères inflexions ou tremblements dans sa voix (« variations du signal vocal »), ainsi que la soudaine rougeur de son visage ou ses larmes (« variations des signaux faciaux ») qui à chaque fois semblaient être induits par ce que la comédienne racontait au public (« signaux verbaux »). Un investissement émotionnel manifeste et au service de son rôle sur scène qui apparaît donc comme un autre point d'accroche entre la comédienne et ce que Stanislavski préconise en somme.

D'entre tous les signaux que nous venons de voir, les larmes jouent un rôle très important dans le jeu d'Yvette Théraulaz. Elles semblent être toujours présentes, que le public puisse effectivement les voir ou qu'il les devine seulement. Mais si j'analyse leur nature, à la lumière de ce que la comédienne m'a confié, il semblerait qu'elles ne soit pas uniquement le résultat de l'émotion provoquée par ce qu'elle convoque ou raconte au public sur scène :

*Être sur scène est un moment privilégié, et ça m'émeut à chaque fois.
Comme je le dis dans mon tour de chant, j'ai la larme à l'œil facile. Je suis une
pleureuse. Je ne sanglote pas, mais les larmes coulent. Ça n'affecte pas ma manière*

de donner le texte ou de jouer, je pleure c'est tout. Cela ne m'empêche pas non plus de jouer tout autre chose, mais les larmes, elles, continuent.

Il semblerait donc y avoir un amalgame chez Yvette Théraulaz entre l'émotion qui lui est propre, due au fait d'être sur scène, et celle que son rôle réclame. J'emploie ici le terme de « rôle » dans le sens de « partition » que j'ai défini précédemment pour signifier l'émotion qui serait censée naître de ce que la comédienne a à jouer sur scène. En tant que spectateur, il ne faisait pourtant aucun doute pour moi que l'émotion qui semblait l'investir était celle dont elle parlait au public à ce moment-là. Je pense qu'il y a donc mélange véritablement indissociable des deux dans son approche du jeu. Yvette Théraulaz utilise peut-être son émotion personnelle au profit de celle de son rôle, mais elle n'est peut-être pas à même de pouvoir les distinguer. Bien que Stanislavski exige « une émotion naturelle à l'instant même ou on l'incarne devant le public », il précise néanmoins qu'il faut pouvoir distinguer consciemment les deux et n'utiliser sur scène pour le rôle « que les sentiments qui s'y rapportent »³². Il ajoute : « ce qui est important c'est de savoir ce que vous *devez* ressentir sur la scène »³³. Le principal pour lui étant que, si d'autres émotions incontrôlables surgissent sur scène, il faut s'assurer qu'elles n'aillent pas « à l'encontre du rôle »³⁴. Yvette Théraulaz semble éviter ces risques avec conscience : « Ça [le fait de pleurer] n'affecte pas ma manière de donner le texte ou de jouer, je pleure c'est tout. Cela ne m'empêche pas non plus de jouer tout autre chose, mais les larmes, elles, continuent. » Il s'agirait donc en somme d'un flux d'émotion neutre qui viendrait simplement témoigner de l'investissement émotionnel de la comédienne et non pas donner un sens particulier à l'interprétation du rôle.

Au-delà de ces points évoqués, il me serait encore possible d'établir des parallèles entre Stanislavski et Yvette Théraulaz dans leur volonté partagée de « se laisser guider par l'émotion » par exemple³⁵. À l'exemple de Stanislavski, Yvette Théraulaz dit rechercher ce « laisser-aller » qui lui permettrait d'atteindre un « état de grâce dans le jeu », mais avoue n'y parvenir principalement qu'en chantant : « La musique me met dans un état second, elle me porte. Quand je chante, l'émotion est là naturellement, sans avoir besoin d'aller la chercher. Et cette émotion, cette vibration,

32 *ibid.*, p.30.

33 *ibid.*, p.39.

34 *ibid.*, p. 204.

35 *ibid.*, p. 193.

n'est pas présente quand je parle. » Il est certes vrai que sa voix laisse transparaître beaucoup d'émotion quand elle chante, cependant, de ma propre expérience de spectateur, je n'avais pas perçu un tel clivage entre son interprétation des chansons et celle du texte. Il s'agit pourtant d'une grande préoccupation chez elle et dont elle a souvent fait état lors de nos entretiens. La forme du tour de chant qu'elle choisit instinctivement pour ses spectacles s'explique alors par la capacité qu'ont la musique et la chanson de lui permettre plus facilement de se laisser investir par l'émotion. Elle parvient ainsi à éteindre en quelque sorte ce « regard intérieur » qu'elle va même jusqu'à qualifier de « handicap ».

Au travers de ces parallèles, je voulais montrer que, bien qu'elle y fasse moins référence, ou du moins avec plus de réserve, le jeu d'Yvette Théraulaz emprunte aussi beaucoup à l'approche de Stanislavski. Ainsi, nous avons pu vérifier que son jeu mélange donc effectivement les deux courants traditionnellement opposés de Brecht et Stanislavski, comme elle le revendiquait d'entrée de jeu. Il n'y a là pourtant rien d'exceptionnel. Aucun acteur ne peut se réclamer sensément d'une seule méthode exclusivement. Or, ce qui est exceptionnel chez Yvette Théraulaz, ce n'est pas tant la co-présence des deux approches, c'est leur conciliation réussie et affichée. Elle soutient que ce qui l'intéresse, c'est « de pouvoir passer de l'un à l'autre, de créer des ruptures » et de « donner des moments de jeu différents au public ». Patrice Pavis cite les dires de Brecht à ce propos pour conclure que l'identification est intrinsèquement porteuse d'une part de distanciation et qu'inversement, la distanciation implique nécessairement une part d'identification : « Jouer (montrer) et vivre (s'identifier avec) sont "deux processus antagonistes qui s'unissent dans le travail du comédien" »³⁶. J'ajouterai que ces deux processus s'unissent à profit mutuel. Tantôt la distance peut être utilisée au profit de l'investissement émotionnel, tantôt l'émotion peut servir à créer un effet de distance. Je n'envisage donc pas cette co-présence comme quelque chose de simultané et confus. Regardons dès lors plus en détail en quoi et comment Yvette Théraulaz utilise ces approches à profit mutuel.

36 « Or, toute identification au héros se fait en démarquant légèrement de celui-ci, et donc par une légère dénégation, ne serait-ce que pour affirmer sa supériorité ou sa spécificité ; et inversement, toute critique du héros nécessite une certaine perception de sa « psychologie ». Ainsi, jouer (montrer) et vivre (s'identifier avec) sont "deux processus antagonistes qui s'unissent dans le travail du comédien" ». Op. cit., 1987, p. 198.

Yvette Théraulaz entre émotion et distance

L'exemple le plus flagrant dans le spectacle de l'utilisation d'un procédé de jeu au profit d'une approche de jeu différente est certainement celui à l'origine de ce mémoire : la larme à l'œil revendiquée. Comme je l'ai déjà expliqué, Yvette Théraulaz annonce au public avoir la larme à l'œil facile, et l'instant suivant elle interprète une chanson, les yeux embués de larmes. La comédienne analyse cet épisode de la manière suivante : « Cela me permet [...] de les [les spectateurs] mettre dans des dispositions favorables à mon égard [...] C'est peut-être une lâcheté. Je dis au public ce que je pense de moi et ce que l'on pense de moi. Je leur montre ainsi que je ne suis pas dupe, et, du coup, je peux me permettre plus de choses, aller plus loin dans l'émotion peut-être. » En effet, il y a d'abord prise de distance avec sa propre personne et sa manière de jouer, mais à dessein de créer un lien de complicité avec le public et de les prédisposer à l'émotion qui va suivre ultérieurement. En les avertissant de ce « signal non verbal » d'émotion qu'elle ne contrôle pas (les larmes) elle peut se permettre par la suite de s'abandonner librement à son interprétation. Elle n'a plus à se soucier de questions de contrôle, d'équilibre, de ne pas en faire trop dans l'émotion par exemple. Remarques qu'elle a vraisemblablement dues subir par le passé. La distance préalable permet donc un investissement émotionnel ultérieur sans retenue et sans complexe. La situation est exactement la même dans l'épisode de la prière à Iphigénie où en avertissant le spectateur qu'il s'agit d'un texte qu'elle récitait à l'âge de quatorze ans, elle peut « [s]e permettre d'y mettre beaucoup plus d'émotion. Du fait qu'[elle] [se] cite explicitement, et à l'âge de quatorze ans qui plus est. » La mise en abîme qu'elle effectue de son propre jeu et qu'elle verbalise explicitement au public (procédé de distanciation) lui permet de se plonger plus pleinement dans l'interprétation émotionnelle de cette scène.

L'auto-observation qui, comme nous l'avons vu, est également un procédé de distanciation est aussi utilisé par Yvette Théraulaz en ce qui concerne sa position dans l'espace et les répercussions possibles de celle-ci sur son jeu. La comédienne confie : « Je fais cependant toujours très attention à la distance physique qu'il y a entre moi et le public. Si je pleure, je fais attention à ne pas être trop proche d'eux, à ne pas exposer mon émotion "dans leur face", ce qui risquerait de les mettre mal à l'aise. Si l'émotion représentée est forte, il faut faire attention de ne pas prendre les gens en otage

de celle-ci, mais les laisser la prendre comme ils veulent. » Ainsi, en observant avec distance sa position dans l'espace scénique et son rapport au public, la comédienne peut mettre en place des conditions favorables, tant pour le public que pour elle-même, à une interprétation émotionnelle épanouie et entière.

Yvette Théraulaz admet aussi avoir recours à la distance quand elle s'aventure à parler de sujets particulièrement forts émotionnellement : « J'avais tendance à dire les choses délicates, en ce qui concerne la mort par exemple, avec beaucoup de profondeur. Sur la fin, je l'ai joué plus burlesque. J'ai ajouté un léger sourire sur les moments les plus sérieux. Cela me permet de désamorcer ce que je dis ». La distance permet donc aussi à la comédienne d'évoquer des sujets vertigineux, dans ce qu'ils convoquent d'émotionnel, mais sans sombrer dans un trop-plein émotionnel justement. Elle peut en explorer les émotions difficiles et questionner sa relation intime à celles-ci tout en se protégeant derrière le procédé de distanciation qu'est la dérision.

À l'inverse, il arrive également qu'Yvette Théraulaz utilise l'émotion au profit de la distanciation. Quand elle chante la chanson *Ma gueule* de Johnny Hallyday, elle avoue : « Les paroles de *Ma gueule* me permettent, quant à elles, de chercher ce qu'il y a d'émotion dans ce que la chanson raconte. Je ne la fais pas en force, comme c'est le cas habituellement, mais en fragilité, pour poser véritablement au public les questions qu'elle expose. » Ainsi, en investissant de l'émotion dans l'interprétation de la chanson, la comédienne parvient à créer un dialogue avec le public et à le faire se questionner (procédé de distanciation) quant au fond de ce qui y est raconté. Le public voit aussi son regard renouvelé sur cette chanson qu'il avait l'habitude d'entendre différemment (autre procédé de distanciation).

Dans le jeu de la comédienne, il y a donc souvent utilisation d'une approche de jeu en faveur de l'autre, avec il me semble y avoir une plus grande tendance à employer la distance au profit de l'émotion que l'inverse. Les exemples du spectacle sont d'ailleurs plus nombreux de ce type de rapport. Nous pouvons également voir qu'il y a souvent utilisation de l'une au profit de l'autre, soit rapport unidirectionnel, mais rarement d'épisode où émotion et distance sont exploitées à profit simultané. Je pourrais néanmoins citer comme exemple possible de profit simultané la scène nommée « La mort », où Yvette Théraulaz déclare avec le sourire qu'elle sait la mort présente en elle-

même, « appliquée à ronger l'écorce de chair qui [la] sépare d'elle »³⁷. Dans cet exemple, le propos est tellement fort que la distance de l'humour ou de la dérision laisse néanmoins transparaître en même temps l'émotion sous-jacente.

Ainsi, aux bénéfiques pour le jeu de la comédienne que nous avons déjà listés (investissement émotionnel plus libre, prédisposition du public à celui-ci, exploration protégée de sentiments liés à des sujets complexes et renouvellement du regard sur un matériau choisi), j'ajouterais encore de manière plus générale :

- une diversification de la palette de jeu. Plus de possibilités de s'exprimer. Et plus de subtilités dans la manière de le faire. Possibilité d'un partage plus développé avec le public.
- une meilleure gestion de l'énergie, du rythme de la représentation grâce à l'alternance entre un mode de jeu et l'autre et aux ruptures ainsi créées. Ces mêmes ruptures permettent aussi de gérer l'attention du public, de le surprendre ou de le faire réagir, vers le rire notamment³⁸.

À l'opposé de ces bénéfiques, je pense qu'il existe également des dangers, des écueils dans lesquels un tel exercice de jeu peut précipiter la comédienne. Sans les avoir moi-même constaté dans son jeu, je peux imaginer que, par exemple, trop de dérision et de distance peuvent nuire à l'expression de l'émotion qu'ils sont au contraire censés aider. Yvette Théraulaz m'a confié que certaines personnes du public n'ont pas bien interprété la scène « Marre des vieux » et l'ont jugée outrancière. Il s'agit là d'un jeu d'équilibriste, et trop de dérision, ou de « burlesque »³⁹ peut rebuter le public au lieu de justement les gagner à la cause de la comédienne. La distance humoristique dans la forme ne doit pas nuire à l'émotion du contenu. De la même manière, les épisodes d'investissement émotionnel demandent une grande maîtrise. Il faut, d'une part, être capable de les convoquer à répétition et, d'autre part, de pouvoir les convoquer en

37 Les titres qu'Yvette Théraulaz donne aux scènes ne sont pas présents dans la forme scénique du spectacle. J'y ai néanmoins eu accès car elle a bien voulu me remettre une conduite du spectacle. Par respect pour son œuvre, je n'en reproduis que l'organisation générale et l'intégralité des titres dans les annexes (Annexe B).

38 Yvette Théraulaz en a d'ailleurs pleinement conscience. En parlant de son approche de la distance et de l'émotion, elle déclare : « Ce qui m'intéresse c'est de pouvoir passer de l'un à l'autre. De créer des ruptures, sans nécessairement les jouer de manière stricte ou codifiée, comme j'ai appris à le faire avec André Steiger d'ailleurs. Il nous demandait souvent de changer radicalement d'état et j'ai appris à bien le faire. Je ne l'utilise cependant plus, car c'est justement trop codifié. Cela fait rire le public pourtant, et c'est important d'en avoir conscience. ».

39 cf p. 25.

faisant attention à ne pas perdre le contrôle. J'entends par « perdre le contrôle » le cas où un comédien s'abandonnerait complètement à une émotion dont il ferait l'expérience sur scène et n'arriverait plus du coup à effectuer la suite de la représentation comme prévu. Dans un cas tel que celui-là, le public pourrait tout à fait se désolidariser de ce qui se passe sur le plateau, que ce soit par gêne ou par indignation, et ne rien ressentir, or le partage d'émotions me semble être l'un des buts premiers de n'importe quelle représentation.

Au-delà des quelques réactions remontées d'un petit nombre de spectateurs, Yvette Théraulaz a développé une véritable maestria de son jeu personnel et de la bascule d'un type de jeu à l'autre. Sans doute doit-elle cette grande maîtrise à une tendance naturelle tant à l'émotion qu'à la distance, comme elle le confie, et à une formation technique qui lui a appris à maîtriser les ruptures⁴⁰. Dans les trois représentations de *Comme un vertige* auxquelles j'ai assisté, j'ai effectivement pu voir les modulations de certaines scènes. Parfois l'une était plus burlesque, parfois l'autre plus triste, mais la comédienne m'a toujours impressionné de par sa capacité à ré-équilibrer constamment la représentation. Dans la deuxième partie de ce mémoire, nous allons voir en quoi Yvette Théraulaz a façonné un spectacle lui permettant justement d'utiliser son art de la bascule et de le mettre en lumière tout en questionnant le rapport fluctuant entre distance et émotion qui est le cœur de son jeu.

40 cf. p. 26.

2. ANALYSE DU SPECTACLE *COMME UN VERTIGE*

Le spectacle *Comme un Vertige* (2011) est le dernier né d'une longue lignée de tours de chant qu'Yvette Théraulaz a commencée voilà plus de trente ans, et parmi lesquels figurent notamment *Se faire horizon* (1999), *À tu et à toi* (2005) et *Histoires d'elles* (2007). Le titre du dernier spectacle en date vient, quant à lui, de la pièce *Émilie ne sera plus jamais cueillie par l'anémone* (1989) dans laquelle Yvette Théraulaz interprétait le rôle d'Emily Dickinson sous la direction de Philippe Morand. Il s'agit d'un rôle qui a profondément marqué la comédienne et auquel elle fait souvent référence. D'où l'emprunt, quelque peu auto-référentiel, de paroles de la poétesse américaine pour le titre du spectacle. Dickinson décrivait en effet une expérience émotionnelle ou une idée soudaine particulièrement fortes comme un « petit vertige »⁴¹.

Pour ce spectacle intime et personnel, Yvette Théraulaz a néanmoins fait le choix de travailler avec l'aide d'un regard extérieur et d'un metteur en scène, François Gremaud. Je ne m'étendrai pas sur l'apport au spectacle et au jeu qu'a produit cette collaboration parce que le crédit artistique de création revient entièrement à Yvette Théraulaz. L'écriture, la dramaturgie, le montage, le choix des chansons et leur interprétation sont tous du fait de la comédienne. Elle même déclare aimer travailler avec un regard extérieur lors d'une création, mais savoir très bien ce qu'elle veut pour le spectacle, de par sa longue expérience de ceux ci notamment⁴². En créant de toute pièce son spectacle, la comédienne a donc la liberté de façonner une œuvre dans laquelle elle puisse pleinement s'épanouir et qui mette ses capacités personnelles de comédienne à contribution. Nous allons voir tout de suite en quoi le contenu et la structure, les choix dans l'interprétation et la mise en scène, ainsi que la scénographie et la création lumière de *Comme un vertige* permettent tous, d'une manière ou d'une autre, la co-présence et le jeu entre émotion et distance. Nous verrons aussi en quoi ces éléments artistiques permettent à l'interprétation d'Yvette Théraulaz de basculer d'un mode de jeu à l'autre et de les utiliser à profit mutuel. Nous analyserons ensuite cinq extraits de la pièce afin d'examiner plus en détail les différents types de relations qu'elle tisse entre les modes de

41 Il ne s'agit pas de mots authentiques de la poétesse, mais des mots que l'auteur, Michel Garneau, lui prête dans sa pièce.

42 Il faut préciser ici que, bien qu'Yvette Théraulaz construise son spectacle seule, elle s'entoure quand même de personnes l'aidant que ce soit pour le montage et le choix des chansons, ou le réarrangement de ces dernières. Il faut encore citer au titre de collaborateurs, les musiciens présents sur scène avec elle, bien évidemment.

jeu qu'elle convoque sur scène.

2.1 Contenu et structure

Pour chacun de ses tours de chant, Yvette Théraulaz choisit un sujet à partir duquel elle construit l'intégralité du spectacle. Dans *Histoires d'elles* par exemple, elle avait choisi de travailler sur sa relation à sa mère et sur le thème de la lutte pour les droits de la femme. Dans *Comme un vertige*, il s'agit du temps qui passe, de la vieillesse et de la mort. Le spectacle est construit, et à été écrit, sous la forme d'une suite de brèves scènes ne dépassant jamais une page et possédant chacune un titre⁴³. Bien que sur scène la pièce semble être un flot de discours continu, sur le papier, il s'agit véritablement de petits sketches qui semblent chacun se suffire à soi et qui ne semblent pas avoir de transitions entre eux. J'y vois le résultat de la facilité qu'à Yvette Théraulaz à jouer les ruptures de ton, de style et de mode de jeu. Peut-être ne s'agit-il d'ailleurs pas d'une conséquence inconsciente de son approche personnelle du jeu, mais d'une volonté d'exploiter cette dernière à profit. L'écriture en scènes de natures différentes serait ainsi destinée à se laisser à elle-même la possibilité d'utiliser son art de la rupture et de la bascule. Une volonté que apparaît de manière similaire dans la façon dont la comédienne appréhende son travail de création comme un collage, un montage. À ses propres textes, elle mélange en effet des textes d'auteurs plus connus, sans nécessairement les citer. Dans la scène « Les visages » elle restitue par exemple les mots du personnage de Sonia à la fin de la pièce *Oncle Vania* d'Anton Tchekhov : « Nous nous reposerons. Nous entendrons les anges, nous verrons tout le mal terrestre, toutes nos souffrances noyées dans la miséricorde qui va emplir l'univers tout entier [...] ». Ce recours à d'autres écritures lui permet, je pense, de prendre de la distance par rapport à sa propre pensée et d'expérimenter à leur interprétation des moments différents de jeu. Elle l'affirme d'ailleurs : « Il faut donner des moments de jeu différents au public ». Cette volonté générale se constate de manière évidente pour quiconque assiste à son spectacle. Aux moments de dérision où elle parle d'elle-même à la troisième personne du singulier suivent des chansons en « je » où elle laisse libre cours à l'expression de sa sensibilité. Les chansons lui permettent de manière flagrante

43 cf. Annexe B.

de telles bascules. Elle peut passer de l'émotion à la distance en reprenant par exemple *Harley Davidson* après avoir énuméré les choses qu'elle ne peut plus faire maintenant qu'elle a un certain âge. À l'inverse, elle peut passer de la distance à l'émotion, en chantant par exemple *J'arrive* de Brel qui évoque des regrets face à l'imminence de la mort, alors qu'elle vient de faire un gag sur celle-ci : « Remboursez ! ». La comédienne est tout à fait consciente de la variété des possibles que lui offre le mélange de chansons à ses textes, qu'il s'agisse de créer des ruptures comme nous l'avons vu, mais aussi des effets de soutien : « Suivant l'endroit où je place la chanson dans le texte, cela change le sens des deux et me permet d'utiliser un effet différent, de résonance par exemple. Le choix et la place de la chanson raconte forcément quelque chose ». Par exemple, après s'être posée la question de ce qu'elle a fait de sa vie, la comédienne chante la chanson *Le sens* de Dominique A. dont les paroles commencent par « J'ai tout essayé / J'ai pas trouvé le sens ». Le spectateur ressent alors nécessairement la chanson comme une réponse à ce qu'elle vient de dire. Il y a ainsi prolongement de la même énergie et développement de son intensité émotionnelle. Les dix-huit chansons du spectacle, qui interviennent à intervalles très réguliers, viennent donc encore élargir la palette des possibles d'Yvette Théraulaz quant à sa manière d'appréhender en une même représentation distance et émotion, point d'origine de la construction du spectacle.

2.2 Choix dans l'interprétation et mise en scène

Dans *Comme un vertige*, la construction interne faite de ruptures et de bascules se voit développée dans chaque aspect de la mise en scène. C'est d'ailleurs pour cette raison, à mon avis, qu'Yvette Théraulaz joue avec un micro. Elle peut ainsi conserver les nuances de son jeu et la possibilité de mélanger les codes avec finesse, sans avoir à se soucier de considérations techniques. La projection du texte nivelle en effet les nuances, les « variations du signal vocal » dont parle Rimé, et peut aussi amener les comédiens à jouer trop en force.

Un autre exemple de l'expression dans la mise en scène de la pièce de son fond à nature ambivalente se trouve dans les poses physiques que la comédienne adopte quand elle se tient sur scène. Elles sont tantôt de l'ordre de l'exposition au regard du public

(procédé brechtien⁴⁴) comme dans la chanson *Harley Davidson*, tantôt de l'ordre du repli sur soi, comme dans la chanson *J'arrive*. Dans le cas de la chanson de Brel, Yvette Théraulaz semble alors vouloir se créer un espace intime propice à faire jaillir l'émotion (procédé stanislavskien)⁴⁵. Il en va de même des regards. La comédienne affronte souvent le public de face pour l'interpeller (rapport brechtien, direct et sans quatrième mur), mais quand elle fait la confession d'une émotion personnelle intense, son regard se porte alors sur le vide, ou sur une ligne d'horizon légèrement au-dessus du public.

Au-delà de ses poses physiques, ce sont surtout ses expressions faciales qui nous renseignent sur la bascule d'un mode de jeu à l'autre. Un sourire vient souvent accompagner un épisode de distance, où sous couvert de dérision, Yvette Théraulaz parle de sujets difficiles, comme dans la scène « La mort » : « J'avais tendance à dire les choses délicates, en ce qui concerne la mort par exemple, avec beaucoup de profondeur. Sur la fin, je l'ai joué plus burlesque. J'ai ajouté un léger sourire sur les moments les plus sérieux ». Sa virtuosité à maîtriser les ruptures de jeu peut aller jusqu'à s'exprimer sous la forme de retournements complets dans l'intervalle entre deux phrases. Par exemple, dans la scène « Révolte » après avoir donné toute une partie de son texte dans un style lyrique : « Entre ces deux toujours, quelle est cette farce que nous jouons, cette courte farce d'ambitions, d'espoirs, d'amours et de joies destinées à disparaître pour toujours. / Cette farce ! », à la fin de la dernière phrase, elle adopte soudain un style plus grotesque sur le « Cette farce ! » pour contrebalancer le surplus de lyrique justement et ré-équilibrer son jeu. Cela ne cesse de maintenir le public en activité et de le faire réagir, souvent dans les rires. La manière dont Yvette Théraulaz s'adresse au public n'a cependant pas toujours la même nature. Il s'agit parfois d'une simple interpellation : « Alors comme ça je suis plus mettable ? » Elle aiguillonne alors le public pour le maintenir en alerte. D'autres fois, comme dans la scène « Plus baisable » elle laisse un temps plus long avant d'enchaîner la suite de son texte et nous invite par des gestes à lui répondre : « Je suis trop âgée pour le rôle ? Non mais quoi ? C'est ça ? Éclairez-moi. Je suis trop tapée pour exprimer des désirs ? » Dans ces cas-là, elle crée une forme de dialogue avec le public et cherche à faire que nous nous posions tous ensemble les questions qu'elle soulève.

44 cf. p. 17.

45 En parlant de l'ambiance du plateau due à la mise en scène et au décor, Stanislavski parle de créer un espace intime, propice à « aide[r] toujours l'acteur et favoriser l'éveil de sa mémoire affective », op. cit., p. 210.

De manière globale, je dirais que le mouvement du spectacle va de la distance vers l'émotion. Yvette Théraulaz fait très souvent usage dans la première partie de sketches où elle joue un personnage extérieur qui parle à sa propre personne, alors que dans la deuxième partie elle développe en longueur une ligne plus intimiste et émotionnelle. Il n'y a d'ailleurs dans cette fin de spectacle plus vraiment de bascules. Le mode de jeu utilisé reste le même, comme si une fois qu'elle a créé un rapport de complicité avec le public au travers de procédés de distanciation, elle ose se permettre de développer pleinement le partage de son introspection émotionnelle. La première partie et son utilisation plus développée de procédés de distanciation servirait donc de préparation à la deuxième partie, placée sous le signe d'un jeu de l'émotion et de la fragilité.

D'un point de vue spatial, les places que la comédienne occupe dans l'espace scénique sont également porteuses de sens en ce qui concerne nos préoccupations de distance et d'émotion. Yvette Théraulaz semble préférer la position neutre debout à l'avant-scène pour les moments de distance. Il s'agit de la position spatiale et physique la plus idéale pour établir un rapport direct au public comme le préconise Brecht⁴⁶. Quand elle semble vouloir privilégier l'expression d'émotions profondes, il me semble qu'Yvette Théraulaz se place plus en retrait, en fond de scène. Comme pour se permettre d'oublier la présence du public. Elle adopte alors une position assise ou à genoux. La position assise lui donne vraisemblablement du soutien dans la fragilité qu'implique l'expérience émotionnelle – une personne à laquelle une mauvaise nouvelle va être annoncée est d'ailleurs communément priée de s'asseoir. La position agenouillée, quant à elle, rappelle inmanquablement une posture de tragédienne classique, peut-être parce que c'est justement celle de la prière à Iphigénie. Elle a donc ainsi des connotations d'émotions exacerbées. Je dois cependant préciser qu'Yvette Théraulaz ne semble rien systématiser dans le rapport entre ses positions physiques et spatiales et le mode de jeu qu'elle veut emprunter. Elle peut chanter *Utile* de Julien Clerc debout à l'avant-scène alors qu'il s'agit d'une chanson forte émotionnellement, tout comme elle peut chanter ensuite *J'arrive*, autre chanson très émotionnelle, assise en fond de scène.

Un dernier point d'importance quant à la signification des choix de mise en scène est le rapport qui est établi entre la comédienne et les musiciens, ainsi qu'entre la

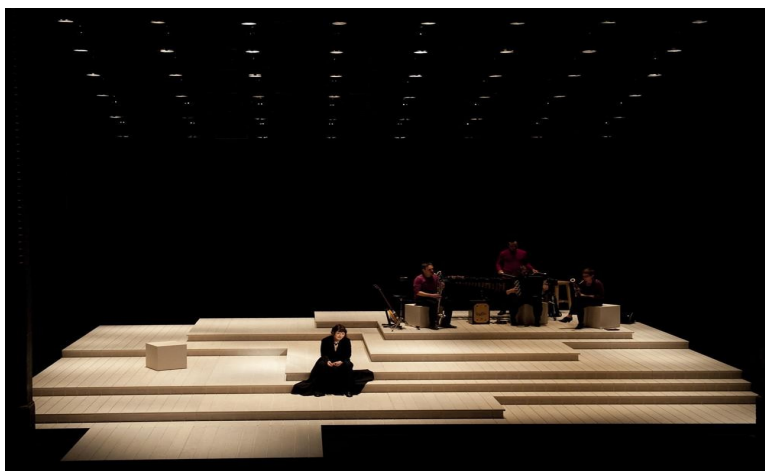
46 cf. p. 16.

comédienne et la musique de scène qu'ils produisent. Étant placés en fond de scène à cour, les musiciens se font oublier pendant la majeure partie de la pièce. Ils semblent n'être là que pour accompagner de leur musique les mouvements dans l'interprétation d'Yvette Théraulaz quand elle chante. Ils jouent plus fort et de manière enlevée quand elle chante des paroles gaies, et suivent sa rupture de ton vers quelque chose de plus inconfortable en jouant des sonorités plus discordantes et lancinantes. Cet aspect de leur rapport n'est cependant pas le seul. Il arrive aussi à la comédienne de prendre les musiciens à partie, et de leur poser des questions, comme elle le fait avec le public (procédé de distanciation). Dans ces moments-là, les musiciens, de par leur disposition regroupée sur scène, semblent y représenter la communauté et ce qu'elle a de menaçant face à l'individu seul, et du coup fragile, qu'est Yvette Théraulaz. La comédienne semble profiter de cet effet comme moteur de jeu pour faire émerger des sentiments plus facilement, comme dans la scène « Plus baisable » où les larmes lui montent en demandant aux musiciens « Je suis pathétique ? ». Ainsi, comme les autres éléments de mise en scène que nous avons vus, la musique et les musiciens peuvent donc servir tout autant d'éléments de distanciation (dialogues véritables entre la comédienne et les musiciens brisant l'illusion d'une représentation), que de procédés émotionnels⁴⁷.

En conclusion, je dirais qu'il ne semble donc pas y avoir de volonté dans la mise en scène de privilégier majoritairement un type de jeu au détriment de l'autre. Comme nous l'avons vu, il y a plutôt volonté d'organiser un mouvement général et progressif de la distance vers l'émotion à travers toute la pièce. Les éléments de mise en scène que nous avons vu semblent tous pouvoir être utilisés tant à des fins de mise à distance du discours, qu'à des fins de renforcer l'expérience émotionnelle. La mise en scène dans sa globalité tend donc plus à mettre en lumière la co-présence harmonieuse des deux approches du jeu et la virtuosité d'Yvette Théraulaz à en assurer les bascules et les ruptures.

47 Yvette Théraulaz dit à ce propos : « La musique me met dans un état second, elle me porte. Quand je chante, l'émotion est là naturellement, sans avoir besoin d'aller la chercher »

2.3 Scénographie et lumière



Comme nous pouvons le voir sur la première photo, la scénographie de *Comme un vertige* est particulièrement majestueuse et imposante. Bien qu'Yvette Théraulaz n'ait pas participé à sa conception⁴⁸, elle considère les caractéristiques de celle-ci comme un contrepoint stimulant à sa recherche de l'intime : « Il est plus facile de créer de l'intime dans une salle plus petite. Le spectacle a été joué tant dans de grandes salles, que dans des plus petites. Quand la scénographie pouvait prendre toute son ampleur, j'ai pris comme un défi le fait d'y créer de l'intime malgré tout ». Ce qu'il y a aussi d'intéressant dans ce décor, c'est que son épurement et sa configuration sur plusieurs niveaux donnent beaucoup de possibilités de jeu à la comédienne. L'apparence abstraite du décor ne laisse par exemple rien voir de particulier au spectateur. Il est ainsi modulable par ce que la comédienne y joue, et ce qu'elle désire en faire. Il peut être tantôt une église lors de la scène des funérailles, tantôt un établissement pour personnes âgées, une estrade d'où elle s'adresse à nous, ou une scène de théâtre classique quand elle nous représente la prière d'Iphigénie. Les différents niveaux, quant à eux, lui permettent de moduler la distance entre elle et le public, distance, comme nous l'avons vu, à laquelle elle fait très attention⁴⁹. Par là, elle peut modifier le type de rapport qu'elle établit avec le public. Tantôt spectateurs muets et privilégiés de son introspection émotionnelle, tantôt interlocuteurs directs quand elle vient parler à l'avant-scène.

48 La scénographie de *Comme un vertige* est de David Depierraz, le fils d'Yvette Théraulaz. La non implication d'Yvette Théraulaz dans la création de la scénographie me reste encore à vérifier.

49 cf. p. 23.

La lumière joue un rôle également ambivalent. Elle se fait tamisée et resserrée sur la comédienne pour la porter dans les moments d'investissement émotionnel⁵⁰ ou forte et répandue quand Yvette Théraulaz expose son corps de femme d'un certain âge pour créer un effet de distance sur la chanson *Harley Davidson*. Dans ce dernier exemple, il y a effet de distanciation parce que ce corps de femme plus âgée se confronte au souvenir collectif de Brigitte Bardot jeune chantant la même chanson. Les nombreux mouvements et défilements de lumière qui interviennent pendant les chansons ne me semblent en revanche pas créer d'effet sémantique que je puisse rattacher à la dramaturgie de la pièce. La volonté ici est, à mon avis, de suivre le rythme de la musique visuellement et de remplir l'espace que la comédienne n'occupe pas quand elle chante, puisqu'elle se tient très souvent immobile.

Les choix de scénographie et de création lumière servent donc autant la distance que l'émotion. Ils ne semblent d'ailleurs pas créer de relations particulières entre les modes de jeu, mais permettent plutôt de soutenir tantôt l'un, tantôt l'autre. De ce point de vue, ils leur permettent une co-présence alternée, et non pas simultanée, à parts égales. Il ne permettent cependant pas d'utilisation de l'un au profit de l'autre. Ce rapport plus simpliste, dramaturgiquement parlant, et moins porteur de sens est peut-être dû au fait qu'il s'agit de la seule partie de la création du spectacle à laquelle Yvette Théraulaz n'a pas pris part.

2.4 Analyse d'extraits

Il me semble nécessaire à la complétion de ce travail de pouvoir analyser dans le détail des exemples concrets des points de jeu ou de mise en scène dont j'ai parlé synthétiquement. J'ai ainsi choisi plusieurs extraits emblématiques du spectacle, que j'ai d'ailleurs pour la plupart déjà évoqués. À chaque fois, j'ai choisi des extraits qui forment de véritables petites séquences de sens ou de style, et qui, bien que s'inscrivant de manière progressive dans un tout, peuvent être analysés à part. Tous les extraits se situent dans la première partie du spectacle, parce que comme je l'ai dit précédemment, il me semble que la deuxième partie ne fait pas vraiment usage de bascules, ou même de

⁵⁰ Lire les propos de Stanislavski au sujet de l'ambiance du plateau qui doit soutenir le comédien, cf. p. 30.

co-présence des deux types de jeu, mais qu'elle se consacre uniquement à l'émotion. J'analyserai ainsi le début de *Comme un vertige*, la séquence composée des scènes « La vieille » et « Marre des vieux », la scène intitulée « La mort » et je comparerai finalement l'interprétation de deux chansons : *J'arrive* de Jacques Brel et *Harley Davidson* de Brigitte Bardot et Serge Gainsbourg⁵¹.

Le début du spectacle

Au niveau de la structure, la pièce commence par la chanson *Où vont les rêves* de Michel Jonasz, puis vient la partie nommée « Prise de conscience de la vieillesse » où Yvette Théraulaz vient parler au public et présenter le sujet de la pièce, à savoir le temps qui passe. La comédienne enchaîne ensuite sur la chanson *Si tu t'imagines* de Juliette Gréco et la scène « Le crépuscule du corps » où elle parle comme le titre l'indique de son corps qui vieillit. Je considère cet enchaînement comme une séquence parce qu'il fait preuve d'une unité de traitement, bien qu'il contienne des ruptures et des bascules internes que nous allons d'ailleurs analyser. La séquence est directement suivie par la chanson *Harley Davidson* et par la scène « Plus baisable » où intervient alors le rapport d'adresse aux musiciens qui fait dès lors entrer le spectacle dans un autre mouvement.

La manière d'ouvrir une pièce est nécessairement porteuse de sens car elle donne le ton de tout ce qui va suivre. Dans *Comme un vertige*, la lumière se fait, de manière très tamisée, sur Yvette Théraulaz assise de profil en retrait de la scène. Les musiciens commencent à jouer de la musique, et la comédienne se met à chanter *Où vont les rêves*. Nous pouvons remarquer que bien qu'il s'agisse d'une chanson relativement populaire et qui serait censée créer un rapport de connivence avec le public, son réarrangement de manière plus lente et moins rythmée empêche sa reconnaissance immédiate. Yvette Théraulaz en renouvelle ainsi l'écoute et y rend le public plus attentif (procédé de distanciation). Ce premier tableau semble vouloir faire commencer la représentation en douceur. Il s'agit d'une sorte de sas, où la comédienne nous invite, de par sa position de profil, à la regarder. C'est un code de jeu du spectacle qu'elle nous expose d'entrée de

51 Il me semble nécessaire de préciser maintenant que les remarques j'ai faites jusque-là, et que je vais faire plus abondamment dans cette partie, sur des éléments scéniques de *Comme un vertige* se basent sur la captation que je possède du spectacle, ainsi que sur les souvenirs que je garde d'autres représentations de celui-ci.

jeu : nous pouvons la regarder sans gêne alors qu'elle cherche à exprimer des émotions personnelles. Il y a en effet une ambiance très propice à l'émotion dans ce premier tableau : lumière tamisée, paroles qui parlent de « désirs inassouvis », de « premières blessures » et de « mémoires anciennes ». Les paroles nous font d'ailleurs deviner le propos de la pièce sans clairement nous le vendre trop vite. Le spectateur comprend qu'il est question de quelqu'un qui réfléchit sur sa vie, mais ne saisit pas encore clairement les thématiques de la vieillesse et surtout de la mort. Comme la capacité de la chanson à éveiller de l'émotion chez le public est renouvelée par les procédés de distanciation que nous avons vus (réarrangements nouveaux), cette ouverture vient donc subtilement nous introduire au mélange d'émotion et de distance qui se développera dans le reste de la pièce.

En effet, la lumière se déplace alors tel un rideau et vient créer une bande lumineuse à l'avant-scène. Le spectateur découvre une petite plate-forme plus avancée, une sorte de proscenium. Un nouvel espace est donc créé et il appelle la comédienne à venir y prendre une position frontale face au public. Ce qu'elle fait et entame alors de se présenter au public avec humour : « J'ai soixante-quatre ans. Mon cœur a déjà battu un milliard huit cent treize millions quatre cent mille fois ». Elle donne également son nom de manière indirecte « Adieu Yvette ! » et va même jusqu'à se présenter physiquement en parlant de son reflet dans le miroir et en montrant ses mains au public. Dans cette partie, la comédienne commence donc par un rapport de solidarité face à sa propre personne : « J'ai soixante-quatre ans », passe par de l'auto-dérision : « Si j'étais un arbre, je serais beaucoup plus jeune », de la distance avec des parties de son corps : « ces étranges mains qui sont devenues les miennes » pour enfin se désolidariser complètement de sa propre personne et jouer les choses qui lui disent adieu : « Adieu Yvette ! Adieu ! ». Le processus de distanciation est donc progressif. Il semble que celui-ci intervienne parce que les émotions convoquées à ce moment deviennent trop vertigineuses. Quand elle reparle après cela en son nom propre, « le temps qu'il me reste », alors que juste avant elle se tutoyait, Yvette Théraulaz laisse un petit temps de latence. Elle s'affaisse légèrement, regarde dans le vide, et reprend les mots qu'elle vient de dire sous la forme d'une question : « As-tu pensé au temps qu'il te reste, Yvette ? Adieu. [temps de latence, retour sur soi] Le temps qu'il me reste ? ». L'expression de son visage témoigne de ce retour à soi et à l'investissement émotionnel. D'un sourire

narquois quand elle joue la vie qui lui dit adieu, soudain ses yeux se plissent et une expression d'hébétude y apparaît : elle se trouve face à un abysse. La position physique qu'elle avait adoptée pour se dire au revoir à elle-même (deux mains qui s'agitent en l'air) lui apparaît soudain. Elle se regarde comme avec des yeux neufs, puis la relâche. L'émotion semble particulièrement forte, peut-être trop pour elle justement, ce qui, à mon avis, justifie la nouvelle bascule qui suit immédiatement. Yvette Théraulaz glisse une phrase de bon sens commun « Quand on pense, le peu que ça a duré, au fond, une jeune fille » comme pour remplir le silence de cet abysse. Elle enchaîne prestement grâce au mot de « jeune fille » sur une chanson au rythme gai et entraînant qui s'adresse justement à une « fillette ». Il s'agit de *Si tu t'imagines* de Juliette Gréco, une chanson où l'interprète semble en fait s'adresser à elle-même plus jeune, cette « fillette », cette « Mademoiselle » Théraulaz dont le nom figure encore parfois sur son courrier, anecdote racontée juste avant par la comédienne. *Si tu t'imagines* est donc une chanson en « tu », type d'adresse qui marque ostentatoirement une distance, une division de la personnalité de l'interprète entre ce qu'elle est aujourd'hui et la fillette, le « tu ». La fin de la chanson ajoute un autre type de distanciation dans l'interprétation de la comédienne. Yvette Théraulaz a ajouté aux paroles originales « Très sournois s'approchent / La ride véloce / La pesante graisse / Le menton triplé / Le muscle avachi » une énumération d'autres problèmes physiques dus à l'âge. Elle développe ainsi un élément authentique de la chanson pour la faire soudain basculer et lui donner ainsi une autre signification. Le public est surpris, attentif et conquis : il rit beaucoup. Il n'y a plus d'accompagnement musical, la voix de la comédienne scande seule les vicissitudes physiques dues à la vieillesse. Puis, tout repart doucement, la musique et les paroles originales, pour un dernier refrain et des « la la la » qui évoquent la « fillette » à laquelle la chanson s'adresse et qui permettent à la comédienne de poursuivre à parler de la transformation qu'a subie son corps depuis son plus jeune âge. Ainsi, rien que dans cette partie de la séquence, il y a énormément de bascules : bascule d'une expérience émotionnelle forte « le temps qu'il me reste ? » à une chanson guillerette de distance, puis re-basculer à un message inquiétant sur la vieillesse, puis retour à la chanson gaie et finalement re-basculer sur un discours de distance face à son propre corps transformé (« ce corps », « ces mains », « cette chose incroyable que je voyais là, dans la glace »). Ce rapport ambivalent à soi, et donc le recours tant à l'émotion qu'à la distance qu'il implique,

semblent être expliqués par Yvette Théraulaz comme étant intrinsèquement liés à la vieillesse. Il y a ambivalence et aller-retour constant entre la manière dont elle se sent fidèle à elle-même à l'intérieur et « ce corps » transformé qu'elle ne peut appréhender qu'avec distance. Le début de *Comme un vertige* pose donc cette ambivalence et l'usage de ruptures et de bascules comme principes du spectacle. Le rapport établi avec le public est donc également ambivalent : nous sommes tantôt les témoins privilégiés des émotions intimes de la comédienne comme pour la chanson *Où vont les rêves*, tantôt des interlocuteurs de ses questionnements et de ses prises de distance. Le rapport entre émotion et distance présent dans cet extrait confirme donc une tendance générale de leur relation dans le spectacle : les ruptures de distance interviennent de manière répétée dans les scènes où il y aurait possibilité pour l'émotion de devenir trop forte chez la comédienne, elle qui se fait un point d'honneur en toute occasion de « garder le contrôle ».

« La vieille » et « Marre des vieux »

Cette partie du spectacle intervient un tout petit peu après le premier extrait que nous avons vu. Yvette Théraulaz vient de chanter *Ma gueule*, et elle poursuit en disant que maintenant qu'elle est devenue vieille, elle n'a plus à se laisser marcher sur les pieds. Je considère comme une séquence cette scène appelée « La vieille » et la suivante « Marre des vieux » parce que le propos d'Yvette Théraulaz y devient plus général et s'élargit à la manière dont la société considère les personnes âgées. La comédienne part d'une révolte personnelle, qu'elle illustre dans une saynète où elle affronte sa future infirmière en hospice, à la dénonciation de l'intolérance sociétale face à la vieillesse, qu'elle illustre au travers d'un discours virulent sur l'extermination des personnes âgées. Cet extrait est des plus intéressants, parce qu'une fois de plus, Yvette Théraulaz crée des situations de jeu vraiment variées, en particulier en ce qui concerne les différentes manières d'utiliser des procédés de distanciation.

Elle commence la scène « La vieille » en s'adressant au public par une suite de questions rhétoriques quelque peu offensives : « Alors comme ça je suis plus mettable ? », « Vous savez ce qu'elle vous dit, l'ancienne jeune ? ». Ici, elle n'attend pas

vraiment de réponses, elle dénonce plutôt celles que le public a instinctivement en tête. D'ailleurs, sa posture physique souligne son envie de défier les idées du public : elle croise les bras sur sa poitrine et redresse la tête fièrement. Aucune réaction ne se faisant dans la salle, elle obtient en quelque sorte confirmation des idées qu'elle prête au public. Elle laisse alors libre cours à sa révolte contre ces idées partagées du plus grand nombre en affirmant que ce qui lui reste à vivre ne sera pas misérable comme la société voudrait le croire, mais plus joyeux que le reste de sa vie. Dans un récit où sourd l'émotion, elle déclare en riant de bon cœur et un avec soupir d'aise se « réjoui[r] déjà ». Il ne s'agit pas du sourire narquois de la prise de distance ici, mais d'une véritable réjouissance : « Ça sera très beau ma vieillesse ». Ainsi, même dans des éléments de jeu fortement distancés tels que l'adresse frontale et le questionnement du public, Yvette Théraulaz parvient donc néanmoins à créer une bascule vers un type de jeu plus « émotionnel ».

La scène évolue brusquement à ce moment. La comédienne trébuche sur le côté. Elle semble être poussée par des forces invisibles. Ce qu'elle présentait des idées du public prend corps sur le plateau. Elle s'adresse au vide : « Quoi ? Je suis transparente ou quoi ? ». Et soudain, elle parle d'une autre voix que la sienne, une voix exagérément suave. Le spectateur comprend qu'elle joue une infirmière d'établissement pour personnes âgées. Encore une fois, comme pour rendre son propos plus vivant, la comédienne donne à voir une scène où elle joue à la fois un personnage qui s'adresse à elle et ses propres réponses. Cette infirmière est le prolongement du public. Il y a eu investissement progressif du plateau et de sa propre personne. D'abord la comédienne convoque les idées cruelles du public dans la salle, puis elles les représente sous la forme de forces invisibles qui la poussent sur le plateau et, enfin, elle les incarne dans son propre corps. Pour jouer les deux rôles, la comédienne change simplement de posture, de voix et d'axe de regard pour nous offrir un champ/contre-champ codifié du dialogue entre une version plus âgée d'elle-même et l'infirmière. Dans cet exemple donc, la distance est présente à plus d'un niveau : il y a distance dans le fait que la comédienne s'adresse à elle-même comme à une autre personne et il y a distance dans le fait qu'elle se représente à un autre âge que le sien véritable. Cette addition de niveaux de distanciation semble être un moyen pour la comédienne d'appivoiser ce futur dans la vieillesse qui, malgré ce qu'elle prétendait juste avant, devient soudain très menaçant. En effet, le discours de l'infirmière s'enflamme et enchaîne, dans une suite virtuose de

ruptures, des mots exagérément doux : « Tu sais, l'hospice c'est très ensoleillé. », à des injonctions cruelles : « Crève, mais ne fais pas de bruit ». Le mode de jeu distancié qu'Yvette Théraulaz choisit ici pour parler de son hypothétique futur sert donc, une fois de plus, de protection face à des sentiments dont l'évocation seule est déjà vertigineuse.

Après cet épisode de distance, Yvette Théraulaz revient à « l'intérieur » de sa propre personne et de ses propres émotions. Elle ne semble prendre conscience qu'à ce moment de ce que le fait d'avoir évoqué sa future vieillesse suscite en elle : « Oh mon dieu ! ». À nouveau, il y a un petit moment de latence pour marquer la transition et l'arrivée en elle des émotions. Pendant ce sas, le visage de la comédienne dévoile son désarroi. Elle va ensuite s'asseoir, fragile, pendant que les musiciens jouent ce qui semble être une transition musicale. La musique se mue soudain en un air reconnaissable aisément par le public : « Voulez-vous danser grand mère ». Cette chanson populaire, bien que les paroles n'en soient pas chantées, rappelle comme une ultime pique à la comédienne qu'elle est désormais considérée comme une « grand-mère ». Yvette Théraulaz semble attaquée par la musique. Le public peut le voir au fait que ses postures physiques deviennent maladroitement et qu'elle multiplie les signes de malaise (elle se gratte, ne cesse de remuer ou de remettre ses vêtements en place par exemple). Les questions rhétoriques qu'elle adressait au public dans la scène précédente sont alors dirigées sur les musiciens : « Vous en avez marre de mes histoires de vieux ? ». Eux qui jusque-là n'étaient que des « instruments » à la bonne marche de la représentation gagnent un statut d'interlocuteurs. Devant la soudaine personnification de ce groupe, la comédienne semble d'abord capituler : « Je comprends », avant de se ressaisir : « Je devrais avoir honte d'être encore là ?! ». Son indignation monte et elle enchaîne avec un discours fleuve sur l'importance de se débarrasser des vieilles personnes. Discours qu'elle incarne comme s'il s'agissait de ses propres idées. Elle n'emploie pourtant jamais la première personne du singulier, mais uniquement des formules impersonnelles telles que « Y'en a marre des vieux » ou « il faudrait installer des containers spéciaux où les déposer ». Elle dénonce ainsi les idées de la société en général, ces mêmes idées qu'elle dénonçait plus tôt chez le public. La prise de distance ici s'effectue donc à un autre niveau encore : celui de la sémantique. Il y a distance entre le sens des propos énoncés et le sens véritable qui doit en être retiré, ce qui est communément appelé de l'ironie.

La trame générale de cet extrait est aussi intéressante à analyser si nous considérons les mouvements successifs d'identification ou de prise de distance entre Yvette Théraulaz et la population des personnes âgées. Elle passe de moments où elle est l'une d'entre eux, « mes histoires de vieux », à des moments où elle s'extrait de leur masse pour lister les meilleures manières de les éliminer, « on *les* abandonne dans la forêt », et pour enfin regagner à nouveau leur cause : « Je suis une vieille ». Bien que le spectateur ne s'en rende pas nécessairement compte pendant la représentation, Yvette Théraulaz, elle, me semble très bien savoir par où passer pour amener le public à voir les choses sous un angle nouveau. Elle parvient également à le faire se sentir investi dans ce qu'elle dit, et ce, quel que soit l'âge : « On tous des vieux, c'est qu'une question de temps ». L'analyse de cet épisode m'aura ainsi permis de montrer en quoi l'utilisation de distance face à des sujets émotionnels vertigineux est effectivement systématisée dans le spectacle. La distance semble donc être de manière générale utilisée au service, ou plutôt en réaction, à l'émotion. Nous aurons également vu la capacité d'Yvette Théraulaz à utiliser un mode de jeu et ses procédés respectifs sous une quantité de formes différentes (dédoublé de soi ou distanciation sémantique par l'ironie par exemple).

« La mort »

Je tenais particulièrement à analyser plus profondément la scène dans laquelle Yvette Théraulaz joue deux personnes assistant à ses propres funérailles. Cette scène s'appelle tout simplement « La mort ». Pour moi il s'agit du véritable cœur de la pièce. La scène commence par une question simple que la comédienne semble plus se poser à elle-même qu'au public, « Alors il y a la mort, n'est-ce pas ? », comme si la conscience de la finitude de l'existence lui revenait soudain. Ou plutôt comme si elle avait repoussé délibérément le moment d'en parler, sachant qu'au vu du sujet de son spectacle, elle serait immanquablement amenée à le faire. Face à ces préoccupations existentielles, la comédienne adopte la position de la petite fille passant devant un cimetière qu'elle évoque et dont elle prend les mots et la posture physique « J'men fous pas bien mal. Y'a pas de raisons d'avoir peur ». Cette posture physique de se cacher les yeux tout en regardant quand même au travers est pour moi l'emblème de tous les usages de la

distanciation dont la comédienne fait preuve quand elle parle de sujets existentiels. Elle l'avoue elle-même en ce qui concerne cet épisode : « J'avais tendance à dire les choses délicates, en ce qui concerne la mort par exemple, avec beaucoup de profondeur. Sur la fin, je l'ai joué plus burlesque. J'ai ajouté un léger sourire sur les moments les plus sérieux. Cela me permet de désamorcer ce que je dis. ». Quand elle représente juste après ses propres funérailles sous le couvert de l'humour et de la distance, il s'agit exactement de ce même type de volonté : explorer une question existentielle abyssale en prétendant ne pas s'en soucier outre mesure. Je pense qu'il y a aussi ici volonté de pouvoir apprivoiser d'une manière ou d'une autre sa propre finitude. Malgré la distance codifiée qu'elle utilise (attitudes posturales marquées, utilisation de voix clairement différentes pour jouer les deux personnages, alternance de la direction du regard pour signifier le passage de l'un à l'autre), la comédienne ne peut étouffer complètement les émotions soulevées par le discours sur sa propre mort. C'est pendant cette scène en particulier que la comédienne a souffert de manière répétée de trous de mémoire. Il s'agit de la preuve ultime, selon moi, du fait que, malgré les procédés de distanciation et malgré la capacité personnelle de la comédienne à prendre de la distance, celle-ci se voit rattrapée par les peurs et les préoccupations qu'elle a choisi de partager avec le public sur scène.

Le public, bien que conscient de la charge intrinsèque d'un tel type de scène, ne la perçoit cependant pas particulièrement dans le jeu de la comédienne. Elle-même semble plutôt trouver cela drôle. Il faut dire que l'organisation de la scène relève de la plus pure tradition des numéros de duos comiques. L'un des deux personnages est particulièrement sec et cassant (le « clown blanc »), tandis que l'autre est gentillet au possible (l'« auguste »)⁵². La comédienne ajoute d'ailleurs quelques détails clownesques dans le jeu de son duo. L'« auguste » a par exemple des sanglots très stylisés et extrêmement réguliers, ce qui ne manque pas de faire rire le public. Il reproduit également des micros-gestes d'apaisement ou de tendresse envers lui-même. Peut-être s'agit-il là aussi d'une trahison des sentiments réels de la comédienne qui souhaiterait se défendre des propos offensifs à son égard qu'elle fait répéter à ses personnages. En plus de son influence sur la mémoire, l'émotion parviendrait donc également à se frayer un chemin à travers ce canal des expressions physiques non contrôlées.

⁵² L'explication de cette terminologie est disponible à l'adresse internet suivante : http://fr.wikipedia.org/wiki/Duo_comique

Il s'agit, comme je l'ai dit, de la scène centrale de la pièce, parce que sous des couverts de farce macabre, elle recèle un enjeu bien plus important. J'ai l'impression que face à sa propre mort qu'elle représente et qui, du coup, lui devient si tangible, Yvette Théraulaz parvient à s'affranchir de considérations moins existentielles. Je pense ici à ce fameux regard intérieur, cette distance naturelle qui influence sa manière d'agir et qu'elle décrit d'ailleurs comme un « handicap ». Comme elle le disait un peu plus tôt : « un pied dans la tombe, je ne me laisserai plus marcher sur l'autre ». Cet extrait est donc tout autant une réflexion sur la mort, qu'une défiance de celle-ci et une profonde affirmation de son existence. En tant que spectateur, en y repensant après la représentation, j'avais l'impression qu'elle avait voulu dire au public avec humour : « J'existe, je suis comme ça, avec mes défauts, ma fameuse larme à l'œil, je chante un peu faux, j'ai des problèmes de mémoire, et si ça vous pose un problème, eh bien tant pis. » Ainsi, l'emploi de la distance en plus de lui permettre de créer un rapport de connivence avec le public, de se protéger d'émotions vertigineuses et de partager néanmoins ces mêmes émotions intimes avec le public, semble donc aussi pouvoir être une arme de revendication pour la comédienne. Revendication ici, quant à sa propre existence.

Comparaison *J'arrive* et *Harley Davidson*

Il me semble indispensable à la complétion de ce travail d'analyser des moments exclusivement chantés, et de comparer à cet effet deux chansons distinctes. Premièrement, parce qu'il s'agit de moments de jeu différents de ceux parlés, comme le soutient Yvette Théraulaz⁵³ et qui donc peuvent éclairer notre recherche sous un autre jour. Ensuite, parce que ces moments-là sont particulièrement porteurs de sens dramaturgique : « Suivant où je place la chanson dans le texte, cela change le sens des deux et me permet d'utiliser un effet différent, de résonance par exemple. Le choix et la place de la chanson raconte forcément quelque chose ». Enfin, parce que ces moments permettent également de jouer en émotion ou en distance, ou parfois même d'alterner les deux. Je voulais aussi saisir cette occasion d'analyser dans le détail la manière dont l'expression émotionnelle transparaît de manière visible dans le jeu de la comédienne,

53 « J'ai aussi l'impression de pouvoir dire par le chant d'autres choses que par le texte. Il s'agit de choses que j'ai envie de dire, et qui me sont plus agréables à dire ainsi. »

au travers de ces « signaux non verbaux » que nous avons définis précédemment.

À l'interprétation de la chanson *J'arrive* par Yvette Théraulaz à laquelle j'avais assisté, l'émotion m'avait semblé tellement présente que j'en avais été bouleversé. Il s'agit, comme d'ailleurs la grande majorité des chansons qu'elle interprète, d'une chanson à la première personne du singulier. Il semble donc y avoir un appel intrinsèque à l'appropriation, à l'identification. Identification qui se lisait complètement sur le visage de la comédienne. Son regard se portait souvent sur le vide, les larmes étaient présentes quand la chanson parlait de la mort de personnes proches : « de chrysanthèmes en chrysanthèmes / nos amitiés sont en partance ». Elle revenait néanmoins sur le public quand les mots titres de *J'arrive* étaient chantés, comme pour en faire l'interlocuteur de la chanson et l'inclure ainsi dans l'expérience émotionnelle du plateau. Parmi les autres signes de cet investissement chez elle, j'avais pu constater une respiration qui devenait plus profonde et plus calme, des soupirs aussi. Ses yeux se fermaient par moments, et sa tête se penchait quand la musique devenait plus douce en particulier, comme pour mieux s'abandonner à l'émotion. La lumière était faible comme pour lui permettre justement cet investissement et respecter l'état de fragilité qu'il y a dans le fait d'exposer ses émotions à des gens, que l'on soit comédien ou non.

Par contraste, au début de l'interprétation de *Harley Davidson*, la lumière s'était faite de manière brusque et vive. Yvette Théraulaz prenait des poses physiques, les bras au dessus de la tête, comme pour mieux s'exposer et montrer son corps. Elle tapait également le rythme de manière très vigoureuse et arborait un grand sourire comme pour bien montrer qu'elle était consciente de l'humour d'une reprise de cette chanson dans ce contexte. Elle n'hésitait d'ailleurs pas à jouer avec cela, en montrant un engagement profond dans les paroles et dans la revendication de jeunesse de celles-ci. Je dis en « montrant », parce qu'il semblait y avoir une conscience affichée d'une telle exposition et comme un sur-investissement juvénile dans le jeu. La comédienne semblait toujours garder un regard en coin amusé sur les réactions du public. Le mouvement général de l'interprétation était donc tourné vers l'extérieur, de la comédienne vers le public. Alors que dans *J'arrive*, le mouvement était clairement vers l'intérieur, du public vers la comédienne. Son regard était d'ailleurs le plus souvent tourné sur elle-même, à la recherche d'une vérité semblait-il. Cependant, dans les deux cas, il y avait clairement exposition consciente au regard du public (procédé brechtien).

Dans *Harley Davidson* de manière ostentatoire comme nous l'avons vu, et dans *J'arrive* de par la manière dont le jeu d'Yvette Théraulaz nous laissait venir à elle. Il y avait quelque chose de l'ordre de l'invitation, du « Vous pouvez me regarder si vous le voulez. J'ai besoin de partager ce que je ressens avec vous ». Ainsi, les chansons peuvent donc être à la fois du domaine de l'émotion ou de la distance, mais il semble que leur caractère plus performatif que le texte parlé y inclue intrinsèquement de la distanciation.

Ce que je voulais explorer, au travers des exemples que nous avons vus, c'est la multitude d'aspects qu'Yvette Théraulaz donne à la relation émotion-distance dans son interprétation. Au-delà des quelques utilisations de la distance au profit de l'émotion (larme à l'œil) ou inversement (*Ma gueule*), la grande tendance qui semble se dégager, comme nous l'avons vu, et d'utiliser des procédés de distanciation comme protection face à des questions vertigineuses et aux émotions qu'elles suscitent chez la comédienne. Nous avons également vu que le mouvement général de la pièce va de la distance à l'émotion et que, bien que ce soit difficile à déterminer avec justesse, l'émotion semble donc occuper une plus grande place que la distance. Cela n'est pas particulièrement étonnant. Les spectacles d'Yvette Théraulaz sont à chaque fois conçus comme de véritables moments de partage au sujet de questions qui la touchent et la remuent profondément. La comédienne passe environ deux ans à écrire pour avoir assez de matériel à la création de l'un de ses spectacles. Le plus important y est donc de pouvoir exprimer ces émotions et de les partager avec le public. La distance n'y intervient donc généralement que sous la forme de soubresauts comiques, de sas de décompression bienvenus ou de ruptures surprenantes. La distance permet cependant cette même exploration de questions existentielles et d'émotions que, sans le bouclier qu'elle offre, serait tout simplement trop vertigineuse.

CONCLUSION

Le présent travail de mémoire m'a beaucoup apporté, personnellement et professionnellement. Le questionnement de la place de la distance et de l'émotion dans le jeu de l'acteur m'a en effet montré l'amplitude de la palette des rapports dans lesquels ils peuvent être appréhendés. Au travers de l'analyse du travail d'Yvette Théraulaz, j'ai pu notamment réaliser une bonne fois pour toutes que ces deux types de jeu sont toujours présents chez le comédien en représentation. Cette co-présence est fondamentalement intrinsèque au jeu de l'acteur. Je dis « intrinsèque » au jeu de l'acteur parce que la manière même dont nous appréhendons le fait d'exister est faite d'expériences subjectives (réactions émotionnelles, flux de pensées), auxquelles viennent se greffer des considérations qui tendent, en chacun de nous, à l'objectivisme (regard sur soi, volonté de rationaliser, par exemple). La réflexion que j'ai menée dans ce travail m'a ainsi montré en quoi l'acteur a donc le droit, si ce n'est le devoir, de rester sur scène fondamentalement proche de ce qu'il est dans la vie. Il apporte intrinsèquement dans son jeu sur scène la manière dont il fait l'expérience de la vie hors-scène. Si dans la vie, il a recours de manière très consciente tant à l'émotion qu'à la distance, c'est cela qu'il doit assumer sur le plateau. Cela devient sa force et la singularité de son jeu. Les émotions sont certes le cœur de la représentation théâtrale, mais il n'y a pas de manière canonique de les convoquer. En tant qu'acteur moi-même, j'apprends petit à petit à apprivoiser la manière personnelle dont je les vis et dont je peux y faire appel, et ce, même au travers de collaborations avec des metteurs en scène complètement différents. Le principal étant, pour moi, de parvenir toujours à partager quelque chose de l'ordre de l'intime et du vrai avec le public.

En me plongeant véritablement dans la lecture de Brecht et Stanislavski, plutôt que de me limiter aux idées que j'en avais inévitablement grappillés jusque-là, j'ai également pu découvrir à quel point les deux hommes ne demandent pas de choses si insurmontables à l'acteur. Je pense ici principalement à Stanislavski dont l'une des raisons de mon appréhension naturelle envers sa méthode par identification était qu'elle m'avait toujours semblé illusoire et torturée. Comment serait-il possible, ou même envisageable, de vivre du début à la fin d'une représentation toutes les émotions d'un personnage ? Or, Stanislavski ne le prétend en aucune façon : « ces émotions fortes,

directes et passionnées [...] ne durent que quelques instants. » et parsèment le jeu de l'acteur à la manière d' « élans spontanés d'émotions »⁵⁴. De plus, il ne demande pas à l'acteur de se renier soi-même pour être capable de jouer n'importe quel personnage, idée qui me semble courir d'une manière ou d'une autre à son égard. Au contraire, il ne demande de l'acteur que ce qu'il peut donner réellement : « Pensez-vous que l'acteur va [...] s'inventer un caractère différent pour chacun de ses rôles ? Combien d'âmes devrait-il avoir ? [...] Vous ne serez jamais capable de bien jouer les rôles pour lesquels vous ne possédez pas les sentiments requis. Ils sont à rayer de votre répertoire »⁵⁵. Il y a eu pour moi un véritable soulagement à la lecture de ces mots. Comme Yvette Théraulaz semble d'ailleurs aussi le revendiquer sur scène, je commence à comprendre qu'en ce qui concerne le théâtre, je suis ce que je suis, j'ai des défauts, je joue d'une manière singulière, mais il s'agit de ce que je suis comme artiste et d'ailleurs aussi comme personne. Les entretiens avec Yvette Théraulaz m'ont en effet confirmé dans quelque chose que je sentais sourdre en moi, mais je croyais devoir retenir : je ne dois pas laisser derrière moi ce que je suis en tant que personne au moment où je monte sur un plateau de théâtre. Je peux certes aller en explorer les limites, essayer de me surprendre, mais je ne peux jouer que ce que je suis fondamentalement, et tant pis pour les personnes et les théories de l'acteur qui continueront malgré tout à prétendre le contraire.

54 op. cit., p. 204.

55 op. cit., pp. 205-6.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard en collaboration avec L'Arche (Bibliothèque de la Pléiade), 2000.

— — — *Écrits sur le théâtre, L'Art du comédien*, Paris, L'Arche, 1999.

DIDEROT Denis, *Écrits sur le théâtre : 2. Les acteurs : Paradoxe sur le comédien ; et Lettres à Mademoiselle Jodin (sélection) ; suivi de Rémond de Saint-Albine Le comédien / préf., notes et dossier par Alain Ménil*, Paris, Agora, Les Classiques, Pocket, 2003.

FREIXE Guy, Bertrand POROT (dir.), *Les interactions entre musique et théâtre*, Montpellier, L'Entretemps, 2011.

PAVIS Patrice, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, A. Colin, 2008.

— — — *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor Ed. Sociales, 1987.

PLANA Muriel, Frédéric SOUNAC, *Les relations musique-théâtre : du désir au modèle*, Paris, L'Harmattan, 2010.

PLATON, *La République, trad. nouvelle, introd., notices et notes de Jacques Cazeaux*, Paris, Librairie Générale Française, Le livre de poche, Classiques de la philosophie, 2009.

RIMÉ Bernard, *Le partage social des émotions*, Paris, PUF, Quadrige, 2009

STANISLAVSKI Constantin, *La formation de l'acteur*, trad. de l'anglais par Elisabeth Janvier, introd. de Jean Vilar, Paris, Payot, 1990.

Revue et articles

Émotions et complexité, *Degrés*, n°75-76, 1993.

FASSIN Eric, et al., *Pouvoirs de l'émotion*, Strasbourg, *Outrescène*, n°11, TNS, 2008.

LESCOT David, « L'acteur et son personnage : unité ou distance ? À propos de tgSTAN », in *L'acteur entre personnage et performance*, *Études Théâtrales*, n°26, 2003.

Sites Internet et vidéos

ARISTOTE, *Poétique* :

<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/poetique.htm>

(page consultée le 15 avril 2012).

CORDIER Robert, « Bertolt Brecht, Dramaturge épique, Un homme-poète de théâtre » :

<http://www.acting-international.com/Downloads/tract-Brecht.pdf>

(page consultée le 15 avril 2012).

DUBATH Philippe, « Yvette Théraulaz, un cœur en automne, une artiste qui veut brûler », in *24 heures*, 28.03.09 :

<http://www.24heures.ch/actu/people/yvette-theraulaz-coeur-automne-artiste-veut-bruler-2009-03-27>

(page consultée le 15 avril 2012).

GENECAND Marie-Pierre, « Yvette Théraulaz, vivre d'aimer » in *Le Temps*, 05.03.11 :

<http://www.letemps.ch/Page/Uuid/f34997d8-46a7-11e0-9692-6c0228161272>

(page consultée le 15 avril 2012).

MANZI Emmanuel, « Yvette Théraulaz : comédienne de l'année », 19.11.01 :

http://www.swissinfo.ch/fre/A_La_une/Archive/Yvette_Theraulaz,_comedienne_de_l%238217%20annee.html?cid=2379262

(page consultée le 15 avril 2012).

TENRET Yves, « Entretien dément avec Yvette Théraulaz », 1987-1988 :

<http://www.derives.tv/Entretien-dement-avec-Yvette>

(page consultée le 15 avril 2012).

«Toute ma vie je me suis excusée. Ça suffit!», article sur le spectacle *Histoire d'elles*, 05.10.07 :

<http://www.lesquotidiennes.com/node/8404>

(page consultée le 15 avril 2012).

Vidéo d'archive de la RTS consacrée à Yvette Théraulaz, 18.10.1981 :

<http://www.tsr.ch/archives/tv/divers/dimanche-soir/3470130-yvette-theraulaz.html.html>

(page consultée le 15 avril 2012).

Vidéo de la RTS, « "Doux oiseau de Jeunesse" au théâtre La Comédie (GE): entretien avec Yvette Théraulaz, comédienne », *12:45 le journal*, 11.04.08 :

<http://www.tsr.ch/video/info/journal-12h45/1669485-doux-oiseau-de-jeunesse-au-theatre-la-comedie-ge-entretien-avec-yvette-theraulaz-comedienne.html?date=2011-10-08>

(page consultée le 15 avril 2012).

Vidéo de la RTS, « Indiscrétions : avec Yvette Théraulaz, comédienne », *Faut pas croire*, 17.10.09 :

<http://www.tsr.ch/video/emissions/religion/faut-pas-croire/11742-indiscretions-avec-yvette-theraulaz-comedienne.html>

(page consultée le 15 avril 2012).

Vidéo de la RTS, « Yvette Théraulaz, le vertige du temps », *Préliminaires*, 12 mai 2011 :

<http://www.tsr.ch/video/emissions/preliminaires/3139492-yvette-theraulaz-le-vertige-du-temps.html>

(page consultée le 15 avril 2012).

Wikipédia, « Duo comique » :

http://fr.wikipedia.org/wiki/Duo_comique

(page consultée le 15 avril 2012).

Yvette Théraulaz, site officiel.

<http://www.yvettetheraulaz.ch>

(page consultée le 15 avril 2012).

Travaux de mémoire d'alumni :

BARRAZONE Adrien, *Le théâtre de Krzysztof Warlikowski : l'émotion des cendres*, 2010

BÖREK Alain, *L'acteur et la non illusion théâtrale : quand l'acteur se joue de l'illusion théâtrale, comment décline-t-il son jeu ? recherche autour du spectacle de tg STAN Sauve qui peut, pas mal comme titre ! d'après cinq Dramuscules de Thomas Bernhard*, 2009.

CAVELIUS Audrey, *Comment et pourquoi vouloir faire rire sur un plateau de théâtre aujourd'hui ? une réflexion autour de Kairois, sisyphes et zombies, texte écrit et mis en scène par Oskar Gomez Mata*, 2010.

ANNEXES

Annexe A : Entretiens avec Yvette Théraulaz

Entretien du 2 avril 2011

Tomas Gonzalez : Dans vos spectacles en solo, vous êtes à la fois comédienne et chanteuse. Quelle différence feriez-vous entre l'exercice de ces deux pratiques ?

Yvette Théraulaz : C'est plus facile pour moi de chanter. Il y a la musique et la musique me porte beaucoup. J'ai aussi l'impression de pouvoir dire par le chant d'autres choses que par le texte. Il s'agit de choses que j'ai envie de dire, et qui me sont plus agréables à dire ainsi. Je crois aussi, et je le sens d'ailleurs par les réactions que je reçois en retour, les lettres notamment, que les gens sont plus touchés par la chanson. Il me semble que cela crée un rapport plus direct au public. Je pourrais le comparer à cet effet au monologue. J'en ai fait quelques uns sur scène, et là aussi, je suis plus à l'aise. Un rôle, c'est plus difficile à jouer, même si l'on y met beaucoup de soi. Le théâtre, c'est difficile. Je ne dis pas pour autant que la chanson est une partie de rigolade, mais néanmoins elle me semble plus facile. Jouer me donne beaucoup de peine. Je dois beaucoup travailler. Par là, j'entends que je dois aller chercher chaque fois au fond de moi ce qui correspond au rôle. Tout en restant moi-même. Et ensuite, il faut à chaque fois aussi ranimer tout ce que j'ai trouvé. Alors que le chant me vient plus naturellement. Je dis ce que j'ai à dire sans médiation, sans intermédiaire. Le rapport aux musiciens me permet d'être plus dans l'instant présent, alors que le rapport au partenaire de réplique demande plus de rigueur. Je ne peux pas faire n'importe quoi, je dois suivre la partition, même si l'on peut être souple à l'intérieur de celle-ci. La chanson en résumé, me laisse une marge de liberté plus grande.

Tomas Gonzalez : Vous avez parlé de la notion de travail au théâtre. Comment travaillez-vous un rôle ?

Yvette Théraulaz : Je suis obligée à présent d'apprendre le texte en amont. Avant, je

l'apprenais en répétant pour ne pas créer de fausses mélodies, mais à cause de ma mémoire récalcitrante, je ne peux plus me le permettre. En ce qui concerne le travail du rôle en soi, je ne suis pas une grande intellectuelle. Certes j'y pense beaucoup, mais en général, je crée un rôle avec une partition physique. Les mouvements et les gestes que je fais m'aident énormément. Le texte vient avec le corps. S'il n'y a pas d'investissement corporel, je suis assez incompétente à dire un texte.

Tomas Gonzalez : Comment appréhendez-vous le jeu en soi ? Diriez-vous que, pour l'acteur, cela passe par de la distance avec ce qu'il est en train de produire sur scène, ou au contraire, diriez-vous que l'acteur doit être chargé émotionnellement en accord avec ce qu'il en train de produire?

Yvette Théraulaz : En ce qui me concerne, je travaille toujours avec un regard intérieur sur moi, avec de la distance. Je ne suis jamais complètement investie, je ne perds jamais la notion du « réel ». Cependant, cela n'empêche pas l'émotion. Le fait même d'être sur scène me met dans un état d'émoi, d'émotion, de sensibilité. Je pourrais me couper de cet état, mais je deviendrais alors trop froide. Bien que d'un côté je sois consciente que ce n'est pas le fait de pleurer soi-même qui va faire pleurer le spectateur, je crois d'un autre côté que si je ressens une vraie émotion, une émotion que je ne joue pas, elle sera ressentie par le spectateur. Quand je chante, il m'arrive de vivre des expériences émotionnelles très fortes. Je peux les contrôler et fais le maximum pour qu'il en soit ainsi. En effet, je ne suis jamais effondrée en sanglots, mais je dois avouer qu'il m'est arrivé d'être, une ou deux fois, submergée par l'émotion. Dans ces cas-là, je respire, je me calme. Ce que je veux dire, c'est que j'ai pu être submergée par l'émotion, mais que ça n'a jamais été au point que j'en perde le contrôle, que ça devienne un handicap. J'ai toujours pu dire tous les mots de mes répliques, sans que ma voix ne chevrote, ou à peine. Il y a une grande querelle à ce niveau-là, à propos de l'héritage de Brecht ou de Stanislavski. Pour moi, elle est vaine. Il n'y a pas d'un côté les acteurs qui ne seraient que dans l'émotion, et de l'autre ceux qui ne seraient que dans la distance. Les deux courants peuvent être tout à fait réconciliés. Les deux sont même souhaitables pour un acteur. En somme, je dirais que je suis toujours en distance et toujours investie, ce qui me permet d'avoir une réflexion sur ce que je produis et ne m'empêche pas d'être

chargée, d'être « dedans », pour autant.

Tomas Gonzalez : Est-ce que le travail avec un metteur en scène en particulier vous a marqué ?

Yvette Théraulaz : André Steiger. Il a été mon formateur. C'est avec lui que j'ai véritablement commencé à jouer, dans sa troupe le T'act. *Notre* troupe plutôt, nous étions une troupe auto-gérée. Nous faisons beaucoup de théâtre engagé, de théâtre politique. C'est ma formation. Nous avons travaillé de nombreuses années ensemble. En France, j'ai beaucoup appris avec Jean-Louis Hourdin et Joël Jouanneau, mais également avec énormément de gens de la région, dont Charles Apothéloz par exemple. Cependant, ce sont surtout les projets eux-mêmes qui m'ont apporté. À chaque fois que j'ai eu l'occasion de m'investir, de m'engager politiquement, au-delà de mon rôle ou de la pièce, cela m'a apporté. Il n'est pas nécessaire que l'engagement politique soit direct, il peut aussi se trouver dans la manière de parler des gens, comme dans les pièces de Tchekhov par exemple.

Entretien du 10 mars 2012

Tomas Gonzalez : Dans tes spectacles, tu t'adresses en ton nom propre au public et tu parles de ta vie, de tes amours, de tes peurs et même de ta mort. Comment appréhendes-tu ce travail-là, est-il fondamental pour toi ?

Yvette Théraulaz : C'est important de parler de soi, c'est pour ça que je dis souvent mon âge en début de spectacle par exemple. C'est une manie. Mais je ne fais pas que ça. Je fais aussi une transposition poétique de ma vie. Je raconte des choses qui ne sont pas forcément passées comme je le dis. Je fais du théâtre, j'ai le droit d'arranger certaines choses afin de les représenter sur scène. Dans *Comme un vertige*, j'ai d'ailleurs beaucoup travaillé la-dessus avec François Gremaud, sur la matière humaine. Sur la manière dont je peux parler simplement de choses qui me sont propres, qui sont importantes pour moi. François m'a aidée à être au plus près d'une vérité qui m'est propre, être au plus près de ce que je suis. Être. Je *suis* sur une scène, j'ai des choses à dire, je les dis avec le moins de détours, de fioritures possibles. Sans me laisser emporter pour autant. Je ne me laisse d'ailleurs jamais submerger par l'émotion. J'ai beaucoup de contrôle sur scène et dans la vie, trop sans doute. C'est peut-être un handicap d'ailleurs. Cela ne m'empêche pas pour autant d'être très naturellement dans l'émotion. Être sur scène est un moment privilégié, et ça m'émeut à chaque fois. Comme je le dis dans mon tour de chant, j'ai la larme à l'œil facile. Je suis une pleureuse. Je ne sanglote pas, mais les larmes coulent. Ça n'affecte pas ma manière de donner le texte ou de jouer, je pleure c'est tout. Cela ne m'empêche pas non plus de jouer tout autre chose, mais les larmes, elles, continuent. Je pleure sans pleurer. Cela énerve beaucoup de metteurs en scène, mais je n'y peux rien. J'ai l'impression que quand je me jette dans un rôle pleinement, quelque chose se passe physiquement, et la preuve de cela ce sont ces larmes. Je fais cependant toujours très attention à la distance physique qu'il y a entre moi et le public. Si je pleure, je fais attention à ne pas être trop proche d'eux, à ne pas exposer mon émotion « dans leur face », ce qui risquerait de les mettre mal à l'aise. Si l'émotion représentée est forte, il faut faire attention de ne pas prendre les gens en otage de celle-ci, mais les laisser la prendre comme ils veulent.

Tomas Gonzalez : De manière plus générale, comment décrirais-tu ton rapport au public ?

Yvette Théraulaz : Je le vois, je lui parle. C'est une chance que m'offre le tour de chant : je peux parler au public. Sans pour autant jouer sur une fausse promiscuité et leur raconter des anecdotes sans intérêt, de type « Vous allez bien ? Oh ! Moi, je viens de Paris, mon avion avait du retard », etc. Bien que cela puisse aussi se faire, les gens apprécient d'ailleurs cela je crois. Leur montrer ainsi que nous sommes tous pareils, mais je ne l'ai jamais fait. Je n'ai jamais voulu instaurer ce type de rapport, leur faire croire quelque chose que je ne sens pas de cette manière. Je reste assez en distance. Je leur parle, mais les gens ne répondent pas nécessairement. D'ailleurs, je n'attends pas forcément de réponses aux questions que je leur pose. Mais s'ils le font, comme cela a été le cas une fois dans *À tu et à toi*, je leur réponds, je joue avec. Cela me permet aussi de les mettre dans des dispositions favorables à mon égard, comme quand je les préviens que j'ai la larme facile. C'est peut-être une lâcheté. Je dis au public ce que je pense de moi et ce que l'on pense de moi. Je leur montre ainsi que je ne suis pas dupe, et, du coup, je peux me permettre plus de choses, aller plus loin dans l'émotion peut-être.

Il m'arrive aussi de dire certaines choses sur scène, comme dans le sketch sur les personnes âgées que je dis vouloir caser dans des containers par exemple, alors que je ne les pense pas du tout. Je ne fais que dire ce que j'entends. J'expose la doxa, l'opinion commune pour faire réagir les gens. Il en va de même quand je fais cette blague où j'imagine Marilyn Monroe en déambulateur. Les gens éclatent de rire, parce qu'effectivement il n'est pas habituel de se la représenter ainsi. Je dénonce par la dérision le culte de la jeunesse derrière cela, auquel le public réagit d'ailleurs instinctivement. Dans certaines représentations, j'ai même fait répéter au public « Moins de vieux, c'est plus de mieux » avant de leur demander s'il n'avait pas honte de faire une telle déclaration. C'est intéressant de mettre les gens face à ces opinions communes. J'essaie de le faire aussi au travers des chansons que j'ai choisies d'interpréter sur scène. *Harley Davidson* me permet par exemple de mettre les gens face au fait que la société dont eux et moi faisons partie considère comme ridicule une femme de mon âge qui affirme avoir envie de rouler à moto ou de s'envoyer en l'air. Cette chanson me permet

de les questionner. Les paroles de *Ma gueule* me permettent, quant à elles, de chercher ce qu'il y a d'émotion dans ce que la chanson raconte. Je ne la fais pas en force, comme c'est le cas habituellement, mais en fragilité, pour poser véritablement au public les questions qu'elle expose.

Tomas Gonzalez : Pourquoi choisis-tu de manière systématique la forme du tour de chant pour tes spectacles personnels ?

Yvette Théraulaz : Le tour de chant me permet de prendre de la distance avec ce que j'ai vécu et de le raconter. C'est fondamental pour moi. Il s'agit de la seule chose que je fais quand je joue : je puise dans ce que j'ai vécu, dans ce que je sais. Et j'essaie de me laisser surprendre par cela. Le tour de chant me permet également de prendre plus de liberté et plus facilement. Il s'agit de quelque chose de rythmique. Si j'ai envie de jouer plus lentement ou plus vite, je peux me le permettre et me laisser surprendre. Je peux me laisser aller à suivre un rythme. Je n'ai pas de partenaires, cela ne concerne que moi, même si les musiciens sont là, mais ils me suivent. Je ne pourrais bien sûr pas faire de folies, m'arrêter d'un coup sec par exemple, mais la marge de liberté est plus grande. Pour atteindre un état de grâce dans le jeu, il faut se laisser aller et le tour de chant m'offre plus de possibilités quant à cela. Grâce à la musique également. La musique me met dans un état second, elle me porte. Quand je chante, l'émotion est là naturellement, sans avoir besoin d'aller la chercher. Et cette émotion, cette vibration, n'est pas présente quand je parle.

Tomas Gonzalez : Est-ce que tu peux m'en dire plus sur ton approche de la distance et de l'émotion dans ton jeu ? Dans notre première rencontre, tu m'avais dit que tu appréhendais les deux de concert ?

Yvette Théraulaz : C'est un sujet difficile. J'appréhende les deux de concert en effet. Ce qui m'intéresse c'est de pouvoir passer de l'un à l'autre. De créer des ruptures, sans nécessairement les jouer de manière stricte ou codifiée, comme j'ai appris à le faire avec André Steiger d'ailleurs. Il nous demandait souvent de changer radicalement d'état et j'ai appris à bien le faire. Je ne l'utilise cependant plus, car c'est justement trop codifié. Cela

fait rire le public pourtant, et c'est important d'en avoir conscience. C'est comme dans la vie, nous passons constamment d'une chose à l'autre, de la colère aux larmes par exemple. Mais attention : le théâtre n'est pas la vie. Ce n'est pas intéressant, selon moi, que les gens aient cette impression de réel. Ce n'est pas vrai. Au théâtre, les choses sont différentes que dans la vie afin d'en montrer quelque chose de nouveau, de particulier. Comme le dit Brecht : « Sous le quotidien, découvrez l'insolite ». Il en va de même du jeu du comédien. Il faudrait qu'il puisse surprendre le public, et ne pas jouer avec les stéréotypes, les clichés de la vie réelle. À moins qu'il ne les utilise à dessein, pour en montrer les mécanismes. En reproduisant des choses telles qu'elles sont dans la vie, le comédien peut créer un effet de réel et renouveler le regard sur celles-ci. Cela ne peut se produire que si plus tôt dans le spectacle, ce qui était représenté était du domaine de la poésie plutôt que du réel. C'est très important pour moi. J'aimerais pouvoir toujours déplacer le regard, le rafraîchir, que ce soit celui du public, ou le mien sur ce que je fais. Il faut oser le faire aussi, parce que ça demande beaucoup d'effort et qu'il serait plus simple de ne faire que ce que je sais faire. Le tour de chant me permet de faire cela tous les soirs. Je peux changer un peu les choses chaque soir pour les rafraîchir et me surprendre moi-même. C'est bien entendu plus difficile à faire quand on joue avec des partenaires. La limite est plus restreinte.

Tomas Gonzalez : Comment appliques-tu cela dans *Comme un vertige* ?

Yvette Théraulaz : Le spectacle a évolué du calme, de la retenue, vers la légèreté. J'avais tendance à dire les choses délicates, en ce qui concerne la mort par exemple, avec beaucoup de profondeur. Sur la fin, je l'ai joué plus burlesque. J'ai ajouté un léger sourire sur les moments les plus sérieux. Cela me permet de désamorcer ce que je dis. C'est une décision que nous avons prise avec François [Gremaud]. La réaction des gens a complètement changé, leur ressenti aussi d'ailleurs. À la Comédie [de Genève], on venait me dire que le spectacle était triste, alors qu'à Lausanne, pas du tout. Les gens riaient beaucoup. En général, je fais d'ailleurs attention à l'alternance de rires et de moments plus tristes dans mes spectacles, mais sans que cela m'influence complètement. Je n'ai pas peur par exemple de tirer longtemps sur un même rythme, deux ou trois chansons lentes par exemple, et ce, même si le public peut y être réticent.

Nous vivons dans une société qui cultive la rapidité, la vitesse et le théâtre aujourd'hui en est le reflet, or c'est important de savoir imposer d'autres rythmes.

En somme, nous avons donc essayé, avec François, de toujours faire attention à la manière dont je parle des choses sérieuses et profondes et à comment gérer subtilement l'émotion que j'y mets. En revanche, il y a d'autres moments dans le spectacle où je peux aller plus loin sans ces « précautions ». Par exemple, dans la scène où je me cite moi-même à l'âge de quatorze ans en reprenant la prière d'Iphigénie que je jouais à l'époque, je peux me permettre d'y mettre beaucoup plus d'émotion. Du fait que je me cite explicitement, et à l'âge de quatorze ans qui plus est. Il faut donner des moments de jeu différents au public, et, surtout, toujours le tenir au courant de cela. Il ne faut pas chercher à l'impressionner. Il faut lui montrer les charnières de ce que l'on fait, même s'il peut se montrer réticent ce spectacle.

Tomas Gonzalez : Qu'en est-il du personnage pour toi ? Comment appréhendes-tu le travail sur un personnage ?

Yvette Théraulaz : Je ne me pose pas vraiment la question du personnage. La psychologie des personnages ne m'intéresse pas vraiment. J'envisage plutôt le travail comme une partition physique. Cela doit sans doute venir du fait que j'ai beaucoup travaillé avec André Steiger. Je n'ai d'ailleurs pas vraiment d'idée quant à des personnages que j'aimerais particulièrement interpréter. Peut-être Emily Dickinson comme je l'ai dit. Ou des personnages de Tchekhov. Je me demande plutôt avec qui le travail se fait, quelle équipe, quel metteur en scène sont impliqués dans le projet. Mais il est vrai que j'aimerais reprendre le rôle d'Emily Dickinson dans la pièce ...encore une fois. Je l'ai déjà joué deux fois, à dix ans d'intervalle. J'aimerais voir ce que le vécu que j'ai traversé pendant ces années viendrait apporter, changer à la manière dont je joue le personnage. Bien que ces différences soient difficiles à percevoir de moi à moi, j'ai néanmoins vécu des choses intensément pendant ce temps et je pense que cela change la manière dont je prendrais ce rôle. Il y a aussi une épaisseur, une densité sur le plateau qui vient avec l'âge et le corps vieillissant. J'ai l'impression que les comédiens âgés ont moins besoin de faire, de dire. Ils dégagent une présence très forte sur le plateau sans rien faire et cela suffit.

Où vont les rêves (Michel Jonasz)

Prise de conscience de la vieillesse

Si tu t'imagines (Raymond Queneau / Joseph Kosma / Juliette Gréco)

Le crépuscule du corps

Harley Davidson (Serge Gainsbourg / Brigitte Bardot)

Plus baisable

Ma gueule (Gilles Thibaut / Hervé Roy / Johnny Hallyday)

La vieille

Marre des vieux

Madame rêve (Pierre Grillet / Alain Bashung)

La vie comme un songe

Les fantômes (Eugène Ionesco / Jean-Pierre Stora / Catherine Sauvage)

La valse des regrets

Le sens (Dominique A)

La valse des regrets (suite)

Je voudrais pas crever (Boris Vian)

Expression d'une lassitude

Avec le temps (Léo Ferré)

Les visages

J'aime les gens qui doutent (Anne Sylvestre)

Hommage au théâtre

Ô mes théâtres (1ère partie) : chanson (Barbara) et texte

Ô mes théâtres (2ème partie) : chanson (Barbara) et texte

Utile (Etienne Roda-Gil / Julien Clerc)

Révolte

J'arrive (Jacques Brel)

La mort

La mort (suite et fin)

Ma révérence (Véronique Sanson)

Le dernier quart d'heure

Ce n'est rien (Etienne Roda-Gil / Julien Clerc)

L'espace du dedans

El Pájaro (Lhasa)

Une dernière dérouté

Sans bagages (Sophie Makhno / Barbara)

Devenir arbre

Se faire horizon (Yvette Théraulaz / Pascal Oberson)

N.B. : En gras les chansons. Les noms du compositeur et de l'interprète figurent entre parenthèses.