

CLÉO EN VRAC :

Fragmenter,
improviser,
enchevêtrer.

Construction de l'imaginaire
sur un
monologue de Cléopâtre,
dans
Rodogune de Corneille,
Acte V, sc. 1

Olivia Csiky Trnka

Mémoire

Exigence partielle pour la certification finale
Haute Ecole de théâtre de Suisse Romande,
La Manufacture
Septembre 2006

« Le savoir ne doit pas s'entendre dans le sens de la connaissance. Il est le résultat d'un processus. C'est un travail de recherche sur l'essence du théâtre. Les actions des acteurs sont concentrées sur l'intérieur, sur l'essence... En ce sens, l'acteur ne sait pas ce qu'il joue. Il ne voit que la forme intérieure, tout ce qui a trait à l'aspect extérieur de l'action, il ne le voit pas. »¹

Anatoli Vassiliev

¹ Collectif, *Anatoli Vassiliev maître de stage*, éd. Lansman, Belgique, 1997, p. 130.

Résumé du Mémoire

« ...Des pans de réel entraînés, perdus, dans un champ d'imagination. »²

Claude Régy

Ce mémoire constitue un essai sur l'imaginaire et sur son influence lors du jeu sur un plateau. Il s'agit de trouver un processus qui permette de déployer, canaliser puis d'employer un imaginaire tortueux et débordant à partir de et sur un texte. J'ai utilisé pour ma phase pratique *Rodogune* de Corneille, le monologue de l'acte V, scène un. Mes cadres théoriques sont Anatoli Vassiliev avec *Sept ou huit leçons de théâtre* et Declan Donnellan avec *L'acteur et la cible* ainsi que mes outils issus de l'improvisation. Je me réfère dans une moindre mesure à d'autres auteurs qui ont nourri ma réflexion et ma pratique.

La méthode consiste à inventer puis jouer divers fragments de sensations ou de souvenirs qui sont suscités par le texte : les « réminiscences ». Chacune de ces « réminiscences » est expérimentée selon trois axes : une action, une sensation et une parole, selon un certain protocole. Il s'agit de travailler sur des minuscules pans de réel qui peuvent être véridiques, rêvés, personnels et/ou absurdes. Puis le monologue est joué de manière minimaliste en faisant simplement attention à l'influence affective et corporelle de ces « réminiscences ».

Ou comment un processus de travail devient miroir de notre perception du monde : contemporain, complexe et intime.

² Claude Régy, *L'état d'incertitude*, éd. Les solitaires intempestifs, 2002, France, p. 42

Avant-propos

Il est nécessaire de relever ici que ce mémoire est écrit et constitué après un travail pratique, ainsi que d'une présentation effectuée en mars 2006. Cette démonstration d'une dizaine de minutes – bien qu'étant montrée pareillement à un instantané de notre recherche, toujours perçue comme un « work in progress » – se devait de répondre néanmoins à un protocole artistique et spectaculaire. Il est évident que cette contrainte altère notre étude, j'use bien évidemment du terme « altération » sans aucun jugement moral : le fait d'observer change l'objet observé. *« L'observateur qui prétend observer une pierre observe en réalité, si nous voulons ajouter foi à la physique, les impressions des pierres sur lui-même. C'est pourquoi la science paraît être en contradiction avec elle-même quand elle se considère comme étant extrêmement objective, elle plonge contre sa volonté dans la subjectivité. »*³

Il est également bon de rappeler à l'usage du lecteur que le temps accordé à notre promotion fut très restreint, de par la mise en place tardive du principe même de ce mémoire.

Introduction

*« Il ne s'agit pas au théâtre, comme on le croit, de dire ou d'entendre le texte. Il s'agit au théâtre d'une étrange matière, si on arrive à la rendre sensible : il s'agit de ce que le texte fait voir. Il s'agit de travailler pour que le texte fasse voir. »*⁴

Claude Régy

Ce Mémoire est le compte-rendu d'une recherche posée en des termes les plus rationnels possible et soutenus par un cadre théorique arborescent. Il nous fallait découvrir un processus de travail que nous devrions pouvoir utiliser ensuite lors de notre futur parcours professionnel. Selon les vœux de notre direction, il était souhaitable de travailler également sur nos manques et nos défauts, décelés durant notre cursus à la Manufacture.

Pour ma part, il m'a souvent été reproché un manque de présence ainsi qu'une certaine vacuité de sentiment et/ou de sensation sur scène, comme par exemple aux évaluations de mars 2006, où l'on m'a conseillé : *« d'être plus accessible à ma vie intérieure afin de toucher davantage le spectateur. Ne pas tendre vers le formalisme. »*

Je voulais donc expérimenter un jeu plus réaliste, naturaliste voire vériste, axé sur mes sensations et émotions, afin de rencontrer mes professeurs sur leurs attentes. Je m'étais imposée également la directive de ne pas employer d'éléments extérieurs à mon propre corps, si ce n'est le minimum d'accessoires (chaise, poignard) qui m'était indispensable afin de ne pas glisser dans le piège du mime, ce qui serait en contradiction avec mon enjeu réaliste. De même, je ne voulais pas user des possibilités de la technologies (lumières, son et vidéo) qui sont de nos jours caractéristiques de notre univers, voire de notre agencement.

³ Albert Einstein, *Comment je vois le monde*, éd. Champs Flammarion, France, 1979, p. 40

⁴ Claude Régy, op. cit., p. 25

Jusqu'à présent, j'ai essayé de travailler la part du théâtre qui ne se donne pas comme un simulacre du monde ou qui y tend. Mon travail, malgré tout, se déployait plutôt vers une certaine abstraction – parfois un formalisme, il est vrai – et surtout un usage de la stylisation qui pour moi est nécessaire à tout art et donc au théâtre... « *The medium is the message.* »⁵

Ainsi je me suis plongée dans une autre « manière » de jouer. Cette exploration m'est apparue comme très intéressante, même si elle ne correspond pas entièrement aux canons du réalisme. « *Le comédien est le seul à pouvoir montrer ce que nous voulons ; tout ne devient réel que par lui, il porte le style.* »⁶ Je considère le réalisme comme une stylisation, tout autant volontaire. Il faut se souvenir que l'art gothique se percevait comme tout à fait naturaliste, alors que pour nous, il est puissamment stylisé.⁷ La nature et le réel me semblent se donner comme une sorte de « Paradis perdu » ; ils offrent une certaine légitimité mais sont des leurres langagiers. En effet, ils appartiennent toujours à une reconstruction mentale idéalisée d'une certaine « essence première » de l'Homme. Or, concrètement, son « essence première » est de manger du mammoth crû en grelottant dans une caverne moisie, je ne vois pas l'intérêt d'être nostalgique et de prendre cette époque bénie comme l'ultime référence artistique : le naturel.

Pour nouer un rapport étroit avec cette « manière » réaliste, il me semblait captivant d'y accéder par la voie des souvenirs, des impressions ressenties et gardées en mémoire mais pas forcément de façon consciente. « *Platon a une conception précise de la Connaissance : c'est une "réminiscence. [...] toutes les connaissances sur scènes sont des réminiscences. Pour qu'il y ait processus, il faut événements, situation d'événements et réminiscence. [...] C'est ce que j'appelle la réincarnation."* »⁸

Ce sont pour moi, ces fragments et petits gestes du quotidien qui fondent un caractère ; ils en sont la matière et fonctionnent comme des révélateurs. Par contre, je ne voulais pas travailler sur le lien de causalité que ces « réminiscences » ont entre elles parce que si je devais le suivre ce lien, il restreindrait trop mon champ d'expérimentation. En effet, à mon avis, la causalité qui est souvent donnée, au théâtre, d'un point de vue psychologique, restreint et limite les diverses possibilités d'association d'idées et d'émotions puis, le jeu pour le comédien. Il s'agissait également d'introduire la part de mon imaginaire qui est multiple, autant nourri de formules Hollywoodiennes, d'éléments alternatifs ainsi que de mes expériences personnelles afin de devenir suffisamment pertinente pour la scène.⁹

Dans ce travail conclusif de mon cursus, je voulais aussi insérer une portion significative de mon apprentissage théâtral précédant la Manufacture : c'est-à-dire l'improvisation théâtrale, comme on la pratique dans les ligues. Cette formation est essentielle à ma pensée théâtrale, pour le meilleur ou pour le pire, elle est mon point d'entrée dans le monde du théâtre. De plus, comme ce Mémoire est une enquête sur notre outil de travail – ce qui revient en fin de compte à s'analyser soi-même – il m'apparaissait évident de piocher dans mes diverses formations, mes expériences ou tout simplement ma vie. En effet, je ne peux négliger l'apport de l'improvisation

⁵ « Le média est le message », Marshall McLuhan

⁶ Anatoli Vassiliev, *Sept ou huit leçons de théâtre*, éd. P.O.L., Paris, 1999, p. 127

⁷ Voir Dario Gamboni, *La géographie artistique, Ars helvetica I*, éd. Desertina, Suisse, 1987

⁸ Collectif, *Anatoli Vassiliev maître de stage*, op. cit., p. 131

⁹ Mon travail avec Stefan Metz, en février 2006 sur « Cendrillon version manga » en est un exemple.

théâtrale pour moi, tant au niveau du jeu, où elle développe l'écoute, l'invention et la rapidité de réaction ainsi qu'au niveau humain, où elle crée un véritable ensemble, un lieu de rencontre et un formidable réseau social.¹⁰

Voici donc les éléments, de quelques domaines qu'ils soient, desquels je suis partie. Je vais bien entendu les développer davantage dans la suite de ce mémoire. Je voudrais enfin attirer votre attention sur le fait que mon cadre théorique était déjà établi lors de mon travail pratique et je me permets alors d'user de ces diverses références tout au long de ce développement et non uniquement dans la partie méthodologique.

Problématique

« La capacité de constamment découvrir de nouvelles manières de donner vie à son jeu nécessite une certaine disponibilité physique en même temps qu'une grande acuité de conscience. En un sens, deux éléments s'associent pour arriver à bien jouer : la maîtrise technique et la mobilité de l'esprit. Dans un souci de formation personnelle, l'acteur s'efforce tout au long de sa vie de développer et d'approfondir les deux. »¹¹

Yoshi Oida

Comme je l'ai déjà mentionné, cette recherche est non seulement une occasion d'interroger notre démarche mais aussi d'élaborer un processus de travail que nous pourrions employer lors de notre vie professionnelle. Il m'a fallu décortiquer mon mécanisme de « rêverie », enclenché par la lecture d'un texte, pas nécessairement de nature théâtrale, ou par une quelconque situation, le déconstruire, le stabiliser, le canaliser et enfin le resserrer afin d'en faire une matière visible, hors de moi, donnée et compréhensible pour d'autres. Parce que je crois que ces « rêveries » sont cette *essence*, cette *forme intérieure* du monde qui nous meut et sur laquelle il nous faut nous concentrer ici.

Ces rêveries s'attachent aux petits détails et impressions fugaces de nos vies ; ces moments très humains et populaires qui sont actifs ou saisissables pour chacun, c'est-à-dire le « vécu ». En ceci, je suis la conception du monde de Yoshi Oida. Par exemple : nous avons tous heurté une commode en se levant un matin ; nous avons tous alors lancé des propos injurieux à ce pauvre meuble... « *Et avec cette accumulation de détails, le public pourra se faire une idée de l'individu. Et sera en mesure de décider si le personnage est cynique ou optimiste. Il faut commencer par travailler les petits détails.* »¹² De même, ces petits détails sont révélateurs de la dimension intérieure d'un personnage ou de l'univers qui sous-tend un texte. Ce sont aussi des points de contraste ou de rupture qui fonctionnent comme des déclencheurs et permettent au spectateur d'entrer dans la géographie du spectacle et de prendre conscience de manière intégrale des enjeux et des caractères qui s'y jouent. C'est au travers de ces « détails » insignifiants aux premiers abords, mais particulièrement chargés que je veux trouver un jeu plus concret et touchant ; touchant parce que ces détails, créés à partir d'une « rêverie », m'affectent

¹⁰ Bien que j'aie quitté cette structure avant mon entrée à la Manufacture, je prends conscience encore maintenant de tout ce que j'y ai appris. Je ne crois pas être seule dans mon cas, Bastien Semenzato, ancien improvisateur arrive également à des conclusions semblables.

¹¹ Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, éd. Actes Sud, France, 1999, p. 64

¹² Yoshi Oida, op. cit., p. 98

d'une manière ou d'une autre de par leur nature : ils ont été préférés à tant d'autres. Et je transmets ce choix fondamental au spectateur.

« Il faudrait d'abord songer que l'intérêt d'une action n'a aucun rapport avec son importance extérieure, et qu'il y a quelques fois entre les deux une grande différence. »¹³ Il me semble que Arthur Schopenhauer confirme cet écart qui demeure entre l'intériorité et ce que l'on peut extérioriser. Comment prodiguer cette intériorité, ce « ça » au spectateur ? Comment lui faire sentir le tourment ou encore le désir sur un geste quotidien ? Comment intégrer le hasard qui nous fait nous souvenir d'une chose plutôt que d'une autre ? Sa fulgurance ? De plus, le hasard, qui intervient sur l'instant même de la réminiscence, double ainsi l'arbitraire de la situation. Comment travailler sur ce qui nous fonde, notre part humaine si celle-ci est un chaos sans cesse renouvelé ? Comment choisir alors ce qu'on perçoit et ce qu'on montre ? Notre regard et notre posture structurent le monde : ils l'organisent ; comme le monde nous organise à son tour. Comment créer selon ces modalités ? « Et pourtant seule l'imagination peut nous relier à la réalité. »¹⁴ Je m'appuie sur cette idée parce qu'elle m'est fort utile, mais aussi parce qu'elle est foncièrement honnête.

J'ai choisi de répondre à ma problématique... en retournant cette interrogation : en intégrant le hasard lui-même au jeu et à la construction d'une scène, au moyen de l'improvisation : cela de manière organique, c'est-à-dire en tentant d'y intégrer des souvenirs, des images qui me sont propres (sans forcément être véridiques) mais que je ne choisis pas auparavant. C'est un imaginaire très physique auquel je fais appel, qui me dépasse parfois (comme tout un chacun). C'est aussi une convocation de notre imaginaire collectif qui se trouve réalisé ainsi, de manière biaisée parce que mon travail consiste à déconstruire le trajet des éléments de cet imaginaire et à le tordre. Grâce à cette altération, je peux alors le scruter aisément et discerner ce qu'il renferme de pertinent pour le jeu et pour moi.

Il y a une part importante du travail du comédien qui se place dans le lien qu'il construit avec sa propre personne, prise en tant que matière première. « D'une part, la personne doit être en relation profonde, secrète et intime avec son contenu, avec sa sensibilité intérieure. »¹⁵ Pour moi, cette organicité de l'imaginaire entre le texte et moi est un gage de « concrétude » non seulement dans le jeu mais aussi dans les enjeux politiques, au sens grec, que le théâtre défend. Afin que le spectateur soit profondément touché par la représentation et non par une entité particulière qui peut lui rappeler quelque chose mais non l'atteindre totalement.¹⁶ L'imaginaire demeure une matière vivante, malléable et versatile, en nous emmenant souvent dans l'inconnu et parfois là où l'on ne voudrait pas aller. Mais j'ai voulu éviter de tomber dans des clichés, ou alors les réactiver mécaniquement à mon endroit. Il faut, bien entendu, éviter ou alors subvertir ces images, gestes et autres idées ou sensations qui sont déjà usées par leurs longues fréquentations des médias...

« [...] de même le comédien est un inventeur d'émotions qui n'existent pas à l'état brut, mais qu'il façonne avec son talent propre en se jouant des signes expressifs socialement

¹³ Arthur Schopenhauer, *Douleurs du monde pensées et fragments*, éd. Rivage Poche, France, 1990, p. 150

¹⁴ Declan Donnellan, *L'acteur et la cible*, éd. L'Entretemps, France, 2004, p. 23

¹⁵ Peter Brook, *Le diable, c'est l'ennui*, éd. Actes Sud, France, 1989, p. 44

¹⁶ Du moins de nos jours, c'est en effet, le reproche que je formule à l'égard des écoles qui ont fait de l'héritage de Stanislavski un entraînement strictement psychologique.

reconnaissables. »¹⁷ Un code expressif qui est fourni avec son mode d'emploi esthétique et social immédiat enfreint une règle distinctive du théâtre – que j'affectionne particulièrement : le spectateur se réalise effectivement uniquement s'il « joue » lui-même le temps de la représentation. Et il ne peut entrer en action que s'il existe l'espace du jeu. C'est à l'acteur de lui donner cet espace et quelque chose à y faire : décrypter. Cela advient si l'acteur – l'exécutant sur le plateau – est entièrement présent, comme signe référencé et en même temps irréférenciable. L'acteur doit disposer des propriétés du symbole.¹⁸ Quelle que soit cette forme de présence, il est requis qu'elle soit vulnérable, vivante. « [...] ce fut un champ d'expérimentation autant sur la matière incertaine de ce qui fait le théâtre que sur la fragile matière qui constitue le vivant. »¹⁹ Cette présence signifie, par exemple, un lien ténu et solide entre le corps, la voix et l'esprit fugace. Notion que Michèle Millner s'est efforcée de nous transmettre et qui a marqué notre travail durant cette formation à la Manufacture. Effectivement, l'écriture au théâtre se fait au moyen de notre « matériel physique ».

« L'acteur doit prendre conscience de lui-même comme mécanisme biologique, il doit se créer lui-même comme mécanisme. Sa formule ? "L'acteur N est composé de l'acteur A1 – celui qui fait, et de l'acteur A2 – celui avec lequel il fait." »²⁰ Je voulais décomposer, voire disséquer mes improvisations, mes réminiscences pour tenter de saisir la source physique et mentale de mes inspirations ainsi que leurs qualités arbitraires, inéluctables ou nécessaires ; du moins m'y rendre attentive : l'être autant à ce qui n'est pas révélé mais qui se ressasse toujours. Nous avons tous nos obsessions et je voudrais, encore maintenant, apprivoiser les miennes davantage. « Il s'agit de travailler sur tout ce qu'un corps émet qui n'est pas forcément visible et qui ne passe pas forcément par l'échange direct. »²¹ Mais la présence s'établit aussi dans un rapport de création avec l'espace-temps du plateau de travail ; on crée un monde à tout instant. C'est pour ceci qu'il est essentiel de contempler, voire de surprendre quelque chose de très vivant chez les comédiens, sur scène bien entendu.

« Aucun combat ne mène jusqu'à la présence, elle ne peut être que découverte. »²² Et cette figure du vivant est de nos jours conférée sur le plateau si nous sommes touchés par du « personnel ». Laissez-moi définir ici ce terme qui peut prêter à confusion : le personnel est ce qui advient malgré et contre nous. « Il faut fouiller dans les subtilités et les contradictions qui donnent une dimension de réalité au jeu. Les personnages conventionnels sont à une dimension, mais les gens réels, se révèlent complexes et bourrés de contradictions. En même temps, il faut se garder de cultiver l'extravagance dans le seul but de se démarquer. »²³

J'en reviens ici au « vécu ». Ce qui, malgré le surcodage, le raffinement et le recyclage de notre époque, surgit de manière irrationnelle, singulière et familière. Ce qui nous relie, très humainement et très médiocrement les uns aux autres : notre humanité encore légère, le plus petit dénominateur commun.²⁴ J'en reviens à ma commode...

¹⁷ Eugenio Barba, *Le training de l'acteur*, éd. Actes Sud-Papiers, France, 2000, p. 199

¹⁸ Voir définition symbole, page 9

¹⁹ Claude Régy, op.cit., p. 57

²⁰ Anatoli Vassiliev, *Sept ou huit leçons de théâtre*, op. cit., p.113

²¹ Claude Régy, op. cit., p. 17

²² Declan Donnellan op. cit., p. 53 Que ce soit l'acteur ou le spectateur...

²³ Yoshi Oida, op. cit., p. 142

²⁴ Je donne quelques exemples de spectacles récents qui sont orientés, de diverses manières sur cette « humanité » : *Je vous ai apporté un disque* de Denis Maillefer, *Le vilain petit canard* de Cisco Aznar et

« Chaque chose que l'on fait ou dit possède sa propre « saveur » distincte et cette saveur n'a rien à voir avec l'émotion ou la psychologie. C'est l'écho interne de ce que fait le corps. Et chaque fois que le corps modifie ce qu'il fait, la « saveur » interne se modifie en conséquence. »²⁵

Pour résumer : dans le cadre de ce mémoire, de ce travail pratique, je veux travailler un texte déjà écrit, en vers. Cette forme est porteuse d'une forte charge historique et idéologique sur laquelle je ne m'étendrais pas. Il s'agit de trouver une manière d'appréhender un texte de manière très concrète et de lui transmettre un contingent de chair, c'est-à-dire de présence. La présence comme définition de ce qui est vivant, de ce qui est en jeu, de ce qui, enfin, saisit l'Autre, le spectateur. Comment mettre au service de ce texte mon imaginaire et mon vécu ? Comment les rendre perceptibles, les formaliser afin qu'ils passent d'un sentiment intérieur à une expression extérieure, compréhensible ? Comment utiliser mon bagage d'improvisatrice pour ceci ? Puis, une fois cette formule trouvée, comment faire en sorte que ces « images intérieures », rendues par l'improvisation, me contaminent, à leur tour, lors du jeu, sur un texte précis ?

« On ne pense jamais assez au pouvoir de transformation de la mémoire. »²⁶

Je peux dire aussi à présent que dans mon travail, j'ai utilisé Anatoli Vassiliev pour la composition et la structure du texte, Declan Donnellan pour la manière originelle de jouer et l'improvisation théâtrale pour l'élaboration de ces réminiscences.

Je rappelle que ma prestation de mars dernier est une mosaïque parmi d'autres. Cet éventail de moments imaginaires devait servir de nourriture au jeu, lors de la seconde partie de la présentation, où le texte en vers était simplement donné. Je le répète, ces moments ne sont pas directement destinés à un spectateur ordinaire dans un spectacle officiel.²⁷

Hypothèse

« Il n'y a rien de plus imprévisible que le passé. »²⁸

Declan Donnellan

Ces rêveries improvisées, ces réminiscences nourrissent mon jeu lors d'une représentation, grâce au travail préparatoire de l'imaginaire. « L'improvisation en image » me permet de creuser à l'intérieur du texte puis d'amplifier les multiples sens qui m'apparaissent afin d'attirer et choisir des images puis d'en créer une dynamique. Je désire grâce à celle-ci trouver une manière d'élargir, de problématiser le jeu, de trouver une manière très vive, très près du corps qui évoquerait davantage un éventail de mosaïques possibles qu'une construction psychologique d'un personnage ; cependant, cela donnerait un certain poids et ajouterait du « concret » à mon jeu, tout en le fluidifiant et en le simplifiant puisqu'il ne serait pas nécessaire alors de styliser un

en règle générale les « performances ». Alain Souchon a écrit une magnifique chanson sur ceci : *le Fil enchanté...*

²⁵ Yoshi Oida, op. cit., p. 132

²⁶ Claude Régy, op. cit., p. 26

²⁷ On trouvera dans le chapitre « Pratique » le détail de cette mosaïque, p. 12

²⁸ Declan Donnellan, op. cit., p. 141

« caractère ». Je m'approche ainsi d'une manière plus « réaliste » de jeu, de davantage de « présence ».

Pour moi, ces « réminiscences » sont pertinentes à adopter pour ma recherche de « concret » et de transmission de « sens » car elles fonctionnent comme symboles, selon cette définition : « *Le symbole n'existe qu'en renvoyant à autre chose que lui. [...] le symbole ne s'épuise pas dans cette fonction : il reste présent, tout en se référant à autre chose qu'à lui.* »²⁹

Cadre théorique

Anatoli Vassiliev

*« L'étude met en jeu la liberté du comportement de l'acteur, elle porte sur la structure de l'action. Elle doit se faire dans le processus de développement : la liberté doit augmenter, la structure doit devenir de plus en plus précise. L'exactitude ne peut être atteinte que par un processus d'improvisation. »*³⁰

Anatoli Vassiliev

Mon premier cadre théorique est *Sept ou huit leçons de théâtre* de Vassiliev que j'ai découvert à l'occasion de ce travail. Puis j'ai lu *Anatoli Vassiliev Maître de stage*, antérieur au premier mais d'aspect plus pratique. Je tiens à préciser qu'il est très difficile pour tout un chacun de se représenter concrètement ce type de travail – donc d'en tirer tous les enseignements possibles –, car ce dernier est parfois obscur et contradictoire.

*« L'étude : [...] on procède à l'analyse, on cherche un équivalent opérationnel, et on dévoile une structure ayant une puissance, une dynamique propre à agir en nous. »*³¹ Pour résumer, mon accès à la méthode de Vassiliev est principalement le concept de l'« étude », opérant sur une scène donnée. Cette approche permet d'explorer et d'approfondir ainsi les thèmes et les enjeux des personnages, la racine profonde de leurs agissements puis leurs fonctions au sein du texte ; c'est-à-dire manier la matière de ces caractères et de ces lieux auxquels l'acteur peut s'accorder.

*« Dans l'analyse d'une scène, il s'agit d'abord de détecter " l'événement essentiel ", celui qui livre la particularité première, la quintessence de la scène. On le trouve généralement de celle-ci. Il importe alors de noter l'événement originel de la scène. On procède au découpage de la scène en fragment (composition) et l'analyse de ceux-ci. Ensuite on répète, on joue, en transformant le texte poétique en prose improvisée qui s'attache à livrer le contenu des mots. Enfin, on en revient à l'analyse et aux trois niveaux de sens : sujet, niveau psychologique, niveau philosophique. »*³²

La dynamique établie par cette méthode est passionnante, mais elle nécessite un vis-à-vis, le metteur en scène, pour véritablement suivre ce parcours d' « analyse-jeu-

²⁹ *L'œuvre d'art*, textes choisis et présentés par Béatrice Lenoir, éd. Flammarion, Paris, 1999, p. 236

³⁰ *Anatoli Vassiliev maître de stage*, op. cit., p. 119

³¹ Anatoli Vassiliev, *Sept ou huit leçons de théâtre*, op. cit., p. 61

³² *Anatoli Vassiliev maître de stage*, op. cit., p. 31

analyse » prônée par ce « maître de jeu ». Etant seule, je n'ai donc gardé que certains principes, d'une part :

Trouver l'*événement originel* de la scène : son centre de gravité, son origine et ce à quoi il tend. Fragmenter le texte en petites unités ; points de départ d'actions, de souvenirs, de choix... Improviser sur ces petites unités, mais selon un cadre très restreint afin de ne pas se perdre dans une logorrhée. J'ai abandonné l'exercice qui consistait à jouer la scène en prose, parce que je me concentrais d'avantage sur l'invention du texte, au moment de l'improvisation, que sur le jeu ; et l'écriture dramatique n'est pas mon souci ici.

D'autre part, j'ai conservé une certaine proximité philosophique avec son système et sa définition des émotions et du psychisme. *«Et si je dis "émotion", je parle d'une globalité, non pas de "quelque chose", mais d'un ensemble : un sentiment total. [...] Quand je dis "psychisme", je parle du travail du subconscient : du subconscient agissant, en acte. Quelque chose de secret, de difficile à maîtriser qui soudain agit.»*³³

J'ignore si cela provient de ma « slavitude » mais cet auteur, bien qu'évidemment je ne sois pas toujours d'accord avec lui, m'a beaucoup touchée et secondée dans ce mémoire et à la fin de mes études. Je crois aussi avoir intégré sa définition du réalisme psychologique et selon l'un de mes buts dans ce Mémoire, j'ai pu ainsi travailler ce style. J'aime beaucoup cet humour.

« *Question : Qu'appellez-vous « réalisme psychologique ?*

A. V. : C'est quand il y a beaucoup de psychologie et que tout est réel. »

Declan Donnellan

*« L'acteur doit oublier l'invisible pendant le travail visible, et faire confiance à l'invisible pour qu'il se rappelle de lui-même. »*³⁴

Declan Donnellan

Mon second cadre théorique est donné par *L'acteur et la cible* de Declan Donnellan, livre qui nous a été conseillé par Cécile Garcia Fogel lors du stage sur les alexandrins, en septembre 2004.

Cette fois-ci, c'est une véritable méthode générale de travail. Il s'agit de décortiquer les différentes peurs et obstructions du comédien en clarifiant les enjeux du texte et la dynamique du jeu lors du travail sur un personnage, bien que la notion de personnage y soit quelque peu effacée (à dessein) car un personnage possède quelque chose de permanent et donc de mort : *« Il n'y a que si l'acteur voit ce qui est en jeu pour le personnage que le personnage peut vivre »*³⁵

L'acteur doit discerner ses enjeux, c'est-à-dire les enjeux du personnage : ce qui le fait exister, se mouvoir. Donnellan les nomme « cibles ». J'utilise cette proposition de manière explicite lors de mes réminiscences. *« Tout ce qu'un acteur peut jouer ce sont des verbes, et pour être encore plus précis, chacun de ces verbes doit être suivi d'une cible. Cette*

³³ Anatoli Vassiliev, *Sept ou huit leçons de théâtre*, op. cit., p. 67

³⁴ Declan Donnellan, op. cit., p. 106

³⁵ Ibid., p. 71

cible est une sorte d'objet, direct ou indirect, une chose spécifique vue ou ressentie, qui répond en quelque sorte à un besoin. La nature de la cible est en perpétuelle transformation. »³⁶

Je base toujours ces réminiscences sur une action, un geste ; comme plus petite unité à me faire jouer, bien que : « *Le geste [soit] plus petit que le sentiment qui l'initie* ». »³⁷

Le comédien ne travaille plus en force, mais s'appuie sur l'extérieur car tout y est donné par les cibles qui provoquent différentes réactions. Ces cibles sont toujours divisibles en deux. Cette alternative offre toujours à l'acteur et donc au personnage un choix qui porte une charge affective ou morale qui n'est pas forcément construite à l'identique mais qui est équivalente. C'est ce dilemme qui oblige le comédien à jouer, faire avancer la situation à son avantage (ou à son désavantage), parce que « *le conflit intérieur du personnage est le moteur de l'acteur* »³⁸. L'espace et les objets deviennent de la matière à percevoir, à apprécier ; ils peuvent être obstacles ou aides. Ils sont utilisés comme des masques, masques qui révèlent une autre dimension, celle de la scène. « *En fait, n'importe quel objet concret, porté par l'interprète peut être un masque tant qu'il ne le porte que pendant le jeu.* »³⁹

Le texte à son tour aussi devient une arme, un moyen de persuasion, car le texte est un outil qui peut changer les agissements de la cible. C'est à l'intérieur de celui-ci que l'acteur peut trouver une aide sur scène, plus rien ne lui est inutile ou inapte. L'usage des cibles permet de créer des conflits perpétuels qui nourrissent le travail de l'acteur. Elles lui permettent de ne pas se sentir dépassé. « *Au fur et à mesure que s'élèvent les enjeux, nous avons l'impression de moins absorber les images du passé, pour nous concentrer sur la découverte définitive de quelque chose qui à partir de maintenant existera toujours et aura toujours existé.* »⁴⁰ Cette méthode est aussi une voie d'accès simple, efficace pour un jeu qui utilise notre mémoire affective de manière « correcte » – au sens d'une éthique saine –, qui ne crée pas un Hamlet « perpétuel » après deux semaines de répétitions.

« *La prise de conscience de la tristesse est provoquée pas un souvenir particulier. Le sentiment n'est libéré que par un stimulus concret, spécifique et externe. Ce stimulus est une cible.* »⁴¹ J'ai pu ainsi intégrer certains de mes souvenirs – affectifs ou non, réels ou imaginaires – mais avant tout, propres à ma personne, à mon travail d'actrice selon ce mode opératoire qui induit une objectivisation desdits souvenirs. Je rappelle que c'est une des questions principales de mon travail de recherche.

Improvisation théâtrale

« *L'inconscient change notre façon de faire, parfois de façon très subtile.* »⁴²

Declan Donnellan

Je crois avoir déjà mentionné mon parcours au sein de la ligue d'improvisation de treize à vingt ans. Jamais je ne pourrais vous décrire ici les divers enseignements que j'y ai reçus, ce ne serait d'ailleurs pas pertinent. Cependant, je voudrais mettre en lumière

³⁶ Ibid., p. 39

³⁷ Ibid., p. 191

³⁸ Ibid., p. 130

³⁹ Ibid., p. 128

⁴⁰ Ibid., p. 140

⁴¹ Ibid., p. 183

⁴² Ibid., p. 76

quelques éléments de l'improvisation théâtrale qui m'apparaissent comme utiles dans ce contexte : l'écoute et la capacité d'adaptation sur le plateau, une certaine curiosité, une haine des clichés car ils sont la gangrène des matches, mais aussi un amour desdits clichés lorsqu'ils sont tordus car ils permettent un rapport et une réflexion immédiate avec le public. J'ai toujours gardé en mémoire et dans ma manière d'appréhender le jeu une familiarité avec l'improvisation. Bien que je n'improvise plus en ligue depuis plus de cinq ans, mon approche du théâtre en garde une trace certaine, plus particulièrement dans le travail préparatoire. « *La totalité d'une improvisation n'est pas destinée à être sauvée ; c'est qu'il faut repérer les moments de vérités inattendus qui sont intéressants, et dont on peut se demander : qu'est-ce qui a bien pu les produire ? Peut-on en tirer leçon pour la prochaine fois ?* »⁴³

C'est une manière de tourner autour des personnages, du texte ou encore de ce que notre imaginaire y découvre. Il y a là un rapprochement, une intimité avec l'histoire qui se crée ; ce qui est très important pour le travail. De plus, un mécanisme notable émerge, non pas celui de l'identification avec le « personnage » ou « le caractère », mais l'exploration de nos potentialités lors de l'improvisation ; ce qui confère à l'improvisateur une large palette de surprises. Ce phénomène m'a toujours beaucoup intéressée. « *Lorsqu'on fait des improvisations, on ne fait pas des personnages. On est soi-même dans une situation que l'on prend pour son propre compte. On valide l'histoire avec sa propre vérité. [...] Cela ne signifie pas que les situations sont limitées à qui nous sommes. On peut être le sujet de toutes les situations imaginables.* »⁴⁴ Je voulais trouver une méthode critique pour explorer et mettre ces diverses virtualités à mon service.

Méthodologie

*« Nous voici transférés dans une biosphère sans morale, ni jugement, ni culpabilité.
Et sans causalité.*

*Les effets ne s'enracinent plus dans une origine reconnaissable. »*⁴⁵

Claude Régy

Il me fallait donc :

- 1) Choisir un texte suffisamment ouvert et chargé pour favoriser mon imaginaire.
- 2) Fragmenter le texte à l'aide de la méthode de Vassiliev. Cette articulation naît de la rencontre du texte et du lecteur ; d'autres sont évidemment possibles et justes, mais pour moi une seule a fini par se dégager.
- 3) Illustrer ces fragments de façon concrète par une courte improvisation, c'est-à-dire les rendre « compréhensibles » pour moi puis pour un spectateur potentiel. Pour ceci, je me suis appuyée sur les « cibles » de Donnellan et le travail sur l'imaginaire.
- 4) Travailler chacune des « réminiscences » selon trois axes : une action, une sensation et une parole, bien que ce soit parfois difficile à dissocier ou parfois inintéressant.
- 5) Elire un axe et l'éprouver.
- 6) Trouver une mise en scène ou plutôt un protocole de temps et d'espace pour rendre visible ces expérimentations : je me suis ainsi fixée une ligne droite qui courait du fond de l'espace jusqu'au public. Il me fallait la parcourir en entier. L'improvisation

⁴³ Patrick Pezin, *le Livre des exercices à l'usage des acteurs*, éd. L'Entretiens, France, 2004, p. 362

⁴⁴ Ibid., p. 358

⁴⁵ Claude Régy, op. cit., p. 108

- commencée, je n'avais pas le droit de reculer ni d'en baisser l'intensité. A cause de ceci, les improvisations peuvent parfois paraître excessives ou répétitives.
- 7) Improviser globalement sur les fragments en intégrant les trois points précédents.
 - 8) Jouer, étant nourrie des improvisations précédentes, en écoutant simplement ma mémoire et mon corps, pour déteindre sur le texte de Corneille. Je ne voulais pas présager de liens directes ou logiques.
 - 9) Trouver parfois une victime et lui présenter mon travail en l'état.

« Je n'ai aucune envie de travailler complètement seul. Ce n'est pas enrichissant. Vous demandez à l'autre de se tenir devant vous pendant que vous vous éveillez. C'est une question d'éveil, pas de remplissage. »⁴⁶

David Warrilov

En règle générale, la vidéo me fait office d'œil extérieur ; cependant, il est toujours nécessaire de s'ouvrir à un regard neuf et innocent. De plus, comme je suis d'accord avec Warrilov, j'ai demandé à quelques camarades de classe de venir observer mon travail. Sachant que nous venons de passer trois ans intensifs ensemble, nous sommes nos plus grands connaisseurs et donc nos plus grands critiques. J'ai donc présenté mon travail à diverses reprises à Philippe Panizzon, Diane Müller, Julia Perrazini, Selvi Purro et Bastien Semenzato. Ce qui me fût très utile, vu que j'ai fait des changements radicaux grâce à leurs remarques, aussi bien sur ma méthode même, que sur sa formulation ou encore sur la présentation. J'ai abandonné ainsi ma logorrhée, évité un découpage trop détaillé et créé le protocole de la « ligne ». Je les remercie ici pour leur concours.

Je vais donc vous exposer mes victoires et déboires sur la scène I de l'acte V de *Rodogune* de Corneille. Ce long monologue est le tournant décisif dans la vie de Cléopâtre ; il y donc matière à imaginer... Je ne désire pas m'attarder sur les conditions de production de ce texte ni sur sa carrière scénique, toute édition qui se respecte renferme ces informations qui ne nous sont d'aucune utilité ici. Cependant, l'organisation des personnages de la fable étant complexe, il y a un résumé de l'histoire (p. 18).

Pratique

« Dans la contrainte, c'est comme lorsqu'on réprime la matière : des forces se dirigent vers l'intérieur, et cela devient en quelque sorte « nucléaire » : il y a explosion. »⁴⁷

David Warrilov

Je vous propose d'avoir sous la main les annexes et plus particulièrement le découpage en fragments (p. 21), afin de voir concrètement ce dont je parle. La version du vendredi 31 mars que j'ai présenté au jury aurait peut-être changé un peu dans le découpage et très certainement dans les « cibles » des improvisations dès le lendemain, si une seconde présentation avait eu lieu. Pour répondre à mon désir de travailler sur l'imaginaire et la mémoire que l'on construit sur scène et à partir desquels on travaille

⁴⁶ Claire David et Joël Jouanneau (dir.), *Warrilov/Solos*, éd. Actes Sud, France, 1996, p. 52

⁴⁷ Ibid., p. 50

émotionnellement un texte, j'ai rapidement trouvé, en mars dernier, un cadre théorique ainsi qu'une méthode de travail qui pouvait se marier avec mon intérêt.

Ma pratique consiste surtout en de nombreux essais dont vous avez pu voir un exemple. Il me fallait forger une manière de travailler. Pour ceci, un cadre très précis m'était nécessaire. C'est au bout de multiples tâtonnements que j'ai abouti à cette formulation scénique. Il est évident que je pratiquais une alternance entre les improvisations et mon texte. C'est en jouant le monologue que je remarquais si ma méthode était applicable et si elle fonctionnait : mes « réminiscences » émotionnelles devaient m'apparaître mentalement. Elles nourrissaient ma parole et mon corps, sans toutefois faire mouvoir ces derniers explicitement. Ceci devait occasionner une influence sur l'énonciation du texte. J'ai pris le parti de donner ce monologue de la manière la plus simple et la plus minimaliste possible : assise sur une chaise, en adresse directe, sans autre déplacement que mon arrivée, en possession uniquement d'une fiole de poison⁴⁸.

Ce cadre de travail très précis m'a donné évidemment une immense liberté et m'a beaucoup amusée. J'ai pris énormément de plaisir à inventer ces souvenirs insolites. Ce fût très riche et très hétéroclite. Je me suis surprise moi-même à divers moments. J'ai cherché à construire, à inventer des moments contraires ; pas forcément ce qui vient au premier abord. Parfois je faisais appel à mon imaginaire et parfois je me donnais un point de départ : une photo, un événement, un passage de texte ou une définition du dictionnaire sur une notion précise ; par exemple, la maternité.

Lisant *Shakespeare notre contemporain* de Jan Kott à la même période, je me souviens également avoir utilisé la définition de l'amour en Illyrie, lors de mes improvisations sur le thème du troisième fragment, l'amour : « *L'amour en Illyrie est violent et sans patience, il ne saurait être satisfait ni payé de retour.* »⁴⁹ Pour moi ceci évoquait beaucoup le corps dans les affres d'un manque. Ce manque devient lui-même une source de jouissance puisque c'est l'unique contact encore possible avec l'amour.

Il est évident que les nombreuses cibles et improvisations que j'ai accomplies ont laissé des traces non seulement, et comme c'était le but, lors de mon monologue mais aussi lors des improvisations suivantes, à proprement dit. Ces différentes couches sont parfois contradictoires et forment une masse complexe que j'avais parfois du mal à gérer. Je voulais partir sur une cible et une autre s'imposait ; au fur et à mesure celles-ci devenaient plus brutales.

Pour éviter de faire une folle furieuse de cette Cléopâtre et la réduire ainsi à une silhouette de « méchante », j'ai beaucoup cherché des moments que l'on pourrait qualifier de positifs. Je voulais éviter d'en faire une caricature. Je visais aussi à trouver des situations plus normatives (au sens d'« ordinaires » : nous imaginons rarement Cléopâtre se brossant les dents...), afin de percevoir davantage le contraste à l'intérieur de cette figure d'exception : une mère, une femme, une guerrière, une reine, c'est-à-dire Cléopâtre. Ces diverses identités sont paradoxales car elles réclament chacune des actes qui se contrarient. De même, la notion du pouvoir, ses déclencheurs, ses conséquences, sa cristallisation, sa démesure m'intéressait énormément. Comment réaliser ces axes puis les contrecarrer ? Rien n'est univoque dans l'humain. J'ai donc improvisé ainsi des

⁴⁸ Poison rendu sous la forme d'un vernis à ongle d'un cerise exquis...

⁴⁹ Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*, éd. Marabout Université, Belgique, 1965, p. 249

moments politiques, stratégique, militaires avec des cartes, mais aussi des moments de désarroi avec des réactions simplistes, voire enfantines.

J’alternais en règle générale deux à trois improvisations avec un monologue et ainsi de suite. En revenant au monologue de façon régulière, je m’astreignais à un certain calme. Peu à peu des blocs de sens, les « fragments » se sont manifestés, puis consolidés. L’« analyse en action » de Vassiliev me fut très utile lors de cette première phase, celle de la construction de mon armature à proprement parler. Tout au long du travail, je consolidais peu à peu ma structure afin de m’y sentir plus affranchie de toute réflexion intellectuelle ou autre « guet-apens ». En effet, « *La spontanéité de haut niveau peut surgir seulement dans un morceau qui est structuré.* »⁵⁰

C’est alors que je pouvais être attentive à mon bouillonnement intérieur, aux diverses énergies qui me traversaient : plastiques (physiques), verbales et psychologiques. Celles-ci sont indépendantes les unes des autres mais exercent une influence sur la globalité du jeu lorsque l’une d’elles prime. Je constate que je parlais le plus souvent sur une action corporelle. Sans doute ce canaux d’information m’est le plus proche, peut-être parce qu’il est pour moi plus imagé, plus évident, plus concret. Ma position d’actrice est proche ici de celle du spectateur de danse : « *les corps [...] agissent par accumulation d’intensité, jouant par effraction sur la mémoire du spectateur, et en se prêtant à la construction imaginaire.* »⁵¹

Puisque je travaillais parfois sur l’exagération à cause de « ma formulation en ligne » (ma contrainte scénique linéaire et progressive), ma façon de parler spécifique, avec ses vices et ses vertus, ressortait encore plus amplement. Sachant que j’ai alors tendance à chanter – une constante dans mes « retours scolaires » –, il me fallait être plus attentive à l’intonation. Effectivement, celle-ci est un domaine précaire chez moi de par ma langue maternelle slovaque qui s’allie difficilement à l’atonalité du français. Je commence donc rapidement à produire des modulations sonores qui sonnent très faux aux oreilles françaises et qui me font, par contre, beaucoup de bien ; c’est un véritable dilemme. Je joue avec le son, la musique de la phrase en ne voulant toutefois pas en faire de la musique ni une quelconque sonorité étrange. C’est simplement un ajout de sens. Pour me refréner, je méditais alors sur cette phrase de Vassiliev : « *Comme on répète toujours la même musique, on répète toujours la même idéologie. [...] Il y a une contradiction très grande entre le désir d’emplir le mot de contenu et le contenu réel que le mot a déjà dans l’intonation.* »⁵²

Résultats

« *En vérité il est absurde de soumettre à l’entendement pur le mélange de l’entendement et du corps.* »⁵³

Maurice Merleau-Ponty

Comme les improvisations étaient très structurées, très brèves car vraiment axées sur un point très précis, elles s’épuisaient parfois. Je l’ai plus particulièrement senti lors de la présentation finale, où j’avoue avoir commis une grande erreur : j’ai répété

⁵⁰ Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski*, éd. Actes Sud, France, 1999, p. 136

⁵¹ Michèle Febvre, *Danse contemporaine et théâtralité*, éd. Chiron, France, 1995, p. 145

⁵² Anatoli Vassiliev, *Sept ou huit leçons de théâtre*, op. cit., p. 131

⁵³ Maurice Merleau-Ponty, *L’œil et l’esprit*, éd. Gallimard, France, 1964, p. 55

intégralement ma présentation avec des cibles identiques une demi heure avant mon passage. J'ai ainsi un peu épuisé et donc affaibli mes improvisations. Je répète que cette présentation est un choix parmi mes nombreux essais que je ne décrirais pas puisqu'ils découlent de la même systématique et n'apporteraient rien de plus au lecteur.

Par contre, ces diverses improvisations m'ont effectivement donné une sensation d'appropriation du texte, de ses enjeux. Ayant choisi un texte en vers, ce qui équivaut de nos jours à une distance formelle flagrante quant à son énonciation, j'ai voulu rendre pour moi plus visible encore la différence donnée par ma recherche grâce à cette appropriation précise et méthodique du texte au moyen des réminiscences. J'acquière par là de la chair et de la présence scénique que je pouvais faire circuler à l'intérieur de ce texte versifié. Un texte en prose m'aurait formellement moins permis de mesurer mes essais ainsi que mes sensations ; de la contrainte naît une conscience.

Ces improvisations se contaminaient entre elles de manière subtile et souvent surprenante. Il y a là quelque chose d'une vérité troublante qui parle à la personne, qu'elle soit acteur ou spectateur, en fin de compte. C'est de cette façon que j'ai compris comment « [...] *apprendre à maîtriser les harmoniques. Qui viennent toujours en accompagnement de la vie humaine.* »⁵⁴ Parfois, il me semblait que cet « accompagnement », se faisait sentir. C'est important dans la mesure où je voulais travailler à rendre mon jeu plus « vivant », plus transparent, j'entends par là, moins formaliste. Ces diverses réminiscences m'ont parfois permis de me sentir justement plus présente et davantage touchée par le texte tout en posant un jeu plus minimaliste, plus intérieur. C'est en cela que je peux estimer avoir vérifié mon hypothèse à plusieurs reprises lors de ce travail pratique, tout en ayant découvert ses limites quant à la répétition ou à l'inadéquation de cette méthode sur d'autres textes.

Enfin, j'ai trouvé parfois difficile de choisir entre toutes ces réminiscences celle qui était la plus porteuse d'émotions ou la plus efficace dans son influence lors du monologue. En effet, tellement d'éléments s'imbriquent lors du jeu qu'il est toujours un peu aléatoire de mesurer une influence quelle qu'elle soit. Qui sait si mon repas de midi n'a pas autant de poids que ma « réminiscence »...

Bilan

*« La recherche est utile tant que l'acteur ne se dit pas que "quelque chose doit être bien compris." »*⁵⁵

Declan Donnellan

Je me pose ici la question du renouvellement lors des exercices. Il me faut être sans cesse, et ce n'est là rien d'inédit, à l'écoute du monde, du texte et d'une certaine vie intérieure afin de pouvoir nourrir généreusement et judicieusement mon travail. Toutefois, cette gymnastique – car c'en est une – donne assez rapidement une forme et une cohésion à l'imaginaire. Elle en permet un usage plus pertinent, ce qui est un des buts de ce travail. Je désirais trouver un moyen de déployer, canaliser puis d'employer mon imaginaire tortueux et débordant. C'est un travail qui est continu, cela va de soi ; mais j'ai cependant la sensation d'avoir trouvé un certain fil d'Ariane. Il y a eu aussi un

⁵⁴ Anatoli Vassiliev, *Sept ou huit leçons de théâtre*, op. cit., p. 135

⁵⁵ Declan Donnellan, op. cit., p. 108

déclat, je m'en suis rendu compte lors du travail avec Jean-Yves Ruff sur Kafka en lisant cette phrase que je ne peux me retenir de vous donner aussi : « *A partir d'un certain point, il n'y a plus de retour. C'est ce point qu'il faut atteindre.* »⁵⁶ Il me faut évidemment continuer à travailler. Ces moments d'improvisation m'ont également permis d'examiner la perception que j'ai de moi et des positions affectives, esthétiques et morales qui me régissent. Je pouvais de sorte méditer sur la figure de Cléopâtre qui m'apparaissait peu à peu. J'ai découvert là un écart très fécond entre l'archétype de la Reine et ma fréquentation de celle-ci. A posteriori, il me semble que les moments les plus parlants de mes improvisations s'y situaient le plus souvent.

Je me souviens avoir demandé au jury si ma démarche avait été comprise et s'il avait perçu une quelconque influence sur le jeu lors du monologue. La réponse était affirmative. Toutefois, je n'ai pas investigué davantage dans cette direction, par exemple au moyen d'un questionnaire. Je ne me suis pas intéressée sur ces questionnements parce qu'il me semble que ce serait se pencher alors sur le rôle du spectateur. Or, comme je l'ai dit précédemment, il s'agissait surtout pour moi de chercher un processus de travail, c'est-à-dire enrichir l'éventail de mes outils d'actrice.

Je voudrais encore faire part des conséquences pratiques de ce bilan, écrit à Bussang à la fin du mois d'août : j'utilise encore maintenant cette méthode d'« imaginaire fragmenté ». Nous avons après le Mémoire pratique, en mars 2006, travaillé avec Marc Liebens sur *Pylade* de Pier Paolo Pasolini. Ma méthode n'avait pour ce travail-là aucune utilité, bien au contraire elle aurait été absurde : nous étions dans *Le théâtre de la parole* de Pasolini. Par contre, elle me fut très utile lors de la création de *Kroum l'ectoplasme*, mis en scène par Jean-Yves Ruff⁵⁷ où je jouais le rôle de la Mère de Kroum ; rôle aussi éloigné de moi que Cléopâtre. Je me suis dès lors construit quelques « moments imaginaires » qui m'ont guidé lors du jeu. Je me suis « souvenue » par exemple de « la peur viscérale des sparadraps de mon fils Kroum », du « suicide comme antidépresseur » ou encore de « feu mon mari à bicyclette »... Non seulement ces « fragments » me furent d'une grande aide, mais j'ai pris un malin plaisir à les inventer ; ce qui se voit finalement sur scène également.

Conclusion

« *La physique quantique a porté un coup fatal au matérialisme scientifique classique.* »⁵⁸

Claude Régy

Cette méthode de travail, réalisant l'imaginaire sur de petits espaces-temps est pour moi un exemple non seulement personnel mais aussi collectif de la perception moderne de l'existence. En effet, il se produit là une proximité spatiale : jouer de manière concrète une situation simple, voire minimale donne un accès immédiat à ce qui constitue souvent notre vie quotidienne ; c'est-à-dire à ce qui comble la plupart de nos destins.

En même temps, se donne une proximité temporelle : la contemporanéité créée par ces petites actions autant dans mon esprit que dans mon corps est flagrante. Comme celles-

⁵⁶ Franz Kafka, *Préparatifs de nocce à la campagne*, éd. Folio Gallimard, France, 1980, p. 47

⁵⁷ Il s'agit du spectacle de sortie de notre promotion. Nous l'avons joué à Lausanne ainsi qu'au Théâtre du Peuple à Bussang, en France, durant tout le mois d'août.

⁵⁸ Claude Régy, op. cit., p. 13

ci sont issues de mon imaginaire ou de mon expérience personnelle, elles me sont très intimes, fatalement, puisqu'elles sont d'une part structurées par mon époque et d'autre part, elles jaillissent souvent selon les exigences de mon inconscient. Il y a alors un équilibre aléatoire à maintenir. A tout instant, un certain passé ainsi qu'un certain futur se jouent et font jouer. « *En art, jouer la vie future, c'est être formaliste. Et jouer le passé, c'est être trivial. C'est un dilemme. Et voilà, c'est là, entre trivialité et formalisme, que se tient toute ma vie présente.* »⁵⁹ C'est poser, pour moi, la question de l'immédiateté. C'est ainsi que je déchiffre le travail, et donc mes assises, d'Anatoli Vassiliev.

L'immédiateté est un concept inhérent à notre modernité. Je me rapproche ainsi de celle-ci dans ce qu'elle connaît de morcelé, d'accélééré, d'irrationnel, de gratuit mais aussi d'excitant, d'inédit, de naissant, d'inflexible. Nous sommes complexes, fugaces et fragmentaires. Je me suis rendue compte que ma recherche est un miroir de ma perception du monde ; elle en renferme le schéma. Sans doute va-t-elle évoluer, mais en même temps que ma pensée, par réfraction. « *La chose fondamentale est de toujours faire précéder la forme de ce qui doit la précéder, de maintenir le processus qui amène à la forme.* »⁶⁰

J'avais le désir de travailler du « vivant », à partir de moi, pour atteindre les autres. Et pour ceci, il me fallait chercher ce qui n'est pas encore les autres mais qui n'est déjà plus moi. C'est un processus de travail très fragile qui n'est pas toujours efficace, mais qui recèle quelque chose de documentaire. Il n'est par contre d'aucune utilité dans un théâtre qui n'est pas porté par des personnages, où l'identification n'est pas essentielle. Et le documentaire étant très à la mode en ce moment ; autant être à la mode pour déranger...

« *Le théâtre, c'est une espèce d'activisme pour dire qu'un seul être humain est quelque chose d'immense.* »⁶¹

Peter Sellars

⁵⁹ Anatoli Vassiliev, *Sept ou huit leçons de théâtre*, op. cit., p. 98

⁶⁰ Thomas Richards, op. cit., p. 148

⁶¹ Peter Sellars, *Théâtre et histoire contemporaine I*, éd. Actes Sud-Papiers, France, 1999, p. 14

Bibliographie

Ouvrages généraux

- Aristote, *Poétique*, éd. Tel Gallimard, France, 1990
Arthaud Antonin, *Le théâtre et son double*, éd. Folio Gallimard, France, 1964
Baudelaire Charles, *Ecrits esthétiques*, éd. Le livre de poche classique, France, 1999
Gamboni Dario, *La géographie artistique, Ars helvetica I*, éd. Desertina, Suisse, 1987
Merleau-Ponty Maurice, *L'œil et l'esprit*, éd. Gallimard, France, 1964
Simmel Georg, *La philosophie du comédien*, éd. Circé, France, 2001
Schopenhauer Arthur, *Douleurs du monde pensées et fragments*, éd. Rivage Poche, 1990
L'œuvre d'art, textes choisis et présentés par Béatrice Lenoir, éd. Flammarion, Paris, 1999

Ouvrages de théâtre

- Barba Eugenio, *Le training de l'acteur*, éd. Actes Sud, France, 2000
- Brook Peter, *Le diable, c'est l'ennui*, éd. Actes sud, France, 1989
- David Claire et Jouanneau Joël (dir.), *Warrilow/Solos*, éd. Actes Sud, France, 1996
- Donnellan Declan, *L'acteur et la cible*, éd. L'Entretiens, France, 2004.
- Albert Einstein, *Comment je vois le monde*, éd. Champs Flammarion, France, 1979
- Febvre Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, éd. Chiron, France, 1995
- Kafka Franz, *Préparatifs de noce à la campagne*, éd. Folio Gallimard, France, 1980
- Kott Jan, *Shakespeare notre contemporain*, éd. Marabout Université, Belgique, 1965
- Oida Yoshi, *L'acteur invisible*, éd. Actes Sud, France, 1999
- Pezin Patrick, *le Livre des exercices à l'usage des acteurs*, éd. L'Entretiens, France, 2004
- Régy Claude, *L'Etat d'incertitude*, éd. Les solitaires intempestifs, France, 2002
- Richards Thomas, *Travailler avec Grotowski*, éd Actes Sud, France, 1995
- Sellars Peter, *Théâtre et histoire contemporaine I*, éd. Actes Sud, France, 1999
- Vassiliev Anatoli, *Sept ou huit leçons de théâtre*, éd. P.O.L., Paris, 1999
- Collectif, *Anatoli Vassiliev maître de stage*, éd. Lansmann Cifas, Belgique, 1999

* Les citations des livres mentionnés par cet astérisque sont issues du recueil de textes que Philippe Saire nous a donné lors de la création de notre solo de danse, en juin 2005.

Annexes

Résumé de *Rodogune* de Corneille

Cléopâtre, reine de Syrie dit avoir renoncé à sa vengeance contre les Parthes. De nombreux événements d'ordre politique ont agité le pays : La capture du roi Nicanor par les parthes, le soulèvement de Tryphon, les jumeaux mis à l'abri chez leurs oncle, frère de Cléopâtre. Puis la victoire presque complète de Tryphon, la mort supposée de Nicanor, la pression populaire qui contraint la reine à épouser son beau-frère Antiochus. Ce dernier vient à bout de Tryphon, mais refuse de restituer le trône aux héritiers légitimes. Il attaque les Parthes. Mais Nicanor n'était pas mort. Il s'était décidé à épouser Rodogune, après avoir abandonné Cléopâtre. Celle-ci s'étant mariée à Antiochus sur la foi d'une fausse nouvelle.

Antiochus mourant lors d'une bataille, Cléopâtre se débarrasse de Nicanor et parvient à capturer Rodogune. Mais un traité la tient ; elle devra désigner un de ses deux fils jumeaux comme aîné et successeur et celui-ci épousera la princesse parthe. Mais les deux fils en sont amoureux et se découvrent ainsi rivaux. Ils désiraient tout deux renoncer au trône pour Rodogune. Celle-ci n'aime qu'un des deux princes mais se plie à la raison : elle épousera l'aîné.

En vérité, Cléopâtre médite sa vengeance. Elle apprend à ses deux fils à quel prix elle leur a réservé le trône, quand elle a supprimé Nicanor. Elle donnera la couronne à celui qui la justifiera en l'imitant : la mise à mort de Rodogune. Les deux fils sont horrifiés. Ils décident de s'emparer du pouvoir et de laisser choisir Rodogune son amant et par là, le roi. Rodogune est informée du danger par Laonice, confidente de la reine. Ayant aimé Nicanor, elle décide de le venger utilisant les princes. Elle appartiendra à qui tuera Cléopâtre. Séleucus renonce au trône et à l'amour. Antiochus veut fléchir les deux femmes. Cléopâtre le désigne comme aîné, tout en tentant de provoquer la jalousie de Séleucus qui s'éloigne en affirmant son amitié pour son frère.

Cléopâtre a fait périr Séleucus par le fer. Elle se dispose à supprimer Antiochus et Rodogune par le poison. Le peuple attend la cérémonie : Parthes et Syriens sont réconciliés. La reine se dispose à accomplir le rite syrien : les futures époux doivent boire ensemble dans une coupe. Or Cléopâtre l'a empoisonné. Survient Timagène, gouverneur des princes : il annonce la mort de Séleucus. Celui-ci avant d'expirer a eu le temps d'accuser *une main qui nous fut bien chère*, mais n'a pu nommer l'auteur du crime. Antiochus se trouve dans l'incertitude : qui est la coupable ? Cléopâtre ou Rodogune ? Cléopâtre accuse Rodogune. Celle-ci demande que l'on fasse l'essai du breuvage sur un serviteur. Cléopâtre prend alors la coupe et boit. Elle chancelle rapidement. Antiochus veut encore la secourir, mais elle disparaît hors de vue en lançant de terribles malédictions contre Antiochus et Rodogune.

J'ai cherché à trouver un processus de travail afin d'appréhender et jouer un texte de manière plus organique ; ce qui signifie pour moi mettre en jeu une certaine mémoire du corps et des sentiments par rapport à la scène.

Je suis partie de la méthode d'Anatoli Vassiliev qui se préoccupe de découper le texte en fragments puis de travailler ces fragments en improvisant dans son propre langage. Cependant cette méthode ne convient pas très bien lors d'un travail en solitaire sur un monologue sans metteur en scène, ou plutôt en étant soi-même son propre metteur en scène, puisqu'elle est basée sur le dialogue avec ce dernier...

J'ai donc repris à mon compte l'idée de l'improvisation et de la fragmentation. Il y a pour moi cinq moments inégaux et très divers dans le texte. Je vais faire cinq improvisations préparées, avec des éléments que j'ai fixés peu à peu, selon l'ordre chronologique du texte. Chaque improvisation s'articulera autour d'une émotion et/ou sensation, avec une mise en jeu du corps et/ou de la voix, voire de quelques mots. Il n'y a pas de lien psychologique entre les improvisations. Il ne faut pas chercher à revoir de façon précise ces moments improvisés dans la scène que je vais faire après. En fait, ils fonctionnent plus comme une nourriture, comme « souvenirs » à l'intérieur du jeu.

Il s'agit vraiment de chercher une manière de travailler une figure comme celle de Cléopâtre afin de la rendre, pas forcément plus compréhensible, mais plus « vivante » (moins fantomatique et aérien), ce qui souvent pose problème dans un texte en vers aussi complexe. Le texte en alexandrin me sert de support réactif, en effet je crois que la versification agit comme un miroir, amplifiant les résultats, positifs ou pas, de ma recherche.

Je vais aussi vous résumer la situation de la pièce puisque mon monologue est au dernier acte et qu'il s'agit d'une histoire familiale compliquée. Donc... Cléopâtre doit ce jour-même désigner l'aîné de ses deux fils jumeaux, Séleucus ou Antiochus : l'élue épousera la princesse parthe, Rodogune et il lui succédera ainsi sur le trône de Syrie.

Or ce mariage est un traité de paix. En effet, Cléopâtre est en guerre contre les Parthes. Nicanor, feu son époux et père des jumeaux était décidé à l'abandonner pour épouser Rodogune. Mais Cléopâtre a réussi à le tuer et à capturer Rodogune (c'est le premier crime). Tenue par un traité, Cléopâtre offre le droit d'aînesse à celui de ses deux fils qui tuera Rodogune. Le problème, c'est que les deux fils sont justement, tout comme leur père, amoureux de cette princesse. Les deux préfèrent renoncer à la couronne pour elle ! Donc Cléopâtre se retrouve abandonnée de tous et en particulier de ses fils pour qui elle a guerroyé, protégé le royaume envers divers envahisseurs (comme les Parthes). Elle est sortie des dispositions de son sexe pour devenir la reine enfin régnante pour sauvegarder son royaume. Et elle est seule à présent.

Il lui faut maintenant se venger, le trône et les armes sont ses seuls amis pour détruire ses deux fils ingrats et la princesse parthe Rodogune. Entre l'acte IV et l'acte V, Cléopâtre a tué Séleucus.

Texte

Acte V, scène première

Cléopâtre

Enfin, grâce aux Dieux, j'ai moins d'un ennemi :
La mort de Séleucus m'a vengée à demi.
Son ombre en attendant Rodogune et son Frère,
Peut déjà de ma part les promettre à son père.
Ils le suivront de près, et j'ai tout préparé
Pour réunir bientôt ce que j'ai séparé.
O toi, qui n'attends plus que la cérémonie
Pour jeter à mes pieds ma rivale punie,
Et par qui deux amants vont d'un seul coup du sort
Recevoir l'Hyménée et le trône et la mort.
Poison, me sauras-tu rendre mon diadème ?
Le fer m'a bien servie, en feras-tu de même ?
Me seras-tu fidèle ? Et toi, que me veux-tu,
Ridicule retour d'une sottise vertu,
Tendresse dangereuse autant comme importune ?
Et ne veux point pour fils l'époux de Rodogune,
Et ne vois plus en lui les restes de mon sang,
S'il m'arrache du trône et la met en mon rang.
Reste du sang ingrat d'un époux infidèle,
Héritier d'une flamme envers moi criminelle,
Aime mon ennemie, et pèris comme lui.
Pour la faire tomber j'abattrais son appui ;
Aussi bien sous mes pas c'est creuser un abîme,
Que retenir ma main sur la moitié du crime,
Et te faisant mon roi, c'est trop me négliger,
Que te laisser sur moi père et frère à venger.
Qui se venge à demi court lui-même à sa peine :
Il faut ou condamner ou couronner sa haine.
Dût le peuple en fureur pour ses maîtres nouveaux
De mon sang odieux arroser leurs tombeaux,
Dût le Parthe vengeur me trouver sans défense,
Dût le ciel égaler le supplice à l'offense,
Trône à t'abandonner je ne puis consentir :
Par un coup de tonnerre il vaut mieux en sortir,
Il vaut mieux mériter le sort le plus étrange.
Tombe sur moi le ciel, pourvu que je me venge !
J'en recevrai le coup d'un visage remis :
Il est doux de périr après ses ennemis,
Et de quelques rigueur que le destin me traite,
Je perds moins à mourir qu'à vivre leur sujette.
Mais voici Laonice : il faut dissimuler
Ce que le seul effet doit bientôt révéler.

· Laonice est la confidente de Cléopâtre.

Découpage de la scène en fragments

Enfin, grâce aux Dieux, j'ai moins d'un
[ennemi :
La mort de Séleucus m'a vengée à demi.
Son ombre en attendant Rodogune et son Frère,
Peut déjà de ma part les promettre à son père.

Premier fragment.
Vers 1497-1509
Travail sur le corps, la tension, furtive.
Cléopâtre va tuer son fils au poignard
Peur, tristesse
Poignard

Ils le suivront de près, et j'ai tout préparé
 Pour réunir bientôt ce que j'ai séparé.
 O toi, qui n'attends plus que la cérémonie
 Pour jeter à mes pieds ma rivale punie,
 Et par qui deux amants vont d'un seul coup du sort
 Recevoir l'Hyménée et le trône et la mort.
 Poison, me sauras-tu rendre mon diadème ?
 Le fer m'a bien servie, en feras-tu de même ?
 Me seras-tu fidèle ?

Et toi, que me veux-tu,
 Ridicule retour d'une sottise vertu,
 Tendresse dangereuse autant comme importune ?

Second fragment.
 vers 1509-1511
 Sentiment maternel. Amour
 Chanter berceuse slovaque, travail sur voix
 Cache-cache avec mes enfants : « mes bébés »

Et ne veux point pour fils l'époux de Rodogune,
 Et ne vois plus en lui les restes de mon sang,
 S'il m'arrache du trône et la met en mon rang.
 Reste du sang ingrat d'un époux infidèle,
 Héritier d'une flamme envers moi criminelle
 Aime mon ennemie, et pèris comme lui.

Troisième fragment.
 vers 1512-1517
 Travail sur corps : se faire mal
 Amour, jalousie, le manque

Pour la faire tomber j'abattrais son appui ;
 Aussi bien sous mes pas c'est creuser un abîme,
 Que retenir ma main sur la moitié du crime,
 Et te faisant mon roi, c'est trop me négliger,
 Que te laisser sur moi père et frère à venger.
 Qui se venge à demi court lui-même à sa peine :
 Il faut ou condamner ou couronner sa haine.
 Dût le peuple en fureur pour ses maîtres nouveaux
 De mon sang odieux arroser leurs tombeaux,
 Dût le Parthe vengeur me trouver sans défense,
 Dût le ciel égaler le supplice à l'offense,
 Trône à t'abandonner je ne puis consentir :
 Par un coup de tonnerre il vaut mieux en sortir,
 Il vaut mieux mériter le sort le plus étrange.
 Tombe sur moi le ciel, pourvu que je me venge !

Quatrième fragment
 vers 1518-1532
 cris à tenir : « Crevez ! »
 haine et destruction
 Expansion du pouvoir

J'en recevrai le coup d'un visage remis :
 Il est doux de périr après ses ennemis,
 Et de quelques rigueur que le destin me traite,
 Je perds moins à mourir qu'à vivre leur sujette.
 Mais voici Laonice : il faut dissimuler
 Ce que le seul effet doit bientôt révéler.

Cinquième fragment
 vers 1535-1538
 Politique, joie et paix intérieure
 Sauter, rire
 s'applaudir, idée salvatrice

Exemples de « réminiscences »

Je dispose mes « réminiscences » comme suit :

Cible : réaction, autre réaction...

Sur le premier fragment

Mort de Séleucus : regrets, rage, pleurs, plaisir...

Armes : crainte, aisance, dégoût, puissance, intérêt...

Trahison du roi : haine, lassitude, surprise, culpabilité

Sur le second fragment

Enfants : amour, dégoût, incompréhension, jeu, aversion, tendresse, danger...

Vertu : victime, exécration, ignorance, lutte, joie, peur, remords...

Sur le troisième fragment

Mariage fils avec Rodogune : horreur, repos, passation du pouvoir...

Epoux : amour, perte, régence, passion, liberté, solitude, ravissement, alliance...

Pouvoir : mésalliance, jouissance, combats, cruauté, lucidité, finance, anxiété...

Sur le quatrième fragment

Meurtre : économie, libération, constance, oubli, isolation...

Vengeance : ardeur, calcul, anxiété, délectation, salace, satisfaction...

Punition divine : effroi, délivrance, négociation, hubris, déni, jubilation....

Peuple : mépris, affection, peur, usage, guerre...

Sur le cinquième fragment

Laonice : rejet, complice, fidélité, circonspection, rire, test...

Acte accompli : facilité, apaisement, regret, écoëurement, calme, fondement....

Carnet de route

Mon carnet de travail est à disposition dans l'exemplaire numéro I pour qui désirerait le consulter. Il contient mes divers essais et les commentaires de mes camarades. On peut y lire toute l'évolution de ma pratique.

Table des matières

Résumé du mémoire	p. 2
Avant-propos	p. 3
Introduction	p. 3
Problématique	p. 5
Hypothèse	p. 8
Cadre théorique	p. 9
Anatoli Vassiliev	p. 9
Declan Donnellan	p. 10
Improvisation théâtrale	p. 11
Méthodologie	p. 12
Pratique	p. 13
Résultats	p. 15
Bilan	p. 16
Conclusion	p. 17
Bibliographie	p. 19
Annexes	p. 20
Résumé de <i>Rodogune</i>	p. 20
Présentation illustrée du mémoire	p. 21
Texte	p. 22
Découpage de la scène en fragments	p. 23
Exemples de « réminiscences »	p. 24
Carnet de route	p. 24
Table des matières	p. 25