

Lola Riccaboni

Travail de diplôme

Exigence partielle à la certification finale

Le chemin de l'acteur, de la réalité à la fiction

Mars, Avril 2009

La Manufacture

Haute école de théâtre de Suisse romande

Remerciements

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont soutenue et qui ont contribué à la réalisation de ce travail, et plus particulièrement La mama, Le père, La frangine, Adeline, Bouba, Elisa, Malena, Silvia, Marco, Steve, Vincent Barras, Katia Delay, Rita Freda, Isabelle Pousseur, Catherine Queloz, Philippe Raphoz, Philippe Sireuil.

Sommaire

Remerciements	p.2
Résumé	p.4
Introduction	p.5
Chapitre 1 : Cerner la nature de la difficulté rencontrée	p.7
1.1 Le jeu	p.7
1.2 Expérience de transformation physique	p. 8
1.3 Point de vue sociologique	p.9
Chapitre 2 : Acteur et personnage	p.12
2.1 Le personnage de théâtre	p.12
2.2 Le personnage au-delà de la théorie	p.13
2.3 Incarner et jouer	p.15
2.4 L'acteur et sa réalité physique	p.17
Chapitre 3 : Diversité des approches de cette "réalité du comédien"	p.20
3.1 Deux grands courants	p.20
3.2 A la recherche d'un entre-deux	p.21
Chapitre 4 : Rapport au monde	p.24
4.1 L'influence du spectateur	p.24
4.2 La force des références	p.26
4.3 Dépasser les frontières de la réalité	p.28
Chapitre 5 : La puissance de la fiction	p.31
5.1 Le cadre fictionnel de la représentation théâtrale	p.31
5.2 Quelques précisions	p.32
5.3 Les outils offerts par la fiction	p.33
5.4.1 L'immersion fictionnelle	p.37
4.2 Posture d'immersion du spectateur	p.37
4.3 Vecteur d'immersion du spectateur	p.38
4.4 Posture d'immersion de l'acteur	p.40
5.5 Le monologue intérieur comme vecteur d'immersion pour l'acteur	p.41
Conclusion	p.44
Bibliographie	p.46

Résumé

Le sujet de ce travail de diplôme est né d'une difficulté que j'avais fréquemment rencontrée depuis mon entrée à la Manufacture et du désir de comprendre son origine, dans l'espoir de trouver ensuite des éléments de solution qui me permettraient de la surmonter.

La difficulté rencontrée tenait au fait que j'avais le sentiment d'être, en tant qu'actrice, réduite à l'interprétation de personnages à priori " proches de moi " et que si je cherchais à aller au-delà de cette petite palette, il se produisait tantôt un mécanisme d'autocensure, tantôt un jeu volontaire et construit sur une série d'attitudes stéréotypées. Bref, un jeu au cours duquel je me regardais jouer plus que je ne prenais plaisir à jouer.

J'ai donc tout d'abord souhaité comprendre la source de ces mécanismes à un niveau sociologique, pour ensuite me concentrer sur le contexte particulier de l'espace théâtral et comprendre pourquoi, même dans ce contexte-là, j'avais du mal à me défaire de certains réflexes. Parallèlement, je me suis interrogée sur mon rapport au jeu et à la construction de personnages. Après avoir cerné la façon dont je souhaitais concevoir le rapport entre acteur et personnage, je me suis penchée sur les particularités du " cadre fictionnel de la représentation théâtrale " en espérant que de la compréhension théorique de celles-ci naîtrait une prise de conscience de la liberté unique qu'offre ce cadre particulier.

Tout cela dans la perspective de trouver les outils qui me permettraient de plonger corps et âme dans le jeu !

Introduction

Au terme de ces trois années passées dans une école de formation à la profession de comédienne, voilà qu'il est déjà temps de rédiger un mémoire.

Consciente de la pluralité et de la diversité des écrits traitant aussi bien de « l'art du théâtre » que de « la pratique actorielle », il m'a semblé important de partir d'une interrogation directement liée à mon parcours d'actrice. Cela me permettrait de faire naturellement le lien entre mes différentes lectures et mon ressenti sur scène.

Depuis mon entrée à la Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande, j'ai maintes fois rencontré sur le plateau une difficulté à m'extraire de ma réalité d'actrice, (notion que je définirai laconiquement pour le moment par mon corps, ma voix, mon vécu) alors même que nous avons l'occasion de nous confronter à une assez large palette de personnages. Je considérais ces "réalités physique et psychique", inhérentes à la personne de chaque acteur, comme les uniques outils auxquels ces derniers pouvaient recourir afin de construire des personnages qui répondent aux attentes "légitimes" des spectateurs. Ma volonté de comprendre pour ensuite dépasser l'obstacle auquel je me sentais confrontée m'a amenée à circonscrire mon champ d'investigation théorique, puis à énoncer ma problématique de la façon suivante : « La conscience du cadre fictionnel de la représentation permet-elle à l'acteur de se détacher de sa propre réalité pour mieux construire celle du personnage ? ».

D'un va-et-vient entre mes impressions sur scène et les écrits et théories qui s'y rapportent sont nés des éléments de réponse à mon questionnement initial. Au moment où j'entame la rédaction de ce mémoire, j'ai conscience que mon rapport à ma difficulté a évolué, ces trois années de formation m'ont aidée à acquérir des éléments de compréhension. Je considère donc ce travail de diplôme à la fois comme l'opportunité de mener une recherche autour d'un sujet qui me touche et m'interpelle, dans mon apprentissage du métier de comédienne, mais également comme une sorte de bilan au terme d'un cycle d'expériences, de rencontres et de riches collaborations.

Les notions de réalité et de fiction, qui constituent le noyau de ma problématique, m'ont permis de questionner et de reconsidérer les rapports possibles entre acteur et personnage, ainsi que d'envisager l'exercice du jeu sous un angle nouveau. En effet, l'acteur qui chercherait délibérément à s'affranchir de ses réalités, s'il prend le risque de

creuser un fossé entre lui et la figure « incarnée », et ainsi de générer le scepticisme, voire l'incrédulité du public, ne risque-t-il pas plus à rester confiné dans ce qu'il sait savoir faire.

En relisant *La Formation de l'acteur*¹ et *La Construction du personnage*² de Stanislavski, ainsi qu'un autre ouvrage traitant entre autres de son travail, *Acteurs et personnages*³ de Jean-Yves Pidoux, j'ai été confrontée à un paradoxe. Retrouvant dans la théorie de Stanislavski ma façon de considérer le rapport entre acteur et personnage, je pouvais très facilement rapprocher mon désir de sincérité et de justesse dans la construction d'un personnage à cette recherche de naturalisme ayant fortement orienté sa démarche artistique. Mais je me rendais également compte que je trouvais quelque chose d'extrêmement " réducteur " à cette façon d'envisager la pratique actorielle. J'ai réalisé que je souhaitais porter un regard plus ouvert sur les moyens d'interpréter un personnage car j'avais jusque là cru en des façons de faire qui n'étaient certainement pas fausses, mais qui m'empêchaient de dépasser un certain stade dans le travail.

La conséquence la plus directe de mes croyances a été l'impression que mon physique était une première donnée qui me prédisposait à incarner avec plus de facilité et de justesse un certain type de personnages, dont les " caractéristiques " livrées par l'auteur, et retenues dans l'imaginaire collectif, étaient proches de celles constituant ma propre réalité. Cependant, cette première donnée me mettait également dans une quasi impossibilité de me laisser jouer d'autres rôles, plus éloignés de moi, comme si je n'aurais pu donner à voir qu'une construction artificielle, factice, d'une figure trop en décalage avec ce qui constituait mon outil de base : mon corps et mon vécu.

¹Stanislavski Constantin, *La Formation de l'acteur*, Paris, Payot & Rivages, 2001.

²Stanislavski Constantin, *La Construction du personnage*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 1984.

³Pidoux Jean-Yves, *Acteurs et personnages*, Montreux, l'Aire, 1986.

Chapitre 1. Cerner la nature de la difficulté rencontrée

1.1 Le jeu

Pour illustrer ce sentiment de difficulté à être dans le jeu, il est utile de s'arrêter un instant sur la notion « d'état de jeu » que tente de définir Jacques Henriot dans son essai intitulé *Le Jeu*⁴. Ce qui selon lui détermine clairement l'état de jeu (et ce, quel que soit le type de jeu) est l'état de duplicité dans lequel se trouve le joueur. Il décrit très précisément cette position de l'esprit en oscillation ininterrompue durant toute la durée du jeu :

*Entre jouer « pour de bon » - ne sachant pas qu'on joue -, et faire « exprès » de jouer, en insistant sur le caractère factice de la tâche à laquelle on feint seulement de s'appliquer, se découvre une marge étroite où s'inscrit le mouvement pendulaire de cette dialectique du sérieux et du non-sérieux, l'oscillation par laquelle celui qui joue est, non vraiment à la fois et simultanément, mais suivant un balancement rapide, tantôt à l'intérieur, tantôt à l'extérieur de son jeu. Conscient du fait qu'il joue, il se reprend et s'établit au dehors; plongé dans le jeu, il se laisse prendre, s'aveugle et perd la conscience du fait qu'il joue. S'il se reprend, il cesse de jouer ; s'il se laisse prendre, il cesse également de jouer, parce qu'il ne sait plus qu'il joue.*⁵

Or si l'acteur est trop souvent interpellé par une voix intérieure qui lui murmure qu'il n'est pas crédible, s'il s'entend penser lorsqu'il cherche à construire un personnage, qu'il « ne correspond pas à l'image qu'ont les spectateurs de ce personnage », s'il se sent à vue et à nu sans réussir à croire en sa capacité de donner à voir le personnage, l'équilibre oscillatoire n'est plus. Car alors, le balancier penchant trop vers « la conscience », l'acteur devient son propre spectateur et du même coup sa propre censure.

J'ai rencontré un certain nombre de fois ce sentiment de me regarder faire. Il n'y avait alors plus d'espace, de possibilité de laisser libre cours à ma spontanéité ainsi qu'à une créativité ludique, qui sont pourtant des éléments d'une importance considérable dans un parcours menant à la rencontre du personnage. Au lieu de me prendre au jeu, de faire des propositions variées, tout simplement de prendre des risques, la crainte que " ça ne marche pas ", qu'il y ait un fossé grotesque entre la construction voulue et le véritable effet produit me mettait dans une posture où je n'étais plus en mesure de chercher et d'inventer librement.

⁴ Henriot Jacques, *Le Jeu*, Paris, synonyme, 1983, p. 12.

⁵ Jean Paul Sartre, cité par Jacques Henriot, *Idem*.

Il semble évident que ce sentiment d'être limitée par mon image n'est pas à mettre sur le compte du physique même, mais plutôt sur celui d'une sorte de barrière mentale contre laquelle je me heurtais dans l'exercice même du jeu.

1.2 Expérience de transformation physique

Il peut arriver que l'on attribue à la figure de l'acteur un penchant narcissique égocentrique. Or, il est clair pour moi que le plaisir du jeu passe par un certain effacement de soi. L'idée que le comédien devienne un lieu d'accueil pour le personnage me semble assez belle : mon corps porte en lui les marques d'une identité et d'une expérience de vie, mais dans le moment de l'interprétation, je le prête afin qu'à travers lui s'accomplisse la naissance du personnage. Cependant, comme je l'ai dit précédemment, il m'est souvent arrivé de penser qu'avec ce corps je pouvais faire exister des personnages proches de ce qu'il évoquait à première vue, mais qu'il ne me serait pas possible de raconter autre chose qu'une figure féminine relativement jeune, ce que j'avais beaucoup fait durant mon année préparatoire avant d'entrer à la Manufacture. Une fois entrée à la Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande, j'ai été confrontée au même sentiment au gré de divers ateliers, et j'ai par ailleurs constaté que dans des situations plus libres d'improvisations, je m'enfermais moi-même dans ce que je savais pouvoir faire.

Un jour, en parcourant un ouvrage qui regroupait une grande partie de l'œuvre de la performeuse et photographe Cindy Sherman, j'ai été fascinée par sa « galerie de personnages », évoquant mille et un profils et parcours de vie possibles.⁶ La découverte de ce travail m'a fait reconsidérer ma pratique de comédienne. En effet, à la vue de ces photos, j'ai pensé que pour un acteur qui procéderait à une pareille métamorphose, il deviendrait possible de jouer, de faire exister des personnages très éloignés de leur « médium ». J'ai donc souhaité me " métamorphoser " pour réaliser une proposition de spot publicitaire et d'y jouer quatre femmes différentes non seulement les unes des autres, mais aussi de moi.⁷ Durant cette expérimentation, je me suis aperçue qu'en étant physiquement transformée, je me sentais libre de chercher et de trouver des façons de bouger, de parler et de penser qui n'étaient absolument pas les miennes, sans me poser la

⁶ *Cindy Sherman*, catalogue lié à la rétrospective du Jeu de Paume, Paris, Flammarion, 2007.

⁷ Via la Manufacture, j'ai eu l'occasion de proposer en juin 2008 des spots publicitaires de quelques secondes pour la Migros.

question de la crédibilité. Le résultat « esthétique » ne correspondait pas forcément à ce qui me plaît de voir ou à ce qui me touche sur un plateau de théâtre. Pourtant, je gardais en mémoire que j'avais pu désactiver ce mécanisme d'autocensure dans le jeu, en passant par une transformation physique.

Peu de temps après cette première expérience pratique, j'en ai fait une seconde, dans le cadre d'une simulation de patients malades pour des élèves infirmiers de la Haute Ecole de Santé de La Source⁸. Cette fois-ci, pas de perruque ni même de costume pour faire exister aussi bien la jeune fille anorexique que l'homme de soixante-cinq ans atteint d'un cancer en phase terminale. Juste une petite salle, avec une caméra pour filmer l'improvisation faite avec l'élève infirmier, et puis ensuite le visionnage en compagnie des autres élèves et de leur professeur. C'est en remarquant le décalage entre le regard extrêmement critique que je portais sur ma performance et celui très "crédule" des élèves, que j'ai réalisé à quel point la compréhension et la conscience de la notion de fictionnalité, intrinsèque à celle de représentation théâtrale, était un outil non négligeable dans l'exercice du jeu.

Ces deux expériences m'ont amenée à penser que les limites rencontrées sur le plateau avaient probablement leur origine dans des mécanismes inhérents à ma réalité d'être humain au quotidien, et dont l'actrice que je suis ne savait se défaire, se retrouvant parasitée jusque dans l'espace particulier du jeu.

1.3 Point de vue sociologique

Afin de proposer un éclairage sur ces mécanismes de pensées - mécanismes qui induisent chez l'individu occidental d'aujourd'hui le sentiment d'être caractérisé comme un « individu particulier » en grande partie par ce que dégage le corps - il m'importe de convoquer quelques considérations empruntées à David Le Breton et à Erving Goffman. Il s'agit d'un éclairage partiel, mettant en évidence des considérations sociologiques que je mettrai par la suite en lien à l'espace particulier de la représentation théâtrale.

Dans la *Sociologie du corps*, David Le Breton se penche notamment sur la question des divers types de rapports entretenus entre l'individu et son corps dans différentes sociétés. Il ressort de cette étude que dans notre société moderne occidentale, ce lien entre l'individualité et le corps est extrêmement fort, l'enveloppe corporelle étant

⁸ Expérience réalisée à la Haute Ecole de Santé de La Source à Lausanne en octobre 2008.

considérée tout à la fois comme ce qui lie l'être au monde dans lequel il évolue, et ce qui le distingue du reste de l'univers. Elle constitue la façade visible et représentative de l'individualité qu'elle renferme, et plus particulièrement le visage qui « est de toutes les zones du corps humain celle où se condensent les valeurs les plus élevées, celle où se cristallise le sentiment d'identité, où s'établit la reconnaissance de l'autre, se fixent les qualités de séduction, s'identifie le sexe etc. Il est le lieu le plus solidaire du moi. L'éminence du visage dans la saisie de l'identité tient au sentiment que l'être entier est là »⁹.

Dans la *Mise en scène de la vie quotidienne*, Erving Goffman s'attarde lui aussi sur cette notion d'enveloppe corporelle qui s'offre aux regards de tous, telle une sorte de carte d'identité instantanément accessible aux interlocuteurs de l'individu, permettant d'obtenir un certain nombre de renseignements et de se faire une idée sur celui-ci dès les premiers instants de la rencontre. Comme l'indique le titre de l'ouvrage, Erving Goffman s'intéresse à ce mécanisme de lecture et d'application presque inconsciente de stéréotypes, tel qu'il est mis en jeu dans la vie quotidienne.

Le corps apparaît donc dans les recherches de ces deux sociologues comme un véritable système sémiotique, permettant ou induisant dans le quotidien une interprétation globale d'éléments physiques comme signes d'identité. Il existe de nombreuses théories développées autour de cette question de sémiologie du corps, allant de la physiognomonie à la notion d'hexis corporelle.¹⁰

Le corps est donc le lieu d'origine d'un vécu intime, singulier, mais influencé par tout un contexte historico-social. Le regard porté sur lui est guidé par un système de croyances, de valeurs et de codes ; il relève finalement d'une certaine "idéologie" .

C'est pour ma part dans l'exercice de mon activité de comédienne que j'ai été amenée à m'interroger sur l'impact de cette image première déglagée. Pour pousser cette réflexion dans le champ spécifique de la pratique théâtrale, il est à présent nécessaire de prendre en considération des notions nouvelles, propres à la configuration particulière de

⁹ Le Breton David, *La Sociologie du corps*, Paris : Presses universitaires de France, 6e éd. mise à jour, (collection Que sais-je ; 2678) p.89, 2008.

¹⁰ Deux notions qui tendent vers l'interprétation globale d'éléments corporels comme signes d'identité. Elles abordent toutes deux le corps comme un système sémiotique à lire et à interpréter mais c'est là leur seul point commun. La physiognomonie est une méthode fondée sur l'idée que l'observation des traits du visage d'un individu donne un aperçu du caractère de celui-ci. La théorie de l'hexis corporelle explique quant à elle comment les usages sociaux peuvent s'incorporer au point de ne plus être conscients. Contrairement à la physiognomonie il s'agit donc là de l'interprétation de signes comme d'un langage de l'identité culturelle et non pas naturelle.

la représentation, à savoir celles d' « acteur » et de « personnage ». Puis celle de « spectateur », car son regard va dans une certaine mesure valider ou non le rapport établi entre l'acteur et le personnage.

Chapitre 2. Acteur et personnage

2.1 Le personnage de théâtre

Que peut-on énoncer à propos de chacune de ces deux entités, amenées à se rencontrer et à se réaliser pleinement par l'accomplissement même de cette rencontre, liées le temps d'une représentation et pourtant clairement distinctes?

Il me paraît judicieux de poser dans un premier temps le statut du personnage de théâtre car nous verrons ainsi rapidement se dessiner la relation de dépendance qui existe entre cette figure et celle de son interprète.

Le personnage de théâtre est essentiellement langage. La parole constitue souvent pour lui la plus grande partie de ses actes. Le théoricien Robert Abirached, qui s'est penché sur l'histoire du personnage de théâtre, remarque que celui-ci vit « à proportion qu'il se dit lui-même à travers des questions, des réponses, des chuchotements et des cris, des épanchements et des silences calculés »¹¹. Voilà une définition claire et concise mais qui me semble malgré tout un peu laconique, ne disant mot de l'évolution qu'a connu ce terme, ne disant rien ou presque de ce qui peut le rendre objet de questionnements, matériau d'expérimentations multiples pour cette autre entité qui a tant affaire avec lui : l'acteur.

Robert Abirached ajoute à propos du personnage de théâtre que celui-ci (outre les caractéristiques susmentionnées) « se constitue d'éléments appelés à s'inscrire dans un corps, sans cesser d'être fictifs, et dans une réalité sans cesser d'être hétérogène au monde quotidien, psychologique et social. Le comédien est le lieu où ces données virtuelles s'incarnent »¹². Le personnage se découvre dans un premier temps en position bidimensionnelle, couché sur le papier, dans l'attente de pouvoir s'inscrire dans la chair d'un comédien, et de prendre ainsi corps dans l'espace scénique. Ce qui distingue le personnage de théâtre des autres personnages de fiction, c'est précisément cet état d'attente, de dépendance de l'interprète (ici le comédien), sans lequel il ne peut prendre tout son relief et en fonction duquel il prendra telle ou telle allure. Ce que l'on découvre de lui à la lecture n'est, dans une certaine mesure, que son squelette reconstitué grâce à ce que ses pairs (autres personnages de la pièce s'il y en a) ont pu dire de lui, ce qui

¹¹ Abirached Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978, p. 23.

¹² *Ibid.* P. 70.

amènera Robert Abirached à dire qu'il est donc « un être ouvert [...] [et] appelle l'effraction d'une infinité d'interprètes »¹³.

Le personnage attend donc son interprète pour se réaliser dans l'espace scénique et, dans une sorte de réciprocité, le comédien commence à exercer son rôle, qui consiste à « *faire signe* », à « se transformer en signe » à partir de ce « matériau personnage » : il prend en compte les déterminations de celui-ci « et les met en rapport avec les siennes propres »¹⁴. Autrement dit, par rapport à l'ensemble de traits qui dessinent le personnage de fiction, « le comédien construit à l'aide de ses propres traits individuels un ensemble qui est le personnage de théâtre que voit le spectateur »¹⁵.

En effet, qu'est-ce que le comédien, sinon un être de chair et de sang, possédant un certain corps, un certain grain de voix et un vécu unique ? C'est ce que j'appelle " sa réalité " et c'est lorsque dans son exercice, il est amené à mettre cette réalité " au service " de personnages, que l'on peut saisir l'importance de celle-ci, et s'interroger sur ses possibilités d'ouverture, ainsi que sur les limites qu'elle renferme. Elle est un élément qui va certes évoluer, se transformer avec le temps, les expériences et l'âge. Cependant si le comédien peut également tenter de jouer avec celle-ci, de la modifier, il devra toujours s'en accommoder, et ne pourra en aucun cas s'en débarrasser. J'ai du moins le sentiment que le comédien qui chercherait à échapper à sa réalité serait dans une démarche qui apparaîtrait comme trop volontariste. L'acteur ne peut pas se nier sous prétexte qu'il donne vie à un autre. Il doit trouver une véritable résonance entre sa réalité et celle de son personnage, car sinon que peut-il mettre au service de cette rencontre ?

2.2 Le personnage au-delà de la théorie

Voilà donc une synthèse de ce que certains écrits théoriques proposent comme éléments pour aborder la notion de personnage. Cela est sans doute clair et précis, mais empli d'une certaine sécheresse certainement dûe à la source même de ces informations. Les théoriciens tentent de tirer les grandes lignes, de poser les évidences et de circonscrire la signification d'un terme par une série de vocables techniques et précis. Cependant au delà de cet aspect théorique qui donne une impression de définition un peu

¹³ Abirached Robert, *op. cit.*, p.28.

¹⁴ Ubersfeld Anne, *Lire le théâtre II : L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p. 144.

¹⁵ *Idem.*

clinique, on sent que la notion de personnage n'est pas un mot aisé à définir ; il me semble qu'une certaine prudence accompagne ces tentatives de définition.

Jusque-là nous avons eu droit aux définitions de ceux qui « connaissent les principes d'un art »¹⁶. Qu'en est-il de ceux qui les éprouvent intuitivement, spontanément et qui pratiquent cet art ? Les termes utilisés par les uns demeurent langage quelque peu théorique pour les autres ! Or parmi ces autres, la question n'a pas de réponse toute faite et peut susciter des débats dans lesquels certains iront jusqu'à dire que le personnage n'existe pas.

Lors d'une conversation téléphonique avec le metteur en scène belge Philippe Sireuil, j'ai été confrontée au point de vue d'un praticien pour lequel la notion de personnage est quelque peu « embarrassante » et cela m'a interrogée. D'après celui-ci « le personnage, c'est le marché de l'acteur », il « n'existe pas » ou du moins il doit être considéré comme objectif, et non pas comme préalable, comme l'a dit Lassalle : « Le personnage ne préexiste pas à l'acteur »¹⁷. Cette entité du personnage n'est alors qu'un matériau de travail pour l'acteur, à savoir quelques caractéristiques d'importance plus ou moins considérable, mais surtout paroles, langue que l'acteur devra être capable de donner à entendre.

Lorsque j'entends ce type de discours, j'ai parfois l'impression d'assister à la mise au ban de certains concepts, sous prétexte qu'ils nous viennent de Stanislavski, qu'ils ont servi le théâtre de ce dernier, un théâtre réaliste et " sans intérêt aujourd'hui ". Il y a là du vrai, mais pour ma part je trouve que c'est une erreur de rejeter en bloc cette notion de personnage et c'est passer à côté d'une dimension qui me semble extrêmement riche pour nourrir le travail de l'acteur. On peut faire autre chose que du " plat naturalisme " en cherchant à construire un personnage que l'on voudrait charger autant qu'un être humain : on peut créer un être riche de surprises et de contradictions.

Dans une certaine mesure, il me semble effectivement possible de considérer la construction d'un personnage comme un chemin parcouru par l'acteur partant de lui, faisant un grand détour par des mots, phrases et répliques, pour finalement revenir à lui. Cependant, il me manque quelque chose dans cette description de parcours. Pour ma part, ce que je cherche à construire en tant qu'actrice comme rapport au personnage est

¹⁶ Définition du Wiktionnaire, <http://fr.wiktionary.org/wiki/théoricien>, dernière consultation le 20.04.09.

¹⁷ Lassalle Jacques, *Pauses*, textes réunis et présentés par Yannic Mancel, Paris, Actes Sud, 1991, p.22.

fortement lié à mon expérience de spectatrice. Ce qui me touche et me captive sur un plateau de théâtre, c'est d'assister à des parcours de vie, des traversées d'êtres que je sais être fictifs, mais qui sont chargés de toute cette dimension humaine que les interprètes peuvent y mettre.

J'ai été bouleversée par les acteurs de Krzysztof Warlikowski dans sa mise en scène de *Angels in America*.¹⁸ Durant les six heures de représentation, j'avais sous les yeux ces êtres qui vivaient, se déchiraient, vibraient, palpitaient et j'ai eu le sentiment que cela m'apparaissait ainsi, avec une telle intensité, parce que les acteurs abordaient les personnages comme de véritables êtres humains à faire exister, vivre. Suite à ce spectacle qui m'a profondément marquée, il m'a semblé évident que, dans ma pratique d'actrice, je désire rencontrer le personnage au-delà de sa langue et de son objectif, je désire considérer celui-ci comme un " être humain de fiction ". J'ai le sentiment que plus je chercherai à lui donner une vie intérieure riche, plus je serai capable de faire résonner la parole de l'auteur et d'aller au-delà de la construction d'un type ou d'un stéréotype.

Le théâtre est un lieu dépositaire des grandes émotions du monde, qu'elles soient intimes ou « cosmogoniques »¹⁹. Nous y sommes donc tout le temps confronté à la question de l'archétype, les grandes thématiques du théâtre étant aussi les grandes thématiques humaines. Il me semble que l'acteur qui se contenterait de penser en termes d'émotions ou de sentiments de façon générale risquerait fort de ne produire que du cliché : les pleurs suffisent-il à raconter un profond chagrin ? La colère ne se manifeste-t-elle que par des éclats de voix ? Il est extrêmement plus riche, mais certainement aussi plus difficile, de chercher un écho intérieur. Je crois que c'est cet écho intime qui permet une résonance universelle.

2.3 Incarner et jouer

Quel que soit le rapport entretenu par l'acteur avec cette notion de personnage, le chemin qui mène l'un vers l'autre est rarement sans obstacles et comporte plusieurs étapes, comme en témoignent les différents termes que l'on retrouve souvent pour définir la prise en charge du premier par le second : incarner, jouer, interpréter pour ne citer que les plus employés. Robert Abirached relève d'ailleurs très justement que ces

¹⁸ Festival d'Avignon, juillet 2007.

¹⁹ Selon une expression de Philippe Sireuil.

termes s'attachent tous à des phases différentes et complémentaires de cette grande opération qu'est la construction charnelle d'un personnage.

Il se produit tout d'abord le phénomène d'incarnation, premier trajet dont tout acteur fait l'expérience : le personnage passe des pages de l'œuvre, où il est réduit à « un ensemble sémique correspondant à une construction textuelle »²⁰, au corps du comédien, et il s'inscrit ainsi immédiatement dans « une image matérielle »²¹. Il y a donc matérialisation d'une figure issue de l'imaginaire d'un auteur et incarnée dans la réalité du corps d'un comédien! Celui-ci commence alors à faire l'expérience du fameux dédoublement inhérent à la notion de jeu évoquée précédemment : le seul individu concret figurant sur la scène est le comédien, auquel il peut incomber alors de se "déréaliser" et d'estomper certaines de ses qualifications propres pour laisser émerger celles du personnage auquel il a prêté son corps. C'est du moins ce que l'on peut penser lorsque l'on se place dans un rapport qui ne remet pas en question la notion de personnage comme un véritable être humain de fiction, c'est à dire un individu complexe, surprenant, avec des failles, des rêves, un regard sur le monde, bref une réalité qui lui est propre. Celle-ci sera certes construite par l'acteur mais sans pour autant être la réalité de cet acteur au quotidien ! Autrement dit, suite à cette première étape que l'on peut appeler « l'incarnation », un phénomène de séparation se produit. En effet, une « distance de l'acteur à lui-même » est utile à celui-ci pour amorcer la seconde phase de la construction du personnage, qui n'est autre que celle du jeu. On peut définir cette deuxième étape comme une conduite de l'imaginaire, jalonnée par un certain nombre de règles et de codifications, dont la maîtrise est essentielle à l'acteur pour qu'il puisse slalomer à travers une « vérité qui lui est propre » et maintenir la ligne de la logique qu'il a « arbitrairement instaurée et librement reconnue »²².

L'acteur n'attend pas le public pour jouer, il joue dès qu'il se trouve sur le plateau, éprouve les événements, se projette dans des situations tout en cherchant à dépasser les premières réactions qui lui viennent au cours du travail et à creuser plus loin que ce qu'il connaît déjà de lui. Ce jeu comporte, surtout dans les premiers temps du travail, du tâtonnement, de l'improvisation, et celle-ci n'est autre qu'un moyen de titiller l'inconscient de l'acteur. C'est en cherchant à puiser en lui que le comédien peut construire une réalité nouvelle, propre au personnage, sans l'inventer de toutes pièces

²⁰ Ubersfeld Anne, *op. cit.*, p.151.

²¹ *Idem.*

²² Abirached Robert, *op. cit.*, p. 72.

mais en allant la chercher dans les profondeurs de son intimité, et en devenant ainsi interprète de son personnage.

2.4 L'acteur et sa réalité physique

Cette tentative de creuser au fond de soi-même me paraît une expérience riche, permettant à l'acteur de donner une véritable consistance à son personnage. Cependant, c'est également une démarche relativement délicate et qui nécessite une disponibilité ainsi qu'un certain climat de travail et de confiance. Pour moi cette étape du travail, ce plongeon au cœur de mon intimité afin d'en extraire du matériau pour un personnage, n'a dans un premier temps été possible qu'après une réflexion préalable sur la première étape évoquée ci-dessus, celle de l'incarnation physique. C'est pourquoi je souhaite m'arrêter encore un peu sur cette question de la réalité physique de l'acteur.

La rencontre avec le personnage débute par une lecture du texte qui peut s'apparenter à une espèce d'enquête policière où se révèlent des indices qui peuvent indiquer à l'acteur la direction à prendre. L'acteur serait donc tenu d'une part de repérer dans le texte les traits caractéristiques de « son personnage » pour ensuite choisir avec le metteur en scène lesquels mettre en valeur (choix irréductiblement lié à l'esthétique choisie, au parti pris d'ouvrir plutôt tel ou tel sens du texte, bref à la totalité de la mise en scène). À partir de ce repérage, il peut construire telle ou telle mimique, gestuelle ou intonation afin de dire « je suis cela » ou « je fais cela », le « je » étant alors représentatif du personnage. Cependant, le comédien est simultanément émetteur de signes que l'on pourrait qualifier d'involontaires, qu'il produit sans même s'en apercevoir : son gabarit, le timbre de sa voix, son charme, autant d'éléments qui sont inhérents à ce que j'ai précédemment évoqué comme « sa réalité », qu'il sait être ses caractéristiques personnelles, qui font sens, qui donnent à lire, mais sur lesquels il peut penser n'avoir que peu d'emprise bien qu'il en soit conscient.

C'est là que le rapport entre le comédien et sa réalité peut être amené à se modifier afin de ne pas subir celle-ci mais plutôt de faire avec. D'après Anne Ubersfeld, le comédien est tenu d'entreprendre dans ce but un travail de « dialectisation des signes involontaires »²³. Cela consiste tout d'abord en une prise de conscience de ceux-ci : de même qu'il a effectué un repérage textuel des signes distinctifs du personnage, il

²³ Ubersfeld Anne, *op. cit.*, p.140.

procède à un relevé d'indices caractéristiques de sa personne pour les adapter à ce qu'il a déterminé comme étant représentatif, constitutif de son personnage. C'est une démarche que tout acteur peut effectuer pour tenter de prêter au personnage qui le réclame, un corps allégé de connotations trop propres à sa personne. Mais jusqu'à quel point le comédien peut-il et doit-il se défaire de cette réalité ? Il est évident que celui-ci ne s'effacera complètement derrière le personnage, mais il est important de se rendre compte que les signaux envoyés par l'acteur aux spectateurs ne sont pas tous du même ordre. Il est possible de repérer au sein même de la construction du personnage différents niveaux sémiologiques. En effet, l'évocation de ce processus de dialectique amène Anne Ubersfeld à proposer une classification très claire de ces différents types de signes produits par le comédien lors de la représentation, elle en distingue précisément trois :

« 1. Intentionnels, icônes : a) du travail intentionnel pour faire passer un contenu intellectuel, affectif : discours oratoire, travail de persuasion, séduction, menaces, etc. ; b) de signes encodés par le code théâtral : diction, phrasé, gestes de théâtre.

2. Intentionnels, icônes de signes non intentionnels : signes d'émotions, tics d'expression.

3. Non intentionnels : a) produits involontairement mais non inconsciemment par le comédien ; b) signes venus de rôles antérieurs et perçus par le spectateur comme un « style » ; c) signes inconscients »²⁴.

Lors d'un stage sur la pièce *La Nuit des rois* de Shakespeare, j'ai été distribuée dans le rôle de la bonne, Maria.²⁵ Lors des premières séances de travail, j'ai abordé ce personnage qui me semblait être à la fois très terre à terre et malicieux en cherchant à mettre en résonance mon espièglerie personnelle avec celle du personnage. Je voulais construire celui-ci en partant de ma réalité d'actrice. Mais suite à des discussions avec les intervenants, il s'est avéré que j'avais du mal à trouver le côté ancré, posé, que l'on avait relevé comme l'une des caractéristiques dominantes de ce personnage. Mon physique plutôt fin et élancé, fonctionnait comme un « signe non intentionnel » inhérent à ma réalité et qui desservait celle du personnage. Ayant diagnostiqué cela, j'ai pu chercher cette assise qui manquait à ma Maria en recourant à une transformation de ma silhouette. Alourdir celle-ci visuellement m'a fait chercher une démarche et des postures

²⁴ Ubersfeld Anne, *op. cit.*, p.140.

²⁵ Stage de cinq semaines animé par Geneviève Pasquier et Nicolas Rossier, de fin octobre à fin novembre 2008, à la Manufacture.

qui contribuaient à raconter cette lourdeur que je n'avais pas naturellement en moi. Ce travail d'observation et de « dialectisation des signes », la tentative d'en cacher certains et d'en accentuer d'autres m'a permis de réaliser que je pouvais donner à voir une autre image de moi, travaillée, modelée, et qui faisait alors exister un être nouveau sur le plateau . Or si la silhouette ne m'appartenait pas et qu'elle était accompagnée d'attitudes nouvelles, ces dernières ne surgissaient non pas du néant, mais bien de ce que ce corps nouveau venait réveiller chez moi.

Nous voyons bien qu'en aucun cas ce que j'ai appelé jusqu'à présent « la réalité du comédien » ne peut disparaître absolument. Il n'a d'ailleurs jamais été vraiment question de cela mais plutôt de savoir à quel point celle-ci peut avoir des incidences sur le parcours du comédien. Etant donné que cette réalité constitue l'identité de l'acteur, autrement dit son être social aux yeux de qui le regarde, il semble évident que la modification - ou non - de cette enveloppe corporelle peut mettre le comédien dans des dispositions de jeu particulières.

Chapitre 3. Diversité des approches de cette " réalité du comédien "

3.1 Deux grands courants

Cette question du rapport à la réalité du comédien va trouver des réponses différentes selon les praticiens, les époques, les moyens techniques et financiers disponibles pour une création, mais en vérité ces diverses réponses traduisent surtout des choix relevant d'une conception personnelle de l'art théâtral et de ses enjeux. Il m'importe de convoquer ici les théories de Stanislavski et de Brecht à propos de l'art de l'acteur, car même si l'on pourrait dire aujourd'hui que celles-ci datent un peu, elles n'en sont pas moins à l'origine de deux " écoles " relativement différentes en matière de construction de personnage, qui ont marqué, chacune à sa façon, l'histoire du théâtre. De plus, ce choix de références illustre bien à quel point cette notion de « réalité du comédien » a pu être plus ou moins prise en compte, et cela en fonction de l'esthétique choisie, comme nous l'avons dit un peu plus haut.

On peut effectivement voir que chez Stanislavski qui fut pendant une longue période de sa recherche artistique en quête d'un naturalisme absolu, « jusqu'à vouloir gommer toute notion de fable, de personnage, d'interprétation »²⁶, cette réalité du comédien devait aller jusqu'à se fondre parfaitement - et il serait même plus exact de dire « se confondre » - avec celle du personnage. On apprend en effet dans les écrits de Stanislavski qu'outre le travail technique exigé de l'acteur pour produire cette fusion, il préconisait jusqu'à une véritable transformation physique. L'acteur devait se servir du maquillage et du costume afin de ne plus laisser exister que « la réalité du personnage », entité qu'il fallait considérer comme un être à part entière.

Du côté de " l'école brechtienne ", le rapport entre acteur et personnage était extrêmement différent dans la mesure où la notion de « théâtralité » faisait partie intégrante de toute la démarche artistique, et tendait à faire coexister distinctement durant le spectacle le comédien et le rôle interprété par celui-ci. C'est-à-dire qu'outre le travail de représentation, l'acteur devait manifester qu'entraîné dans le processus une part d'art, et qu'il existait lui-même sur scène comme observateur et interprète. Pour préparer la distanciation, Brecht préconisait donc également une relation de proximité entre acteur et personnage, mais c'est dans la finalité de cette proximité que réside la grande

²⁶ Pidoux Jean-Yves, *op. cit.*, p.67.

différence entre les deux " écoles ". La première avait but d'approcher le personnage « pour [l'] engouffrer », et la seconde d'approcher « pour scruter »²⁷. Dans cette dernière approche du jeu, l'accent se situe alors surtout sur la faculté d'observation ainsi que sur une certaine maîtrise de la technique, permettant un subtil va-et-vient entre imitation et distanciation. L'acteur est tenu de citer le personnage, en prenant au sérieux « à la fois les procédures d'authentification et celles de falsification des allégories d'êtres humains qu'il présente »²⁸. Le jeu du comédien s'apparente en quelque sorte à la façon dont un badeau raconterait un incident dont il a été témoin, tantôt imitant précisément les grandes lignes de l'action, tantôt y ajoutant son propre commentaire, et comptant toujours sur le travail mental d'imagination du spectateur. Dans un tel processus de représentation, il n'est pas question une seconde de prétendre disparaître en tant que personne pour ne plus laisser apparaître que le personnage.

On voit donc que la nécessité de construire une réalité physique particulière au personnage et outrepassant celle du comédien relève d'un choix à la fois esthétique et artistique. Cependant on peut se demander si une partie de la réponse à cette question des possibles et des limites de la réalité du comédien ne réside pas dans la façon de considérer le personnage : selon qu'il apparaît à l'acteur comme une « personne » dotée des caractéristiques non fictives d'un être humain, il pourra exiger de son interprète une véritable recherche d'adéquation, de correspondance physique, tandis que si l'acteur l'aborde comme un objet complètement distinct de lui, qu'il ne se propose pas d'endosser mais plutôt de montrer, de citer sans cacher son caractère théâtral, il se donne ainsi le moyen d'élargir sa marge de liberté, jusqu'à « affirmer sa non identité avec la figure qui apparaît sous ses traits »²⁹.

3.2 À la recherche d'un entre-deux

J'ai le sentiment que pour le moment les alternatives ainsi proposées par ces directions artistiques constituent deux sortes d'extrêmes. Je suis persuadée que l'acteur peut trouver un chemin qui se situe entre une " individualisation naïve " pouvant aller jusqu'à contraindre l'acteur à une véritable métamorphose pour se faire oublier et une affirmation constante de n'être pas la figure montrée, affirmation ayant je crois un effet

²⁷ Pidoux Jean-Yves, *op. cit.*, p.98.

²⁸ *Ibid.* p.193.

²⁹ *Ibid.* p.132.

philtre sur le processus d'interprétation. Ce que je retiens de ces divers rapports à la notion de réalité physique de l'acteur, c'est que la transformation physique n'est certes pas nécessaire pour jouer, mais j'ai réalisé que par le biais de celle-ci, il peut se produire un effet de désinhibition qui peut servir l'acteur.

Lors d'un stage d'interprétation et de construction de personnages en première année de la Manufacture, chaque élève prenait en charge deux personnages d'une pièce écrite par un auteur contemporain allemand.³⁰ Je me souviens m'être trouvée désemparée lors de la première lecture de mes deux scènes : comment faire exister aussi bien une mère qu'une jeune fille ? Je n'avais pas de représentation physique ni de l'une ni de l'autre, mais je savais n'avoir que mes propres ressources pour faire apparaître l'une et l'autre, la fille me semblant bien plus proche de moi que la mère. C'est en effet avec ce personnage de maman que la rencontre a été plus laborieuse. L'étape de l'incarnation, avec le texte pour seul appui, me laissait en proie au découragement : " On ne voit pas une mère, on me voit moi, avec des mots sortant de ma bouche, mais sonnant faux " ! Telles étaient les pensées qui me traversaient. Je ne trouvais pas le point d'accroche avec ce personnage et je me sentais enfermée dans mes " caractéristiques " qui ne m'étaient d'aucune utilité. L'intervenante nous a très rapidement demandé de faire des propositions de costumes, et c'est à nouveau par ce chemin-là qu'une porte s'est ouverte pour moi. Dès lors que je donnais à voir une autre silhouette, en contraste avec mon allure ordinaire, celle-ci s'accompagnait de façons d'être dont je ne m'étais pas crue dotée, ou que je pouvais seulement alors assumer, sous couvert que ce n'étaient pas les miennes, mais celles " du personnage ". Je pouvais laisser vivre ce personnage, j'étais à la fois surprise que celui-ci naisse de moi et confiante en la justesse de l'image construite, ainsi qu'en l'intégrité de ses faire et dire.

L'acteur doit proposer, sans cesse, et sans craintes ! Il doit sauter dans le jeu comme dans une piscine sans se demander s'il ne saute pas de trop haut, si l'eau ne sera pas trop froide, s'il arrivera à en sortir, etc. Il doit prendre des risques car ainsi il se donne le moyen de surprendre et d'être surpris. Pour cela, il doit se sentir en confiance sur le plateau, s'y sentir libre de chercher, de ne pas devoir tout de suite trouver et, cependant, je trouve que c'est un espace qui peut être parfois passablement inhibant.

³⁰ Stage de quatre semaines animé par Isabelle Pousseur de février à mars 2006 à la Manufacture. Texte travaillé : *Visage de feu*, de Marius Von Mayenburg.

Krystian Lupa, grand metteur en scène et pédagogue, avec lequel nous avons eu la chance de travailler durant une semaine, a dit lors d'une conférence que l'acteur est généralement confronté à des résistances, et que si ça n'est pas le cas il doit se les créer lui-même, car c'est en se frottant à celles-ci qu'il se donne les moyens de se dépasser, et plus globalement, qu'il peut s'inventer une méthode qui lui permettra au fil du temps d'être plus fort que ses résistances.³¹

Pour moi c'est le recours à des artifices permettant de trouver une allure singulière au personnage qui m'ont, dans un premier temps, aidée à surmonter une certaine pudeur. Par le biais de ceux-ci, j'ai pu éprouver ce sentiment de distance à moi-même et cela donnait alors une liberté nouvelle à mon imaginaire. L'exercice du jeu dans ces conditions-là était un vrai plaisir car il m'autorisait à tout essayer au nom du personnage.

³¹ Master classe d'une semaine animée par Krystian Lupa en février 2009 à la Manufacture.
Conférence publique donnée par Krystian Lupa le 18 février 2009 à la Manufacture.

Chapitre 4. Rapport au monde

4.1 L'influence du spectateur

Il me semble qu'à ce stade du développement, il serait judicieux de convoquer le troisième membre de cette relation triangulaire que constitue la représentation théâtrale. Car le rôle de témoin joué par le public ainsi que sa simple présence, nécessaire à la représentation, ne peuvent être sans incidences sur la réflexion menée jusqu'à présent.

Après avoir évoqué la complexité de la notion de personnage, matériau dont l'acteur doit s'emparer pour le travailler, le façonner, et pour cela, chercher simultanément à aller à sa rencontre et à l'amener à lui, nous allons voir à présent, qu'au fil du temps il a découlé de ce travail des acteurs ce que R. Abirached appelle « la cristallisation du personnage »³², pour un bon nombre de figures du répertoire. En effet, une fois le personnage extrait des pages de l'œuvre, émancipé de l'imaginaire de son auteur pour être livré, par l'intermédiaire d'un acteur, à une collectivité, il devient alors inmanquablement médium sur lequel cette même collectivité projette les multiples représentations qu'elle se fait du monde et d'elle-même. Les origines de ce processus de cristallisation, autrement dit de fixation du personnage, sont multiples, mais il en est une qui mérite qu'on l'évoque plus particulièrement, car elle a des conséquences plus ou moins directes, et dans lesquelles on peut chercher des éléments de réponse intéressants. On pourrait définir ce phénomène comme « la cristallisation par la mémoire » : Au fil du temps les interprétations des grandes figures se succèdent et il en est certaines qui marquent les esprits, pour diverses raisons. Ces interprétations marquantes se sont donc inscrites très profondément dans la mémoire collective, et ont dans une certaine mesure contribué à créer des « représentations physiques » précises de tel ou tel personnage dans l'imaginaire collectif. « Le personnage porte alors les reflets parfaitement repérables d'un système d'images exemplaires, valorisées par l'idéologie de son époque », il n'est plus une simple construction textuelle mais bien « *le fruit de constructions scéniques antérieures* ».³³

³² Abirached Robert, *op. cit.*, p.49.

³³ Ubersfeld Anne, *op. cit.*, p.151.

À cela peut se superposer un effet de cristallisation en lien à « un imaginaire social producteur de types familiers à chacun »³⁴. Déjà le terme d'« emploi » naît entre ces deux phénomènes de cristallisation, et s'étend au delà de ceux-ci, les rubriques de l'emploi pouvant être déterminées à l'origine « par l'importance du rôle - premier rôle, jeune premier, comique, utilité... - par le rang social ou la qualité - roi, princesse, nourrice, valet... - mais également par le costume - rôles à manteau, rôles à corset... - ou par le caractère même du personnage - ingénuité, grande coquette, barbon, raisonneur... »³⁵. Cela peut sembler à première vue complètement dépassé aujourd'hui. Cependant je dirais qu'il n'y a pas eu véritablement de disparition du phénomène de l'emploi, mais déplacement, petit glissement de celui-ci, « la logique du système se réglant à présent sur d'obscures lois d'équivalence où un faisceau d'éléments divers, variables au gré des modes, fonctionne comme signe et comme déterminant »³⁶. Ce phénomène n'a plus forcément de raison d'être économique, comme ce fut le cas à l'origine, mais il est pourtant encore présent dans les habitudes ou les attentes des spectateurs, comme en témoignent des conversations que l'on peut surprendre à la sortie d'un spectacle, du genre : " Ah j'ai beaucoup aimé la scénographie, mais alors quelle idée de mettre Machin dans le rôle de Truc ! Il aurait fallu donner ce rôle à Chose, ça aurait été beaucoup plus adéquat... ". Je me suis moi-même surprise à être récemment traversée par ce type de réflexion en sortant d'une représentation de *Roméo et Juliette*³⁷ : " Mais pourquoi avoir fait jouer Juliette à une actrice de trente-cinq ans ? ". Bien sûr c'était une bonne comédienne et elle avait une vraie maîtrise du texte, de la langue. Mais ça ne me suffisait pas. J'étais dérangée car je ne croyais pas une seconde à ce qu'elle tentait de faire passer pour une énergie juvénile. Cela sonnait faux, j'avais l'impression qu'au lieu de défendre ce choix on essayait maladroitement de me faire croire à quelque chose que je ne pouvais pas croire !

Cela m'amène à penser que le phénomène de l'emploi, qui consiste à « l'espace d'un instant faire correspondre un rôle écrit à un physique, un personnage à une personne, un

³⁴ Abirached Robert, *op. cit.*, p.42.

³⁵ André Gunthert, « Emploi / contre-emploi », in *Comédie-Française – Les cahiers*, n° 153, Paris, novembre-décembre 1986, p.23.

³⁶ *Idem.*

³⁷ *Romeo et Juliette*, mise en scène de Lorenzo Malaguerra, création au TPR à la Chaux-de-Fonds en décembre 2008, puis accueil au Théâtre du Loup à Genève en janvier 2009. Rôle de Juliette interprété par Ania Temler

imaginiare à une image »³⁸ n'est pas encore tombé aux oubliettes du théâtre d'aujourd'hui, même si nombre de praticiens affirment lutter contre les clichés et les stéréotypes, et chercher des formes nouvelles.

4.2 La force des références

Jusqu'à quel point peut-on lutter contre les clichés dans le monde qui est le nôtre aujourd'hui, un monde dans lequel le recours à l'image comme " médium véhicule de sens, de messages " est omniprésent. Il est clair qu'il existe une marge de liberté particulière à l'espace de la représentation, espace où l'on crée aussi des images pour véhiculer un message, un témoignage, un récit, jusqu'à la salle. Mais si j'interroge mon expérience de spectatrice, la plupart des spectacles que j'ai vus, à moins de s'inscrire dans une forme et une esthétique vraiment particulière, me semblent avoir plutôt reflété des choix de distribution traduisant une tentative de « correspondance » entre types des figures et typologie des interprètes !

Je crois que c'est précisément cette notion du public présent dans la salle qui fait le lien entre le processus dont parle Goffman dans le cadre de la vie quotidienne, et qui, nous le voyons à présent, peut également se mettre en marche dans une salle de spectacle. Il ne faut pas oublier que le public n'est autre qu'un groupe d'individus réunis le temps d'une représentation dans un espace particulier. Bien qu'il y ait un mode de fonctionnement propre à cet espace, avec ses règles et ses codes, l'individu spectateur ne laisse pas pour autant au vestiaire certains de ses réflexes tels que la tentative de déchiffrement immédiat d'un individu, ou encore la découverte d'un certain nombre d'indices recueillis dans la grille de lecture que propose le corps, la tenue, la gestuelle de cet individu. C'est un tout premier stade de reconnaissance immédiate du personnage « descendu de l'empyrée des signes pour se vêtir d'un corps et appeler du même coup un regard qui certifie son incarnation, lui donne l'estampille de l'histoire et la confronte à la société »³⁹.

Si le spectateur assiste à la représentation d'une pièce dont la trame lui est connue d'avance, dont les personnages ont en quelque sorte été authentifiés, et qu'il a dans sa réserve iconographique mentale des représentations antérieures particulières de certains

³⁸ André Gunthert, *op. cit.*, p.23.

³⁹ Abirached Robert, *op. cit.*, p.77.

de ces personnages, il y a de fortes probabilités pour qu'il ait, ne serait-ce qu'inconsciemment, des attentes concernant les interprètes. Et son premier critère d'évaluation se situe dans la correspondance entre ses représentations imaginaires, nourries par des références collectives, et la réalité de l'interprète. S'il assiste par contre à une création, il n'aura évidemment pas de points de comparaison mais il cherchera tout de même à trouver une cohérence entre ce qu'il apprend des personnages, ce qu'ils prétendent être, et ce qu'ils donnent à voir. Tout cela montre bien qu'acteurs et spectateurs ne sont pas complètement libérés de la puissance de ce qui fait loi à l'extérieur, qu'il n'est pas évident de se défaire, même le temps de la représentation, de ce qu'on a posé comme des valeurs établies, des références.

Qu'on me comprenne bien, je ne revendique en aucun cas le cantonnement de l'acteur à ce qu'il dégage, mais je constate que la fonction actorielle est à la fois dépendante du contexte culturel du comédien, et de celui du spectateur : afin de faire exister un personnage, l'acteur dispose de tout ce qu'il sait, mais aussi de tout ce qu'il sait que le spectateur sait. Or cela doit lui permettre de convoquer divers univers de références, voire de les amener à se confronter. Il ne doit pas redouter de provoquer une tension entre les deux univers de référence, et se sentir libre de mettre en évidence des facettes du personnage qui ne font pas forcément partie des projections du spectateur sur celui-ci, pour autant que ce choix soit défendu dans le jeu, et marque une cohérence avec l'ensemble des partis pris.

En effet, si le public continue de se rendre au théâtre pour voir des pièces dont il connaît pourtant la trame, et des personnages dont il n'ignore rien du destin, je suppose qu'il y a là un désir d'être surpris par la rencontre unique d'un acteur et du personnage qu'il va interpréter. L'acteur doit faire confiance à la richesse qui peut découler de la confrontation entre sa réalité et celle du personnage. S'il souhaite continuer à explorer des pistes nouvelles dans l'exercice du jeu, il doit constamment tenter de dépasser ce « mécanisme de pensée » dont on a surtout parlé chez le spectateur, mais qui peut aussi constituer chez l'interprète ce que je nommais plus haut une " barrière mentale ", et l'enfermer dans l'interprétation d'un nombre réduit de figures.

4.3 Dépasser les frontières de la réalité

Il me semble que l'acteur doit être le premier à se permettre d'aller à la rencontre d'une multiplicité de personnages proches ou complètement éloignés de ce qu'il est, de leur prêter corps et de leur donner vie. Pour ce faire, une sorte de souplesse mentale est extrêmement utile : l'enfant jouant seul dans sa chambre se construit un monde, se fait roi ou dragon ou chevalier ; il ne se pose pas une seconde la question de sa crédibilité : il EST roi, dragon ou chevalier. L'acteur ne doit pas chercher à se retrouver dans un même état d'esprit car il risquerait de se perdre en lui-même, d'être tant absorbé par son jeu qu'il en oublierait la présence du spectateur, du metteur en scène ou bien de son partenaire. Cependant, afin de pouvoir proposer à ces trois observateurs une construction relativement solide, qui aurait une chance de résister et d'exister, malgré des différences entre sa réalité et ce qui a été établi comme caractéristique du personnage, il doit être le premier à donner une espérance de vie au fruit de sa rencontre avec le personnage. Il ne doit pas s'encombrer de doutes qui pourraient parasiter et empêcher le jeu ainsi que les possibilités infinies d'interprétation, mais bien plutôt donner les moyens à son imaginaire d'explorer, construire et partager un autre monde.

Bien sûr qu'il y a dans la construction du personnage tout un travail d'observation, d'analyse, de recherche d'indices, comme le relèvent justement les théoriciens, mais cette étape ne suffit pas à elle seule ! Un autre moteur doit se mettre en marche chez l'acteur, un moteur inconscient qui va être à l'origine d'un élan, d'un geste inédit, d'une intuition fulgurante et juste. Parfois il m'est arrivé en travail d'avoir la sensation de n'être pas assez chargée, de n'avoir pas suffisamment à mettre dans le personnage. C'était comme si ma réalité me semblait trop fade ou simple par rapport à celle du personnage. S'ensuivait alors ce sentiment d'être à nu sur le plateau. Une pudeur exacerbée faisait de moi une actrice perdue, démunie, elle agissait comme un véritable frein à un élan qui aurait dû naître des profondeurs de mon être et qui ne parvenait finalement pas à s'en échapper. Je n'étais alors pas satisfaite de ce que je proposais, j'avais le sentiment que ça n'était que du " cache-misère " et pourtant je me sentais incapable de proposer plus. Je me demande à présent si ce sentiment d'être réduite à ma réalité la plus "apparente" n'était pas accentué par le contexte très particulier de la classe. À force de travailler et de partager une formation au quotidien, le groupe de jeunes acteurs prend forme, et qu'on le veuille ou non, chacun se crée une place particulière au sein de ce groupe qui se constitue.

Si je repense à mon arrivée dans l'école, je me souviens y être entrée avec un tout petit bagage et avoir eu de la peine à me sentir légitime. Je savais avoir du plaisir en m'emparant d'un texte, mais je me suis aperçue que durant mon année préparatoire au Conservatoire de Genève j'avais effectivement travaillé le texte, la diction, la technique, mais je ne m'étais que très rarement jetée dans ce " bain de risques " que l'acteur doit prendre à chaque fois qu'il monte sur le plateau. Arrivée dans un nouveau groupe je trouvais cela particulièrement difficile et je faisais de petites propositions, restais dans les limites du connu, par peur d'être ridicule. C'est cette attitude même qui est ridicule. L'acteur ne doit pas craindre le ridicule, mais au contraire chercher à le traverser pour s'en libérer. J'ai mis du temps à intégrer cela, et entre la compréhension d'une pensée et la mise en œuvre de celle-ci, il y a un autre pas à franchir !

À présent je me dis parfois qu'il aurait presque été plus " facile " de tenter de me surprendre et de surprendre mes camarades au début de notre aventure commune. Nous avons petit à petit appris à nous connaître plus intimement, et nous avons pu découvrir les facilités et résistances propres à chacun. Ainsi il m'a semblé qu'au sein d'un tel groupe, malgré la bienveillance qui régnait entre nous, plus le temps passait plus il pouvait devenir difficile de surprendre les autres. Avec le temps un climat de confiance s'est installé, mais cela n'annule pas le fait qu'en travail je me retrouve face à d'autres acteurs qui portent un regard aiguisé et critique sur ce que je tente de proposer. Ils me connaissent si bien que j'ai du mal à donner à voir quelque chose qui contraste fortement avec ce que je suis comme être humain. Je redoute que lors d'une première tentative à la rencontre d'un personnage ils voient ma fragilité, mon tâtonnement et ne puissent croire à ce que je tente de construire sous leurs yeux.

Il me revient en tête une expérience de travail qui vient illustrer cela : au milieu de notre deuxième année de formation, nous avons eu une semaine de préparation pour présenter un solo. J'ai choisi un texte extrait du roman *Belle du Seigneur*, écrit par Albert Cohen. C'était le monologue d'une femme seule dans son bain, qui laisse libre cours à sa sensualité, à ses pensées, à son imaginaire. Je trouvais ce texte extrêmement riche et puissant, je voulais m'en emparer, le travailler, le faire résonner en moi et au-delà de moi. Les retours qui m'ont été faits suite à la présentation du travail étaient très positifs. Or il m'a semblé que si j'avais pu trouver ces résonnances intimes puis chercher à en faire théâtralement quelque chose, c'était grâce à l'espace et à la confiance que je m'étais donnés pour travailler. J'avais été seule dans un premier temps. J'avais alors pu

tout essayer sans censure, sans peur d'avoir l'air bête, pour finalement tirer et exploiter ce qui m'intéressait dans cette matière brute. C'est après avoir fait ce tri, retravaillé, affiné certaines choses qui avaient jailli des recoins bien cachés de mon intimité, que j'avais pu montrer un travail à la fois solide et surprenant.

De mon point de vue une des difficultés du travail de l'acteur, de sa recherche, se situe donc bien à cet endroit : être capable de prendre en considération cet autre, de prêter attention à ce regard porté sur lui, sans pour autant s'extraire de l'univers imaginaire qu'il construit et dans lequel il évolue simultanément. C'est une tentative de nourrir l'un de l'autre et inversement, de faire sans cesse un pont entre les " réalités " multiples qui coexistent.

Chapitre 5. La puissance de la fiction

5.1 Le cadre fictionnel de la représentation théâtrale

Nous avons vu que l'interprétation de certains rôles peut apparaître comme un véritable défi pour l'acteur, surtout lorsque les caractéristiques de l'un et de l'autre divergent. Or, il existe aujourd'hui nombre de dispositifs fictionnels, et l'un d'entre eux, le cinéma, dispose des moyens techniques permettant de créer une forte illusion de réalité, et fonctionne quasi systématiquement par effet de fusion ou de non-distinction entre acteur et personnage aux yeux du spectateur. Le théâtre et le cinéma ont tous deux recours aux moyens de l'imitation et du semblant afin de permettre au spectateur d'adhérer à la fiction à laquelle il assiste. Cependant le fonctionnement de ces deux dispositifs étant relativement différent, puisque « l'engagement fictionnel du spectateur de théâtre se situe à un autre niveau que celui du spectateur de cinéma »⁴⁰, cela devrait nous permettre de chercher dans le dispositif fictionnel du théâtre un autre angle d'approche de cette rencontre entre acteur et personnage.

Mon expérience d'actrice en formation et de spectatrice m'amène à penser qu'outre une maîtrise des outils techniques, c'est principalement dans la conscience du cadre fictionnel de la représentation que le comédien peut trouver un tremplin lui permettant de franchir certaines barrières mentales, et d'élargir de façon conséquente sa palette de potentiel d'interprétation.

J'ai vu l'an passé un spectacle créé et joué par Zabou Breitman, dans lequel elle interprétait un certain nombre de « gens », et sa performance scénique a été pour moi exemplaire de cette possibilité pour l'acteur de théâtre de s'effacer et de laisser apparaître toute une série de personnages sincères, touchants, sans modifier son apparence physiques à l'aide d'accessoires!⁴¹ J'étais dans la salle en tant que spectatrice, j'avais sous les yeux une actrice qui passait à vue d'un personnage à l'autre et je voyais apparaître ceux-ci sans me dire une seule fois qu' "elle n'avait pas le physique de..." .

Ce que j'avais pressenti lors de mon expérience à La Source, cette idée de confiance nécessaire en la puissance du cadre fictionnel, (évidemment accompagnée d'une maîtrise

⁴⁰ Schaeffer Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, ed. du Seuil, 1999, p.252.

⁴¹ Des gens, mise en scène de Zabou Breitman, d'après *Urgences et Faits divers* de Raymond Depardon, jeu : Zabou Breitman et Laurent Lafitte, accueil au Théâtre de Vidy novembre-décembre 2007.

des outils techniques de l'actrice), s'avérait effectivement concluante sur cette scène de théâtre.⁴²

5.2 Quelques précisions

Il est à présent temps de nous pencher sur la notion de " cadre fictionnel de la représentation " ! En effet, à la lecture de l'ouvrage *Pourquoi la fiction ?* de J-M Schaeffer, dans lequel il s'intéresse à tous les types de fictions ainsi qu'à leurs origines, il m'est apparu que son travail de définition de notions telles que la représentation, « l'immersion fictionnelle »⁴³, ainsi que l'explication de certains processus mentaux proches de ceux que l'on a pu poser plus haut grâce à d'autres références, offraient effectivement des clés de compréhension et des exemples qui confirmaient théoriquement mon intuition !

Commençons par nous arrêter un instant sur la notion de « représentation théâtrale », dont on a brièvement dit qu'elle s'inscrivait dans un contexte particulier avec des règles et des codes propres à ce contexte, et ajoutons que même si l'art du théâtre a connu dans son histoire nombre de formes et de modalités variées, « le but de la représentation est constamment demeuré d'imiter les actions des hommes par le truchement des comédiens, à travers un espace et un temps figurés devant un public invité à ajouter foi aux images ainsi construites »⁴⁴.

La mimésis semble être une notion inséparable de celle de la représentation. Cependant, il existe évidemment différents types de faits mimétiques, et le profit qu'ils tirent de la relation de ressemblance est leur dénominateur commun. La particularité du statut de la mimésis théâtrale est qu'il se situe « à mi-chemin du réel et de l'imaginaire et implique un constant échange de l'un à l'autre »⁴⁵. La relation de ressemblance peut donc être de natures diverses, elle peut exister à travers une simple copie réaliste de l'élément que l'on souhaite représenter, mais également par la mise en évidence, pour la représentation, d'une caractéristique bien marquée dans la réalité de l'élément. Le

⁴² Cf. supra, p.9.

⁴³ Schaeffer Jean-Marie, *op. cit.*, p.244.

⁴⁴ Abirached Robert, *op. cit.*, p.89.

⁴⁵ *Ibid*, p.26.

spectateur doit pouvoir faire naturellement le lien entre les deux modèles, même s'il existe finalement un véritable décalage entre l'original et sa représentation.

Cela nous amène à pointer l'endroit délicat du travail de l'acteur : celui-ci propose au spectateur une re-présentation fictionnelle du monde, dans laquelle il devrait donc pouvoir faire entrer une part de créativité, de poésie, et dépasser le stade de la simple copie. Cependant, « la difficulté que pose la notion de « représentation » -notamment dans le champ de la fiction- est dûe au fait que nous avons spontanément tendance à la penser en termes de vérité et de fausseté et à réduire cette dernière question au problème de la valeur référentielle »⁴⁶. Il me semble que si l'énoncé varie un peu, le problème soulevé ici est proche de ce qui m'a préoccupée jusqu'à présent, à savoir que « bien souvent nous ramenons la notion de représentation au sens logique du terme. Nous mesurons toutes nos représentations à l'aune de l'idéal vérificationniste »⁴⁷ qui va de paire avec ces notions de cristallisation de personnages et de références iconiques communes à une société. Cette posture mentale évoquée par J-M Schaeffer peut être perçue comme l'obstacle auquel l'acteur qui ne " correspondrait " a priori pas au personnage pourrait se trouver confronté. Ce qui était pressenti intuitivement comme une sorte de mécanisme réducteur agissant par autocensure peut avoir son origine dans un fonctionnement global d'une société très attachée aux valeurs signifiantes de ses références iconiques.

5.3 Les outils offerts par la fiction

Peut-être pourrait-on reprocher à un acteur qui se pose ces questions de prêter trop d'importance au regard qui sera porté sur lui. Il n'en apparaît pas moins que ses interrogations sont fondées. Peut-on alors lui reprocher de chercher des solutions à ce qui peut apparaître comme un frein à l'épanouissement de sa pratique artistique ? Au fil des diverses expériences que j'ai faites, il m'a semblé qu'en plaçant un peu plus ma confiance dans les libertés propres au contexte particulier de la représentation théâtrale, je devais pouvoir être en mesure de dépasser cet obstacle !

Ayant dans un premier temps perçu et diagnostiqué le fonctionnement du mécanisme qui agit comme un frein sur ma spontanéité, il me faut à présent trouver les outils qui

⁴⁶ Schaeffer Jean-Marie, *op. cit.*, p.107.

⁴⁷ *Ibid*, p.108.

permettraient d'en déserrer les rouages! L'un de ceux-ci me semble être la qualité du regard : il m'apparaît, à propos de cette qualité du regard, que si en tant qu'actrice je souhaite pouvoir assouplir celle du public, dont je peux redouter la rigidité ou le conventionnalisme, je dois être la première à modifier le mien, et concevoir ainsi différemment mon propre rapport au public. La rencontre entre l'acteur et son personnage trouve certes son accomplissement final dans le regard du public, mais ce premier point peut induire une trop grande importance donnée au pouvoir de " jugement " du spectateur.

Pour ma part, j'ai l'impression qu'à force de pratiquer le jeu dans ce cadre d'école, il s'est créé dans mon esprit un amalgame à la fois curieux et en même temps assez naturel : j'associais la notion de public à mes camarades de classe, ainsi qu'aux membres du corps pédagogique, nous suivant depuis l'entrée dans l'école. Ma confrontation au public se résumait presque entièrement à cela. Or je m'aperçois qu'il y a tout de même une différence considérable entre le travail devant des camarades avertis, et le jeu devant un public inconnu. En effet, ce public formé par un groupe de personnes que l'acteur ne connaît pas pour la plupart, n'est pas tout à fait dans la même disposition, ou dans le même état de réception qu'une assemblée de " collègues ". Ce public venu assister à une représentation est donc averti des codes, il ne pourra en aucun cas être la cible d'une tentative de leurre, mais il ne sera probablement pas non plus dans une posture d'examineur. Le regard de ce public est plus proche de celui du partenaire de jeu - qui, pour que le jeu soit possible, considère comme " une réalité " le monde imaginaire sur le plateau - que du regard du camarade hors du jeu qui, pour apprendre, observe d'un œil plus aiguisé et critique. Le public doit donc être considéré comme un membre averti, venu dans le but d'une « feintise ludique partagée »⁴⁸. Cette notion est spécifique au cadre fictionnel de la représentation, et se distingue de la feintise ordinaire. En effet, si cette dernière a pour but de « tromper », la fonction de la feintise fictionnelle a, quant à elle, pour but de « créer un univers ludique et d'amener le récepteur à s'immerger dans cet univers, [et non] de l'induire à croire que cet univers imaginaire est l'univers réel »⁴⁹, et au cours de cette situation de feintise ludique et partagée qu'est la représentation

⁴⁸ Schaeffer Jean-Marie, *op. cit.*, p.156.

⁴⁹ *Idem.*

théâtrale, les acteurs cherchent donc à créer des « effets de leurres »⁵⁰ afin de permettre aux spectateurs d'adhérer à la fiction.⁵¹

Le cadre fictionnel de la représentation se prête donc non pas à une relation agonistique entre acteur et spectateur mais bien plutôt à une relation de coopération. Voilà un second point qui devrait permettre une certaine prise de confiance à l'acteur qui aborderait un personnage relativement éloigné de sa propre réalité : le public ne vient pas pour juger, il vient dans l'attente de se faire raconter des histoires, poser des questions et parfois trouver des réponses ou des ouvertures de perspectives nouvelles.

Cependant, la configuration dans laquelle j'avais l'occasion de jouer m'avait fait quelque peu oublier cela. Je m'en suis aperçue lors du stage sur *La Nuit des rois*. Pour une scène de complot, je cherchais quel rire pouvait traverser Maria, et ce corps lourd. La sonorité de mon rire était trop aigue. J'ai donc cherché techniquement un rire plus grave et plus gras. Lorsque j'ai repassé cette scène quelque temps plus tard devant les intervenants ainsi que devant mes camarades, ces derniers ont manifesté leur surprise à l'écoute de ces éclats de rires nouveaux. L'un d'entre eux m'a même dit : « Mais qu'est-ce que c'est que ce rire ? ». J'ai alors pensé que ça ne marcherait pas : je trichais et ils n'étaient pas dupes. Cependant, cet événement s'est produit parallèlement à ma lecture de *Pourquoi la fiction ?*, et cette lecture m'a probablement aidée à résister à un premier élan de découragement. Je me suis fait la réflexion qu'en travaillant encore ce rire, je parviendrais à trouver une légèreté, une aisance dans celui-ci, et qu'un vrai public ne penserait pas : « Mais qu'est-ce que c'est que ce rire ? Il est artificiel, Lola ne rit pas comme ça d'ordinaire » ! Et c'est je crois ce qu'il s'est passé : le rire de Maria n'a pas choqué le public sous prétexte qu'il différait du rire de Lola ! Cela a apaisé mon appréhension du public, m'a rappelé que celui-ci est dans une certaine mesure prédisposé à croire à ce qui lui sera montré. Bien entendu, il y a des conditions à cette croyance naïve, fruit des perceptions du spectateur, comme le mentionne effectivement J-M Schaeffer : « Une fiction doit toujours combiner des marques de fictionnalité avec une convention de vérité, c'est-à-dire des signes de plausibilité amenant les lecteurs/spectateurs à réagir à l'histoire comme si elle était vraie »⁵².

⁵⁰ Schaeffer Jean-Marie, *op. cit.*, p.156.

⁵¹ « La production de leurres renvoie à la situation de relation mimétique qui est comme on le sait celle de la fiction » in *La Fiction*, textes choisis et présentés par Montalbetti Christine, Paris, GF Flammarion, 2001.

⁵² Schaeffer Jean-Marie, *op. cit.*, p.147.

Cependant, il n'est affirmé à aucun endroit que parmi ces conditions figurent " la description et la représentation exacte de la réalité ". L'acte de création théâtrale, par cette quête d'une dimension artistique et poétique, ne livre pas le réel (« Comment le pourrait-il puisque les modes d'expression dont nous disposons sont inajustables au monde par pléthore ou par infirmité de sens »⁵³), et nos représentations remplissent bien d'autres fonctions que la description de la réalité. En effet, je crois qu'une représentation naturaliste ne donnera pas à voir la vie, l'humain, l'universel, et c'est pour ma part ce que j'ai envie de voir, et de transmettre au théâtre. Pour que cela puisse apparaître sur un plateau de théâtre on peut chercher à y créer un « miroir de concentration »⁵⁴ de la réalité, et trouver à cette fin une certaine distance avec cette dernière dans la représentation d'êtres aux traits étudiés, grossis, agrandis ou concentrés, sans pour autant en faire des caricatures. Il semble à présent évident que la « réussite de la description ne doit pas [forcément] être mesurée par rapport à son adéquation au monde, mais uniquement par rapport à sa capacité d'induire une croyance dont la force de conviction est susceptible de se transmettre à l'argumentation qu'elle sert »⁵⁵.

Un exemple qui me vient à l'esprit est une mise en scène de *La Maison de Bernarda Alba*, qui avait pour décor un castolet, dans lequel les acteurs étaient transformés en marionnettes géantes.⁵⁶ Le public était confronté à des personnages qui dans l'œuvre de Federico Garcia Lorca sont décrits comme des êtres humains, dans une situation de vie très concrète, et dont la représentation physique sur le plateau donnait plutôt à voir des poupées fardées, aux têtes énormes sur de petits corps. Cela m'a-t-il empêché d'être touchée par le récit qui se déroulait sous mes yeux ? Aucunement, car ce que je voyais faisait sens par référence. La fiction se situant par extension de définition « au-delà du vrai et du faux », un principe de cohérence interne avait adéquatement remplacé un principe de « représentation vérifonctionnelle⁵⁷ »⁵⁸. Etant donné que nous ne sommes pas dotés d'une capacité représentationnelle qui serait spécifiquement prévue pour la visualisation de fictions, « la condition que doit remplir une fiction est celle de l'analogie globale, ce qui revient à dire qu'elle doit être telle que nous soyons à même

⁵³ Abirached Robert, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁴ *Ibid.* p.157.

⁵⁵ Schaeffer Jean-Marie, *op. cit.*, p.111.

⁵⁶ *La Maison de Bernarda Alba*, mise en scène d'Andrea Novicov, création à La Grange de Dorigny à Lausanne en 2003, accueil au Théâtre du Loup de Genève en 2005.

⁵⁷ Qui obéit à une table de vérité.

⁵⁸ Schaeffer Jean-Marie, *op. cit.*, p.112.

d'y accéder en nous servant de nos compétences mentales qui sont celles dont nous disposons pour nous représenter la réalité »⁵⁹, mais qui peuvent supporter un certain décalage, reconstruire le lien entre un événement réel et la représentation fictionnelle de ce même événement.

5.4.1 L'immersion fictionnelle au théâtre

En réalité, il est un élément que nous n'avons fait pour l'instant qu'évoquer, et qui se situe pourtant au cœur du dispositif fictionnel, il s'agit de la notion d'« immersion fictionnelle »⁶⁰. Lorsqu'à l'issue d'un spectacle ou d'un film, le spectateur exprime qu'il "n'est pas entré dedans, qu'il n'a pas cru au(x) personnage(s)", c'est que la dynamique d'immersion n'a pas opéré. Les « vecteurs d'immersion »⁶¹ sont les clés utilisées par les créateurs de fiction pour permettre aux récepteurs/spectateurs d'accéder à ces différents univers fictionnels, de se mettre en posture d'immersion.

Dans le cadre de ce travail, c'est le contexte de la représentation théâtrale qui m'intéresse plus particulièrement. Outre le fait que le processus d'« immersion fictionnelle » est nécessaire tant au spectateur qu'à l'acteur, nous allons voir que l'on peut s'arrêter sur deux vecteurs et postures d'immersion différents selon qu'on se place du côté du public ou du côté des acteurs.

5.4.2 Posture d'immersion du spectateur

L'immersion implique l'efficacité d'un semblant. Mais nous avons également vu que cette notion de semblant comprend une grande marge de liberté dans le contexte de la représentation artistique. Le spectateur qui assiste à une représentation théâtrale n'ignore pas le caractère fictionnel de celle-ci, et la situation de « feintise ludique partagée » dans laquelle il se trouve va lui permettre d'accéder à la posture d'« immersion fictionnelle ». Durant le spectacle il peut être touché par ce qui se déroule sous ses yeux tout en étant conscient que c'est un effet de leurres qui suscite ses réactions et stimule son imaginaire.

⁵⁹Schaeffer Jean-Marie *op.cit.*, p.114.

⁶⁰ *Ibid*, p.244.

⁶¹ *Idem*.

La situation d' « immersion fictionnelle » se caractérise donc par un « état mental scindé »⁶², ce qui fait fortement écho à la définition de l'état de jeu de Jacques Henriot, avec la précision suivante donnée par J-M Schaeffer : si dans la vie de tous les jours nous avons tendance à laisser l'activité imaginative en arrière-plan, comme un « bruit de fond », il se passe en situation d' « immersion fictionnelle » une « inversion des relations hiérarchiques entre perception (et plus généralement attention) intramondaine et activité imaginative »⁶³.

Cela ne fournit pas une formule magique grâce à laquelle l'acteur serait certain de pouvoir mettre le spectateur en posture d'immersion, mais il me semble que la compréhension des processus est déjà un outil considérable car il permet de relativiser certaines choses et de cerner l'importance de certaines autres.

5.4.3 Vecteur d'immersion du spectateur

Le dispositif fictionnel de la représentation théâtrale « se sert de la simulation d'événements intramondains comme vecteur d'immersion »⁶⁴ contrairement au cinéma où le spectateur s'immerge dans un flux perceptif induit par le fait que la « partie qui voit l'histoire », qui est en situation d' « immersion fictionnelle », est « collée à la rétine de la caméra et le regard est focalisé par et à travers la focalisation quasi perceptive du champ filmique »⁶⁵. Dans la salle de spectacle, le spectateur voit se dérouler sous ses yeux et dans un espace tridimensionnel des événements fictionnels mais néanmoins réels, vécus par des individus fictionnels, mais non moins concrets, incarnés sous ses yeux par de véritables êtres humains, et sur lesquels il n'a pourtant pas de prise. Il est confronté à une superposition de deux univers qui occupent simultanément le même espace et il est donc dans une situation où il peut voir à la fois ce qui est représenté et le médium qui représente. Ce sera la puissance de la posture d'immersion qui induira une focalisation plus ou moins grande sur l'un ou l'autre des deux niveaux.

J-M Schaeffer déclare que « pour que le processus d'immersion fictionnelle puisse fonctionner il faut que les personnages et leur destin nous intéressent, et pour ce faire ils

⁶² Schaeffer Jean-Marie, *op. cit.*, p.252.

⁶³ *Ibid.* p.180.

⁶⁴ *Ibid.* p.249.

⁶⁵ *Ibid.* p.250.

doivent entrer en résonance avec nos investissements affectifs réels »⁶⁶. La réalisation de cette condition dépend donc du potentiel dramatique de l'œuvre mise en scène, et incontestablement du travail des acteurs. Or, comme je l'ai déjà évoqué auparavant, il me semble que pour que le spectateur puisse trouver dans le jeu de l'acteur une résonance avec son investissement affectif réel, il faut que l'acteur lui-même soit dans une résonance affective personnelle. Je ne veux pas dire qu'il doit souffrir mille morts si c'est le cas de son personnage, mais trouver en lui le chemin qui le fait traverser ces mille morts, le chemin concret de la pensée et du corps au cours de cette traversée, et ne pas le construire uniquement en idées, dans la tête.

Si le travail des acteurs est donc en partie dépendant des ressources personnelles propres à chacun, ceux-ci peuvent également être entouré d'un dispositif particulier, prévu afin de contribuer à rendre l'univers fictionnel accessible à des personnes qui ne participent pas directement au jeu, et auxquelles celui-ci est pourtant destiné ! En effet, une partie des conventions théâtrales ont bel et bien été mises au point afin de faciliter l'immersion des spectateurs (ce qui ne veut pas dire qu'il n'est pas possible de captiver le public avec un dispositif scénique extrêmement sobre se contentant d'un acteur, un texte et un projecteur pour faire apparaître tout un univers).

Si l'acteur peut rencontrer dans son travail une difficulté d'immersion dans le jeu parce qu'il est amené à interpréter un rôle qu'on pourrait dire « à contre-emploi », il n'en découlera pas forcément une difficulté corollaire d'immersion pour le spectateur. En effet, la posture d'immersion est plus aisément accessible pour ce dernier qui « se trouve face à des amorces déjà constituées dans lesquelles il lui suffit de se glisser, de se laisser prendre »⁶⁷, et je crois que cette notion doit rester présente à l'esprit de l'acteur pour qu'il ne se sente pas chargé d'une mission impossible ! Si pour l'acteur il va de soi qu'il n'est pas le personnage, et qu'il ne vit pas véritablement les émotions de celui-ci, tout en travaillant pourtant à se laisser traverser par de véritables émotions, et à les *montrer*, il s'en faut parfois de peu pour que du côté du public se produise cette image de « chaîne allant du *moi* imaginaire du personnage fictif au *moi* du spectateur en passant par le *moi* du comédien »⁶⁸, et qu'il ne fasse pas la distinction entre l'acteur et le personnage le temps de la représentation.

⁶⁶ Schaeffer Jean-Marie, *op. cit.*, p. 186.

⁶⁷ *Ibid.* p. 195.

⁶⁸ Ubersfeld Anne, *op. cit.*, p. 152.

5.4.4 Posture d'immersion de l'acteur

Que se passe-t-il chez l'acteur qui joue ? La théorie pourra nous éclairer mais elle ne dira pas cette part d'aléatoire, de fragilité qui peut accompagner et modifier le jeu chaque jour, faire vivre chaque jour à l'acteur quelque chose de différent. Sur une même scène, interprétant un même personnage, il m'est arrivé tantôt de sentir une véritable résonance entre mon chemin intérieur et la parole de l'auteur, tantôt de me sentir complètement extérieure à cette parole que je débitais alors de façon presque automatique, mettant des intonations en surface, me sentant plus spectatrice de mon jeu qu'actrice, ou encore simplement absente, ailleurs. Lorsque j'évoque cette sensation de résonance interne, c'est une chose que je ne serais pas en mesure de verbaliser mentalement durant le temps de la scène, mais dont je prends conscience après, lorsque je m'aperçois justement que j'ai été, le temps de la scène, là, sur le plateau mais oubliant celui-ci, traversant la situation, proférant des mots appris, mais avec à ce moment-là l'impression qu'ils sont miens.

L'« immersion fictionnelle » créatrice exige un effort d'auto-affection : « le créateur d'une fiction crée lui-même les amorces susceptibles de le mettre en situation d'immersion »⁶⁹. Cela dépend évidemment du type de jeu recherché, car nous avons vu « qu'il existe des écoles d'acteurs qui travaillent sur le contrôle conscient et le refus de toute immersion »⁷⁰. Cependant pour l'acteur désireux de s'immerger (ce qui ne veut en aucun cas dire s'absorber au point de s'oublier ou d'oublier le public), il doit d'une part se figurer la situation, et d'autre part s'astreindre à un processus de simulation consciente. Cette amorce initiale, consciente et volontaire, est d'importance considérable, car si celle-ci fonctionne, « l'essentiel des [actes] que l'acteur produira par la suite sera le résultat de la dynamique d'immersion fictionnelle, c'est-à-dire sera le résultat de leurre préattentionnels »⁷¹. Ainsi, l'acteur réagit à des stimuli qu'il sait être " fictifs " mais qu'il ne cesse d'alimenter à l'aide de son imaginaire afin de rester dans le jeu. Le vecteur d'immersion utilisé par l'acteur réside dans une substitution d'identité physique. L'acteur va chercher un corps, un physique, une gestuelle qui se prêtent au personnage, à ses dire et faire qui ne sont pas ceux du comédien. En effet, la substitution

⁶⁹ Schaeffer Jean-Marie, *op. cit.*, p.195.

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ *Idem.*

d'identité étant destinée à un public, elle passe par une extériorisation, qui devient lisible pour ce même public à travers une série d'actes effectués par le personnage interprété⁷².

Durant toute la durée de la situation créatrice l'acteur réamorçait la dynamique d'immersion par diverses stimulations et travaille à maintenir un effet d'empathie avec le personnage qu'il interprète, afin de demeurer dans cette posture d'immersion particulière qu'est « l'identification mentale [...] et comportementale »⁷³. Voilà donc ce qu'il en est du processus d'immersion du côté du créateur, et s'il n'est pas forcément aisé d'atteindre ce subtil équilibre entre constance et rigueur de l'auto-stimulation, et détente pour que l'imaginaire puisse éclore et fleurir, j'ai fait dernièrement une expérience qui m'a donné une clé que je garderai précieusement pour la suite de mon parcours, et que je souhaite à présent partager !

5.5 Le monologue intérieur, comme vecteur d'immersion pour l'acteur

Nous avons eu la chance de travailler avec le metteur en scène Krystian Lupa au cours de cette troisième année de formation, et ce fut la rencontre la plus marquante de mon parcours d'actrice.⁷⁴ J'ai non seulement trouvé dans son discours sur le théâtre et sur l'acteur des réponses simples et concrètes, mais j'ai également éprouvé au cours de l'acte d'improvisation un plaisir jusqu'alors inconnu. Celui-ci a été provoqué par divers facteurs. J'évoquerai tout d'abord parmi ceux-ci une certaine qualité du regard porté sur le travail : au terme de la première improvisation Krystian Lupa nous a simplement dit : « Maintenant nous allons parler de ce que nous avons vu, mais attention il y a plusieurs façons de voir : on peut parler de ce que les acteurs ont fait, de ce qui a marché ou pas marché, mais ça n'est pas intéressant ! Parlons de cette rencontre qui a eu lieu sous nos yeux comme d'un phénomène réel auquel on vient d'assister, allons-y, comme ça simplement, qu'a-t-on vu ? ». C'est dans ce climat de confiance que nous avons chacun fait une improvisation en duo, que nous avions au préalable préparée par la rédaction d'un monologue intérieur de notre personnage.

Le monologue intérieur est un procédé qui peut aider l'acteur à s'approcher de la vie, de l'intimité du personnage. Si l'on prend le temps de s'observer un instant on s'aperçoit que dans la vie ordinaire, l'être humain a toujours, ou du moins presque

⁷² Rappelons qu'au théâtre la parole aussi *est* acte.

⁷³ Schaeffer Jean-Marie, *op. cit.*, p. 253.

⁷⁴ Master classe animée par Krystian Lupa du 16 au 22 février 2009 à la Manufacture.

toujours, beaucoup plus à dire que ce qu'il ne finit par dire. Ce qu'il finit par exprimer, ce n'est que la petite partie émergente de l'iceberg, ce qu'il veut ou peut bien dire. Mais il n'y a pas dans ces mots toute la complexité de l'être qui les prononce. Si l'acteur veut faire de son personnage un être vivant, il doit aller à la découverte de la charge intérieure de celui-ci, vouloir connaître ses résistances et ses contradictions, afin de pouvoir les jouer même s'il ne les comprend pas. Il me semblerait facile et réducteur de dire qu'une telle démarche équivaut à " faire de la psychologie ". Pour moi il s'agit plutôt de chercher à nourrir son personnage pour lui donner du relief. En effet, ce qui caractérise la vie, c'est sa complexité, son côté inattendu, imprévisible. Or si l'acteur se contente de proférer le texte de l'auteur, il ne peut qu'être dans une interprétation plate, ou il n'y a que très peu de chances qu'il puisse éveiller, faire vibrer les profondeurs de cet être. C'est là que le monologue intérieur devient un outil précieux. L'acteur doit écrire, sans réfléchir, sans se censurer, écrire pour comprendre, pour s'approcher de ce personnage, pour dépasser le côté littéraire de celui-ci ainsi que les adjectifs qui peuvent le caractériser. Il ne doit pas se contenter de penser : « Mon personnage est comme ceci ou comme cela ». Non, il doit essayer de le faire parler : comment s'exprime en son for intérieur cette colère, ou cette angoisse, ou ce sentiment de solitude ? Quels sont les mots, les images, les désirs qui le traversent ?

Ce processus d'écriture a son propre rythme, c'est du moins l'impression que j'ai eue. Dans un premier temps, il y avait quelque chose de réfléchi, de choisi, dans les phrases que j'écrivais, et puis au fur et à mesure, il m'a semblé que ça écrivait tout seul : je ne réfléchissais plus mais je couchais simplement sur le papier les phrases et images qui me traversaient. Après un certain temps passé à écrire ainsi, j'ai eu le sentiment que j'avais rencontré quelqu'un d'inconnu jusqu'alors, et en même temps, de profondément lié à moi. Je venais de passer deux heures dans un paysage imaginaire constitué de certains éléments très familiers, et d'autres plus surprenants. Ce détour par le monologue intérieur m'a permis d'accéder en douceur à des endroits un peu moins connus de moi-même. J'ai souvent entendu dire que « l'acteur doit bien se connaître, jusque dans les zones que l'homme ordinaire aurait tendance à refouler ». Le monologue intérieur est une façon d'aller à la rencontre de ces zones plus sombres, sans faire violence à la pudeur de l'acteur. J'ai vécu cela comme un apprivoisement progressif de mon inconscient et de mon personnage. À la suite de ce procédé d'écriture, je ne redoutais presque pas d'être prise de cours lors de l'improvisation que j'allais faire. Autre

découverte agréable : je n'avais ni costume ni artifice, mais je n'ai pas songé : « C'est moi qu'ils vont voir », parce que moi-même j'avais le sentiment d'être chargée de quelque chose de plus que ma " simple réalité " .

Parfois l'acteur peut avoir l'impression lorsqu'il joue que « ça n'est pas ça ». Or selon Krystian Lupa, si une telle pensée survient, c'est que le « ça » se trouve quelque part dans l'acteur, mais que celui-ci n'y a pas accès à ce moment-là. Pour moi, il s'est avéré qu'en écrivant, il s'est produit à un certain moment cette impression jouissive de l'ordre de : « Oui, ça y est, là je commence à toucher à quelque chose de juste ». Comment l'expliquer ? Il naissait quelque chose de nouveau, mais avec la sensation que « ça » aussi, c'était peut-être moi.

Conclusion

À l'origine de ce travail il y avait le désir de comprendre, à l'aide de supports théoriques, les mécanismes d'un processus – mécanismes que j'avais jusqu'alors pressentis et en quelque sorte subis sur la scène – pour trouver ensuite le moyen de modifier mon rapport à ceux-ci.

Le point de départ était donc une question claire, cela a induit l'énoncé d'une problématique elle aussi bien définie, qui laissait supposer que la réflexion serait principalement axée sur la notion de "cadre fictionnel de la représentation".

" Le théâtre, ce n'est pas la réalité, c'est un art et un monde en soi. Tu peux tout faire au théâtre. Un acteur doit pouvoir tout jouer ", "Oui, mais...vraiment ?... Quand-même !".

Dans une certaine mesure, la lecture de l'œuvre de Jean-Marie Schaeffer a agi sur moi de la même façon que lorsque l'on nous apprend une nouvelle et que l'on croit celui qui nous l'apprend, mais que l'on a besoin de vérifier, "quand-même" !

Voilà donc ma première prise de conscience, et de confiance : en tant qu'actrice je peux et je dois me permettre de tout jouer, de tout faire exister sur un plateau. Or cela a suscité le désir d'ouvrir le champ de la réflexion au-delà de la problématique énoncée, de m'interroger plus largement sur ce métier d'acteur, auquel je me prépare depuis trois ans.

En effet la sortie approche, et avec elle viennent les inévitables grandes questions : est-ce que je vais avoir l'occasion de jouer encore ? Comment va se passer le travail avec de nouvelles personnes ? Est-ce que je suis une actrice après ces trois années passées dans l'école, alors qu'on me répète encore parfois les mêmes choses qu'en première année ? Qu'est-ce que c'est qu'être actrice ? Qu'est-ce que j'ai retiré de cette formation ? Qu'est-ce qui va m'être utile pour la suite ? Ce sont toutes ces questions-là, et d'autres encore, qui ont guidé cette réflexion, qui m'ont motivée à chercher des outils, des éléments de solution, pas uniquement là où j'avais supposé les trouver dans mon hypothèse de départ.

J'ai entendu plusieurs metteurs en scène affirmer qu'un acteur qui respecte à la lettre les consignes du metteur en scène, ou qui va là où le public l'attend, risque fort d'être un acteur ennuyeux. Je me rallie à cet avis, non seulement en tant que spectatrice mais

aussi en tant qu'actrice : mon plaisir sur le plateau a toujours été plus grand, plus intense lorsque je me suis permis de prendre des risques, lorsque je me suis surprise à surprendre les autres, et à me surprendre moi-même. Dans ces instants-là, je n'ai pas de doute, je sais que je veux faire l'actrice, que j'aime ce rapport aux mots d'un autre, et cette rencontre particulière avec un personnage que j'ai à défendre, à faire exister. Pourtant il n'est pas toujours évident d'être à cet endroit-là de détente et de plaisir sur le plateau. Je dirais que bien trop souvent, un désir de faire bien, et des réflexes ancrés de bonne élève ne m'ont pas aidée à trouver une vraie liberté dans le jeu. Puisque " être bonne élève " ne me sert pas sur le plateau je dois chercher ce que je suis d'autre, car ne suis-je pas aussi "ça", et "ça", et "ça" ? Et certainement un peu "ça " aussi ?

Cela me ramène à cette idée que plus un acteur se connaît, plus il se donne les moyens de nourrir son jeu. Mais chercher à se connaître vraiment, être prêt à livrer tout ou partie de cette connaissance à d'autres, que l'on rencontre à travers le travail, ou que l'on devine simplement dans la salle, n'est pas chose toute simple ! L'être humain, de façon générale, cherche à donner une image de lui qui soit avantageuse, favorable, plaisante. Il peut même aller jusqu'à se persuader que tout son être se résume à cette image.

Celui qui désire être acteur ne peut pas se contenter de cette " image idéale ". Peut-être est-ce même là la toute première condition au métier d'acteur : être capable de renoncer à cette image première et trouver du plaisir à en construire d'autres. Se réjouir de devenir laid, mauvais, malicieux, torve, grivois, traître, vicieux, paresseux etc. En tant qu'actrice je dois aller jusqu'à éprouver le plaisir du ridicule, sans crainte, avec la conscience que le plateau est un espace sur lequel je peux paradoxalement me sentir à la fois nue, et en sécurité, car ce qui se déroule sur le plateau appartient à la réalité particulière de la fiction.

Bibliographie

- Abirached Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.
- Antoine Vitez, introduction et choix de textes par Nathalie Léger, Paris, Actes Sud-Papiers/CNSAD, 2006.
- Biet Christian, Triau Christophe, « Le corps, le jeu du comédien, l'illusion », in *Qu'est-ce que le théâtre*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 441-535.
- Bouquet Michel, *La Leçon de comédie*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1997.
- Brecht Bertolt, *L'Art du comédien*, Paris, L'Arche, 1999.
- Brecht Bertolt, *Petit Organon pour le Théâtre*, Paris, L'Arche, 1978.
- Cindy Sherman, exposition, Paris, Musée du Jeu de Paume, 16 mai – 3 septembre 2006.../ dirigé par Régis Durand, Paris, Flammarion, 2006.
- Detrez Christine, *La Construction sociale du corps*, Paris, Seuil, (Points Essai ; 490), 2003.
- Feral Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur : Entretiens. Tome 2 : Le Corps en scène*, Montréal /Jeu, Carnières /Lansman, 1998.
- Giorgio Strehler, introduction, entretiens, choix de textes et traduction par Myriam Tanant, Paris, Actes Sud-Papiers/CNSAD, 2007.
- Goffman Erving, *La Présentation de soi*, Paris, Minuit, (Collection *La Mise en scène de la vie quotidienne*/Erving Goffman 1), 1984 [1973].
- Gunthert André, « Emploi/contre-emploi », in *Comédie-Française*, n° 153, Paris, novembre-décembre 1986, pp. 23-30.
- Henriot Jacques, *Le Jeu*, Paris, Synonyme, 1983.
- Krystian Lupa, entretiens réalisés par Jean-Pierre Thibaudat, Paris, Actes Sud-Papiers/CNSAD, 2004.
- L'Acteur et son rôle*, *OutreScène* n° 4, revue du Théâtre National de Strasbourg, Strasbourg, juin 2004.
- Le Breton David, *La Sociologie du corps*, Paris : Presses universitaires de France, (Collection *Que sais-je ?* ; 2678), 2008 [1992].
- Matthias Langhoff, introduction et entretien par Odette Aslan, Paris, Actes Sud-Papiers/CNSAD, 2005.

- Montalbetti Christine, *La Fiction*, Paris, GF Flammarion, 2001.
- Oïda Yoshi, *L'Acteur invisible*, Paris, Actes sud, 1998.
- Pidoux Jean-Yves, *Acteurs et personnages*, Montreux, l'Aire, 1986.
- Récits d'acteurs*, *OutreScène* n° 10, revue du Théâtre National de Strasbourg, Strasbourg, mai 2008.
- Schaeffer Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, France, Seuil, 1999.
- Simmel Georg, *La Philosophie du comédien*, Belfort, Circé, 2001.
- Stanislavski Constantin, *La Formation de l'acteur*, Paris, Payot & Rivages, [1963].
- Stanislavski Constantin, *La Construction du personnage*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 1984, [1984].
- Thomas Ostermeier, introduction entretien par Sylvie Chalaye, Paris, Actes Sud-Papiers/CNSAD, 2006.
- Ubersfeld Anne, *Lire le théâtre II : L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996 [1981].