



Jeu et conscience scénique – phase 2

Quel type de présence aujourd’hui ?

1. Contexte du projet

Durant la première phase de cette recherche, une quarantaine d’heures du cours de *Présence* dispensés aux acteurs de 2ème année de Bachelor théâtre (promotion H) entre novembre 2014 et février 2015 a été observée, enregistrée et transcrite. Ce travail d’observation et d’archivage a permis de dégager à travers l’analyse un ensemble de notions clés à partir desquelles peut se fonder une technique de jeu ou de maîtrise, pour l’acteur ou performeur (l’actant), de la situation de représentation.

La première concerne le repérage de *différents niveaux, axes ou plans de jeu*, que dessine l’ensemble des relations que l’acteur peut établir avec son environnement. Il existe quatre à cinq types de relation, ou rapport : avec soi, avec le partenaire, avec le groupe, avec l’espace, avec le public. Le premier pouvant lui-même se subdiviser entre un soi intérieur (mental) et un soi extérieur (corporel). L’ensemble de ces rapports constitue autant de points sur lesquels l’acteur peut prendre appui pour déployer son jeu. Une série d’exercices y afférant a été répertoriée et classée sous le terme *émettre-recevoir*.

La seconde notion est liée à la première, elle se situe à l’endroit de passage d’un plan/axe/niveau de jeu à un autre, il s’agit des *charnières*. Celles-ci peuvent être activées à partir du regard, de la voix ou du geste. Le regard occupant une place majeure. Les exercices qui les concernent sont une mise en relation de ceux qui constituent la série précédente, ou leur complexification. Le repérage et la classification de ces exercices doivent être poursuivis.

La troisième notion importante qui a été repérée concerne *le temps de l’action* et son *amplification*. Elle devra être creusée en relation avec la *maîtrise de l’instant* ou *l’intensification du présent* qu’elle autorise, et la *véracité du geste* qu’elle permet d’atteindre. Le repérage et la classification de ces exercices ont tout juste été esquissés.

Ces notions ont été discutées et progressivement précisées en séances de travail avec Oscar Gomez Mata, et ont permis conjointement d’identifier la structure du cours et de clarifier la dialectique entre *présence* et *conscience scénique* posée intuitivement au début de la recherche.

La méthode proposée en cours se déploie ainsi en deux temps : 1/ un travail qui se situe pour l’acteur au niveau de son cerveau, de sa conscience ; 2/ un travail de l’acteur pensé dans sa relation à l’observateur. Le travail s’effectue ainsi à un double niveau :

celui du jeu et celui du jeu en train d'être regardé, autrement dit dans un aller et retour permanent entre fiction (le jeu) et réalité (le jeu en train d'être regardé). Il est apparu à travers cette structuration que le travail de l'acteur, sa pratique, son art, engage l'activation d'une double pensée. Il avance sur deux niveaux de réalité en même temps. On peut parler d'une *conscience élargie*.

L'opposition entre *présence* et *conscience* s'est révélée être une différence de point de vue, selon que l'acteur est considéré pour lui-même ou dans sa relation avec le spectateur. Il est apparu ainsi que la *présence* est une image dans un espace et se construit en relation avec un observateur, et que la création de cette image requiert une *conscience*. Ainsi, la *présence* est l'objectif du travail de l'acteur (se rendre présent au spectateur), et la *conscience* est le moyen pour y parvenir.

Un défrichage bibliographique a permis de repérer les théories de l'art de l'acteur qui sont en prise avec cette dialectique *conscience/présence*. Un travail de synthèse de cette dialectique dans chacune d'entre elles reste à faire, tout comme le repérage des exercices pratiques y afférant. Par ailleurs, le corpus a été resserré, certains auteurs ont été sélectionnés pour, dans cette seconde phase du projet, étayer d'une part certaines notions ou sous notions qui nous intéressent et entreprendre d'autre part une étude comparative de systèmes de jeu.

2. Objectifs

Outre les objectifs généraux énoncés lors de la première phase du projet et qui sont :

- Développer une pratique pédagogique réflexive.
- Documenter une pédagogie en acte, en constituer une archive.
- Créer une dynamique de laboratoire où pratique et théorie se complètent.
- Préciser les objectifs, phases et exercices d'apprentissage et d'entraînement de conscience et de maîtrise du jeu scénique.
- Etablir une méthode, un système, d'apprentissage et d'entraînement de conscience et de maîtrise du jeu scénique.
- Questionner et renouveler une approche des arts performatifs et de la scène.

Les objectifs de cette seconde phase sont de deux ordres. Il s'agira d'une part de mener à terme l'analyse des notions clés qui constituent le cours de *Présence* d'Oscar Gomez Matta ainsi que celle du premier corpus bibliographique. Il s'agira d'autre part de dégager les enjeux de l'articulation entre *conscience* et *présence* du point de vue de l'acteur et de l'observateur, et d'élaborer une méthode conçue non pas comme modèle mais système qui permet à « l'actant » de s'exercer, et surtout de « se penser » dans l'acte de la représentation publique, de devenir un spécialiste dans la modulation de son image, autrement dit du regard et de la pensée qu'il active chez l'observateur. Un système qui devra être adaptable et développable par chacun.

S'agissant de l'analyse des notions, nous poursuivrons le repérage et la classification des exercices concernant les *charnières*, nous préciserons celle de *temps* de l'action et son *amplification* en la mettant en relation avec des notions telle que la *maîtrise de l'instant* ou l'*intensification du présent* et la *véracité du geste*, et dans le même temps repèrerons et répertorierons les exercices qui lui sont liés.

S'agissant de la bibliographie, nous réaliserons de courtes synthèses de la manière dont *conscience* et *présence* sont mises en relation dans les théories ou écrits de

Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Antoine Vitez, Louis Jouvet, Edward Gordon Craig et Eugenio Barba. Nous entreprendrons une lecture plus approfondie de Grotowsky, Craig et Barba, respectivement sur les notions de *conscience*, d'*alter ego* et de *présence*. Nous étudierons également deux nouvelles références : Heinrich von Kleist, *Essai sur le théâtre des marionnettes* (1810), qui a théorisé sur l'acteur sans conscience ; et Gérard-Denis Farcy et René Prédal (dir.), *Brûler les planches, Crever l'écran* (2001), actes d'un colloque consacré à « la présence de l'acteur ». L'objectif étant d'étayer l'analyse des notions clés et des sous-notions repérées et observées dans le cours d'Oscar Gomez Mata.

S'agissant des enjeux de l'articulation entre *présence* et *conscience*, nous avons vu se dessiner au cours de la première phase un axe sur lequel apparaît un troisième terme : *pensée*. Celle-ci constituant le point de jonction entre acteur et observateur. L'objectif à présent est de préciser ce point, de l'explicitier, depuis une double entrée, théorique et pratique. La première sera activée à partir d'une lecture orientée des écrits sur le théâtre de Bertolt Brecht, dans la perspective d'une étude comparée du type de jeu qu'il préconise et du système enseigné par Oscar Gomez Mata. La seconde à partir de la dynamique de laboratoire que nous avons instaurée qui consiste à observer le cours, l'archiver, l'analyser, en repérant, nommant et discutant les notions essentielles et les exercices qui leur sont liés.

Cette dynamique de laboratoire a par ailleurs fait surgir lors de la première phase d'autres sources sur lesquelles appuyer notre analyse des enjeux, notamment le concept de *présence-production* forgé par l'artiste plasticien Thomas Hirschhorn dans un certain nombre d'œuvres (des installations sculpturales performatives) et une série de textes. L'objectif à présent est d'étudier plus avant cette référence, d'autant plus fertile s'agissant d'une réflexion sur les enjeux que, située dans un autre champ que les arts vivants, ouvrira sur des problématiques esthétiques (et politiques) déjà en jeu dans le travail sur Bertolt Brecht.

S'agissant de l'élaboration du système, c'est un travail qui se réalise dans une dynamique triangulaire entre les cours, leur observation et leur analyse telles que nous venons de les décrire. L'objectif de cette phase est de terminer de mettre au point chacune de ses composantes, de les expérimenter en cours et de les décrire sur le papier.

3. État de l'art

3.1 Situation actuelle dans le domaine des travaux projetés avec mention des principales réalisations / publications

Les praticiens se sont faits les premiers théoriciens de la formation de l'acteur. Les conseils aux comédiens de Molière dans *L'Impromptu de Versailles* (1663) ou *Hamlet* (1601) de Shakespeare sont des sources qui servent encore à comprendre la pratique des répétitions de théâtre, longtemps pensées comme le lieu de la formation des comédiens. C'est au XXème siècle avec Constantin Stanislavski (*La formation de l'acteur*, 1936) et Vsevolod Meyerhold que seront posées en Europe les fondements d'une véritable réflexion sur la pédagogie de l'acteur. En France, Jacques Copeau et Louis Jouvet soulignent la nécessité d'un entraînement systématique de l'acteur, créant des théâtres-écoles-laboratoires dont Jerzy Grotowski, Eugenio Barba et Peter Brook sont les héritiers.

L'histoire de la formation de l'acteur se trace ainsi à partir des écrits d'artistes-pédagogues qui, parce qu'ils sont des metteurs en scène, visent autant si ce n'est davantage la direction d'acteur et la réinvention de la représentation théâtrale que la transmission d'un savoir-faire aux acteurs. Et l'actualité ne fait pas exception si l'on considère les écrits de Claude Régy, Roméo Castellucci ou encore ceux de Rodrigo Garcia sans oublier la *Méthode W* de Joris Lacoste et Jeanne Revel. L'accès aux sources de la formation de l'acteurs et de ses pédagogies proprement dites restent ainsi difficiles et doit se frayer un passage dans un ensemble particulièrement vaste de réflexions sur l'art du théâtre. Il existe bien entendu des exceptions dont on peut citer la retranscription fictive (*La formation de l'acteur* de Stanislavski, 1936) ou réelle (Jouvet, Brook) de cours qui constituent de véritables trésors pour qui s'intéresse précisément aux différentes méthodes, et exercices (Barba, *Le training de l'acteur*, 2000) qui vont avec, de l'enseignement du jeu de l'acteur.

Aux écrits de praticiens s'ajoutent ceux des théoriciens dont on retient principalement les travaux qu'a mené Josette Féral (*L'école du jeu : former ou transmettre*, 2003 ; *Les chemins de l'acteur – Former pour jouer*, 2001) ; *Mise en scène et Jeu de l'acteur*, Tomes 1 et 2, 2001) et qui s'attachent aussi à produire des sources à travers de nombreux entretiens et réunions de textes de praticiens contemporains ; ainsi que le tout récent ouvrage de Edward Braun sur Meyerold (2013) qui prend soin de décrire ses techniques de répétitions et ses exercices.

Nous n'avions pas repéré au moment de la rédaction de la première phase du projet d'ouvrage ni d'article spécifiquement dédiés à la notion de « présence scénique », pourtant un colloque lui a été consacré en 2000 et des actes publiés en 2001 sous le titre *Brûler les planches, Crever l'écran* aux éditions de l'Entretemps. Si nous avons prévu de l'étudier dans le cadre de cette seconde phase, il semble cependant comme l'indique le titre choisi que la présence y soit considérée du point de vue de l'aura, du talent, voire du don, et non du point de vue d'une technique de jeu et de sa transmission et de cette dialectique avec conscience qui nous occupent.

3.2 État des principales lectures / réflexions / expériences / réalisations / publications effectuées par le(s) requérant(s) dans le domaine des travaux projetés.

Oscar Gómez Mata est le directeur artistique de la Compagnie L'Alakran depuis sa fondation en 1997 à Genève. Metteur en scène et comédien, mais aussi auteur et scénographe, Oscar Gómez Mata débute ses activités théâtrales en Espagne où, en 1987, il est cofondateur de la Compagnie Legaleón -T, avec laquelle il crée un bon nombre de spectacles jusqu'en 1996. En résidence artistique au Théâtre Saint-Gervais Genève de 1999 à 2005, ainsi qu'aux Subsistances de Lyon en 2006 avec L'Alakran, il a signé les mises en scènes d'une douzaine de spectacles qui ont tourné sur les scènes de Suisse, France, Espagne, Italie, Portugal, d'Amérique Latine et d'Afrique. De pair à ses activités de metteur en scène, il intervient régulièrement en tant que formateur et pédagogue : La Manufacture - Haute École de théâtre de Suisse romande (HETSR) – Intervenant depuis 2004 ; il dirige le spectacle de sortie « *Entre* » de la promotion E en 2012. Depuis la rentrée 2013, intervenant régulier pour les cours techniques de « Présence de l'acteur » et référent pédagogique des promotions G et H. / Les Chantiers Nomades (structure de formation continue pour professionnels du spectacle) – depuis 2005 / Master en pratique scénique et culture visuelle organisé par l'Université de Alcalá de Henares, Madrid (2010-2011), responsable de laboratoire - Module de formation continue : Danse et théâtralité organisé par IWAG 2 -

International Workshop by Alias Company en partenariat avec les rencontres professionnelles de danse de Genève, 2011 / Ecole de théâtre Serge Martin à Genève (2001 et 2008) ;

Divers workshop, ateliers et stages, entre autres, à la SPAD - Section professionnelle d'art dramatique du Conservatoire de Lausanne, spectacle de sortie « Chutes »(2003), à la HEAD, Genève, département Arts Action (2006) ; Festival Mira !Toulouse (2004), Arsenic-Lausanne (2005), Barcelone, Bordeaux et Porto (2006), Montpellier, Grenade, Grenoble, Mexique et Gijón (2007), Ile de la Réunion (2008), MUSAC-Museo de Arte Contemporáneo de León, Espagne (2009), Théâtre Saint-Gervais Genève (2011). Conférencier aux Universités de Bilbao, Salamanca, Santander, Cuenca, (Espagne). Il fait par ailleurs partie de l'équipe du projet *Processus d'Improvisation, performance et action située, des sciences sociales aux pratiques artistiques* (2013-2015), mené en collaboration avec l'HEMU, la HEAD, l'Ecal, l'HETSR et soutenu par le FNS.

Yvane Chapuis a travaillé sur les relations entre la danse et les arts plastiques sur la scène new yorkaise des années 1960, et plus spécifiquement sur la manière dont la pratique des danseurs informe celle des plasticiens et l'oriente vers la performance. Ces recherches l'ont conduit au commissariat de plusieurs expositions (Musée Fesch, 1999 ; Kunstmuseum Lucerne, 2000 ; Biennale d'art contemporain, Lyon, 2001) et à la publication de nombreux articles (*Art Press, Document sur l'art, Parachute*). Son approche de la transdisciplinarité l'a conduit à s'engager à la direction d'un laboratoire de recherche et de production artistique pluridisciplinaire (Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2001-2009) dans le cadre duquel elle a accompagné l'élaboration et la mise en œuvre de nombreux projets artistiques expérimentaux dans les champs de la danse, du théâtre, de la littérature, des arts plastiques et visuels, qu'elle s'est attachée à systématiquement archiver, documenter et analyser, le plus souvent collectivement, dans le *Journal des Laboratoires* dont elle a dirigé la publication, mais aussi, des livres ou des sites dédiés. Parmi les plus reconnus on peut citer *Le Musée Précaire Albinet* de Thomas Hirschhorn (2004-05), *Le catalogue raisonné de Jérôme Bel* (2008), ou encore *Le Théâtre Permanent* de Gwenaël Morin (2009-10). Elle a fait partie du collège pédagogique de la formation supérieure en danse du Centre National Chorégraphique d'Angers (désormais fermée), et conçu et coordonné en collaboration avec Franz Anton Cramer la plateforme de réflexion de *Transfabrik- dialogue franco-allemand sur les arts de la scène* porté par le Bureau du théâtre et de la danse de l'Institut français de Berlin (2010-2013). Elle est responsable du département de la recherche de la Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande (HETSR) depuis 2013 et a intégré la même année le conseil scientifique des études et de la recherche du Ministère de la Culture. Elle publie régulièrement depuis une quinzaine d'année des entretiens de chorégraphes axés sur les processus de création et est relectrice pour la revue de l'association des chercheurs en danse (aCD).

4. Présentation succincte de l'équipe impliquée dans le projet

- Oscar Gómez Mata, metteur en scène, intervenant régulier à La Manufacture – HETSR pour les cours techniques de « Présence de l'acteur » et référent pédagogique, chef de projet
- Yvane Chapuis, historienne de l'art, responsable Ra&D Manufacture-HETSR, cheffe de projet
- NN, assistant de recherche

5. Méthode(s) de travail prévue(s), étapes du projet

La méthode de travail sera sensiblement la même que lors de la première phase :

- Les 4 premiers mois seront menés parallèlement le travail bibliographique, une observation et transcription des cours, un archivage raisonné des sources discutées en séances hebdomadaires.

Concernant le travail bibliographique, voir le détail ci-dessus dans le paragraphe consacré aux objectifs.

Les cours observés seront ceux de *Présence* destinés aux étudiants acteurs de 1^{ère} année et 3^{ème} année ainsi que ceux de *Direction d'acteur* destinés aux étudiants de 1^{ère} et 2^{ème} année de Master mise en scène. Leur observation et transcription seront menées de manière orientée. Il s'agira dans le cas du cours aux acteurs de 1^{ère} année de compléter les manques de la phase 1 (voir détail dans le paragraphe consacré aux objectifs ci-dessus). Dans le cas du cours de direction d'acteur, le prisme sera notre objectif concernant les enjeux de l'articulation conscience/présence du point de vue de l'observateur (le premier observateur de l'acteur étant précisément le metteur en scène).

Le cours aux acteurs de 3^{ème} année qui sera observé sera organisé quant à lui comme un laboratoire pour tester certaines des composantes du système que nous aurons isolées et vérifier la validité pratique du modèle théorique élaboré à partir de l'observation analytique de la pratique.

Le double corpus (textes et transcriptions) constituera la base des séances de travail hebdomadaires d'une demi-journée au cours desquelles les matériaux seront commentés, discutés, élagués ou augmentés par l'équipe pour mettre en perspective de façon continue théorie et pratique.

- Les quatre derniers mois de cette phase du projet seront consacrés, à raison d'une demi-journée par semaine également, à finir de mettre en forme les transcriptions, et finaliser la thématisation de la notion de « présence scénique » et l'écriture du système.

6. Répartition des tâches entre collaborateurs du projet, partenaire(s) de terrain et institution(s) partenaire(s)

L'assistant se verra confier la transcription des cours, une partie de leur observation et une partie de la rédaction des synthèses bibliographiques en relais avec Yvane Chapuis.

Yvane Chapuis aura la charge de l'affinage du repérage bibliographique, de la préparation des séances hebdomadaires et de la rédaction de leur synthèse, de la mise en forme des transcriptions et du dossier, ainsi que l'observation des cours et d'une partie de la rédaction des synthèses bibliographiques en relais avec l'assistant.

Oscar Gomez Mata aura la charge d'enregistrer les cours, de préparer les séances hebdomadaires, de formuler la méthode.

7. Intérêt du projet pour l'école, pour les partenaires extérieurs, pour la création ou pour la pédagogie

Pour l'école : voir mener une pratique pédagogique réflexive, qui concerne qui plus est l'un des enseignements fondamentaux de la formation de base. Voir mené un travail de documentation des pédagogies à l'œuvre en son sein.

Pour la création (scénique) : voir préciser et renouveler une notion qui lui est essentielle, la *présence*.

Pour la pédagogie (des arts scéniques) : voir se développer une pratique réflexive et apparaître une méthode d'apprentissage et d'entraînement pour les interprètes des arts vivants.

Pour la recherche : voir activer une dynamique de laboratoire où pratique et théorie avancent dans le même mouvement.

8. Valorisation du projet

Le projet sera valorisé à cette étape de la recherche par la constitution d'un dossier pédagogique offrant une approche historique, thématique et pratique de la notion de « présence scénique », précisant ses enjeux, et par la constitution d'une archive de cours.

Il sera valorisé à terme par la publication d'un manuel à l'usage des praticiens et des pédagogues des arts scéniques composé d'une analyse de la notion de « présence scénique » et d'un ensemble d'exercices d'apprentissage et d'entraînement de conscience et de maîtrise du jeu scénique qui devront constituer la base du système.

9. Bibliographie et références (phase 2)

A. Ecrits d'artistes sur la formation de l'acteur

BARBA, Eugenio, *Le training de l'acteur*, Arles, Actes Sud, 2000.

Bertolt, Brecht, *Ecrits sur le théâtre*, vol.1, Paris, L'Arche, 1963.

CRAIG, Edward Gordon, *De l'art du théâtre. Suivi de Souvenirs de Craig / entretien avec Peter Brook et Natasha Parry*, Belfort, Circé, 1911/1999.

GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2012.

GROTOWSKI, Jerzy, FLASZEN, Ludwik, *L'Institut de recherche sur le jeu de l'acteur*, Ed. du Théâtre Laboratoire, Wrocław, 1967.

JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné / préf. de Fabrice Luchini*, Paris, Flammarion, 2002/2013.

--- *Louis Juvet 1887-1951: notes & documents*, Olivier Perrin Editeur, 1952.

--- *Molière et la comédie classique : extraits des cours de Louis Juvet au Conservatoire (1939-1940)*, [Paris], Gallimard, 1986/1988.

--- *Réflexions du comédien*, Paris, Libr. théâtrale, 1986.

--- *Tragédie classique et théâtre du XIXe siècle : extraits des cours de Louis Juvet au conservatoire (1939-1940)*, [Paris], Gallimard, 1968.

MEYERHOLD, Vsevolod, *Ecrits sur le théâtre / trad., préf. et notes de Béatrice Picon-Vallin*, Nouv. éd. revue et auge., Lausanne, L'Age d'homme, 2001.

--- *Vsevolod Meyerhold / introd., choix de textes et trad. de Béatrice Picon-Vallin*, Arles, Actes Sud-Papiers [etc.], 2005.

STANISLAVSKI, Constantin, *Entretiens au studio du Bolchoï ; & L'éthique*, [Belval], Circé, 2012.

--- *La construction du personnage*, Paris, Pygmalion, 1930/2012.

--- *La formation de l'acteur*, [Paris], Payot : Rivages, 1936/2001.

--- *Notes artistiques*, [Saulxures], Circé, [Strasbourg], Théâtre national de Strasbourg, 1997.

VITEZ, Antoine, *Ecrits sur le théâtre / Antoine Vitez ; éd. établie et présentée par Nathalie Léger ; préf. de Bernard Dort. 1, L'école*, Paris, P.O.L., 1994.

B. Ecrits de théoriciens sur la formation de l'acteur

FARCY, Gérard-Denis, PREDAL, René (dir.), *Brûler les planches, Crever l'écran*, Paris, L'Entretemps, 2001.

FERAL, Josette, *Les Chemins de l'acteur: Former pour jouer*, Montréal, Québec Amérique, 2001.

– – – *Mise en scène et jeu de l'acteur: entretiens. T. 2, Le corps en scène*, Montréal, Ed. Jeu, Carnières (Morlanwelz), Ed. Lansman, 2004.

LAW, Alma, GORDON, Mel, JEFFERSON N., *Meyerhold, Eisenstein and biomechanics : actor training in revolutionary Russia*, London, McFarland & Co., 1996.

Gérard-Denis Farcy et René Prédal (dir.), *Brûler les planches, Crever l'écran* (2001),