

# **A la recherche du « jeu allemand »**

## **Entre pratique et théorie récit d'une quête et réflexions autour de mon travail avec les acteurs**

Mémoire de master of arts in Theater – orientation mise en scène

Rendu le 15 juin 2015

Tuteur : Peter Ender

La Manufacture  
Haute école de théâtre de Suisse romande  
Rue du Grand-Pré 5  
1000 Lausanne-Malley 16

Manon Krüttli  
Etohlons 5  
2616 Renan (BE)  
0041 79 397 46 71  
manon.kruttli@gmail.com

*Le théâtre est un dialogue entre des corps et non entre des têtes.*<sup>1</sup>

Heiner Müller

## Remerciements

Laurent Berger, Robert Cantarella, Charlotte Dumartheray, Christian Geffroy  
Schlittler, Léonie Keller & Matteo Prandi

---

<sup>1</sup> Müller, Heiner : *Fautes d'impression*. Trad. par Anne Bérélowitch, Jean-Louis Besson, Jean Jourdheuil, Jean-Pierre Morel, Jean-François Peyret, Bernard Sobel et Bernard Umbrech. L'Arche, Paris 1991, p. 122.

## Table des matières

1	Propos préliminaires .....	4
2	Introduction – le « jeu allemand »: un concept fantôme.....	5
	Formulation du sujet.....	5
	Présentation de la démarche.....	7
3	Comment parler du jeu de l'acteur? .....	11
	Une pratique complexe à théoriser.....	11
	Regards sur les théories du jeu de l'acteur.....	13
4	Retours sur ma pratique # 1 .....	21
	Réflexions sur la relation acteur versus metteur en scène.....	21
	La direction d'acteur c'est quoi? .....	21
	Direction d'acteur non! Mais alors quoi?.....	23
	Que se passe-t-il en répétitions?.....	25
	Le choix des acteurs.....	25
	Les rendez-vous.....	26
	Le mode de travail en répétition.....	28
	Quel rôle le travail dramaturgique joue-t-il dans la relation acteur/metteur en scène?.....	30
5	Le « jeu allemand » – c'est quoi?.....	32
	Quels procédés face à la langue? .....	32
	Performativité et matérialité de la langue.....	33
	Quelle distance avec la langue?.....	37
	En quoi le « jeu allemand » est-il l'héritier du jeu brechtien?.....	38
	Le choix de la théâtralité.....	45
	L'investissement de l'acteur.....	50
6	Retours sur ma pratique # 2 .....	55
	Comment atteindre un « jeu allemand » avec des acteurs?.....	55
	Ein Sportstück – la recherche consciente du « jeu allemand ».....	55
	ChériChérie – la recherche inconsciente du « jeu allemand ».....	60
	Le Joyeux.....	67
7	Conclusion.....	69
8	Bibliographie .....	72
	Ouvrages.....	72
	Spectacles & films.....	75
	Liens internet .....	76
9	Annexes.....	77
	Analyses de représentations.....	77
	Hamlet mis en scène par Thomas Ostermeier.....	77
	Die Kontrakte des Kaufmanns mis en scène par Nicolas Stemann.....	81
	Kill your Darlings! Streets of Berladelphia mis en scène par René Pollesch.....	85
	Fiches bibliographiques.....	88
	Lars Eidinger .....	88
	Patrycia Ziolkowska .....	89
	Fabian Hinrichs.....	90
	Une discussion autour du « jeu allemand ».....	91

# 1 Propos préliminaires

Ce mémoire est une tentative.

Ce mémoire est avant tout une recherche de mettre en scène en devenir.

Ce mémoire est un dialogue.

Ce mémoire est une réflexion qui essaie de se situer dans cet intervalle particulier dont les limites seraient définies d'un côté par la pratique et de l'autre par la théorie.

Ce mémoire n'est pas l'aboutissement de ma formation mais une porte d'entrée dans la vie professionnelle.

## 2 Introduction – le « jeu allemand »: un concept fantôme

### Formulation du sujet

Une fois de plus, les deux grands de la scène berlinoise créent l'événement à Paris, en cette fin d'année. Tandis qu'à l'Odéon Thomas Ostermeier, le directeur de la Schaubühne, présente *Dämonen (Démons)*, de Lars Noren [...], Frank Castorf, l'insoumis de la Volksbühne, est à Nanterre, jusqu'au dimanche 5 décembre seulement, avec *Nach Moskau ! Nach Moskau !* ("A Moscou ! A Moscou !"). C'est un bon, et même un très bon spectacle de Castorf (ce qui n'avait pas toujours été le cas ces dernières années) : flamboyant, dévastateur, iconoclaste évidemment, et porté par une énergie théâtrale insensée.<sup>2</sup>

Cette entête tirée d'une critique parue de le journal *Le Monde* est enthousiaste, c'est le moins que nous puissions dire. Lorsque les metteurs en scène allemands débarquent à Paris cela crée apparemment un événement – du moins dans le milieu théâtral parisien.

Si le terme est peut-être exagéré, il est vrai que le théâtre allemand<sup>3</sup> semble exercer une sorte de fascination sur le public francophone. Or celle-ci ne date pas d'hier. Bernard Dort disait en 1981 déjà:

Aujourd'hui, le théâtre allemand est pour nous un objet d'admiration: son organisation, sa stabilité, sa richesse, en font moins un modèle (nous n'osons même pas espérer un jour en être là) qu'une sorte d'Eldorado dont on rêve sans jamais essayer d'y aborder.<sup>4</sup>

Cette fascination date au moins des premières tournées du Berliner Ensemble dans les années 50<sup>5</sup> et ne semble pas s'être estompée au vu de la place laissée aux spectacles allemands par les grandes institutions théâtrales francophones dans leurs programmations. En 2004, le festival d'Avignon s'associait à Thomas Ostermeier et depuis son travail est montré de façon régulière au festival. Le festival d'Automne a proposé l'année dernière deux spectacles du collectif berlinois She She Pop à son public parisien et Vincent Baudriller à Vidy fait la part belle au théâtre allemand dans la saison à venir en invitant Thom Lutz, Nicolas Stemann, Thomas Ostermeier et Milo Rau. Or la réciproque semble impensable. Il est improbable qu'une mise en scène de Jean-François Sivadier soit programmée au Deutsches Theater ou un spectacle de Stanislas Nordey joué à la Schaubühne. Olivier Py a bien été invité à monter *Die Sonne*<sup>6</sup> à la Volksbühne en 2011 mais l'accueil du spectacle par le public

---

2 Darge, Fabienne : « Flamboyant, dévastateur, iconoclaste: Les trois soeurs revues pas Frank Castorf ». [http://www.lemonde.fr/culture/article/2010/12/04/flamboyant-devastateur-iconoclaste-les-trois-soeurs-revues-par-frank-castorf\\_1449068\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2010/12/04/flamboyant-devastateur-iconoclaste-les-trois-soeurs-revues-par-frank-castorf_1449068_3246.html), consulté le 01.06.2015.

3 On regroupe sous le terme de théâtre allemand le théâtre germanophone soit le théâtre produit en Allemagne, en Autriche et en Suisse allemande.

4 Dort, Bernard : « Entre mirage et "misère" », Théâtre/Public, n°37, Gennevilliers janvier-février 1981, p. 50.

5 Voir entre autre chose les critiques de Roland Barthes à ce sujet. In : Barthes, Roland : *Écrits sur le théâtre*. Textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière. Éditions du Seuil, Paris 2002.

6 *Die Sonne* de Olivier Py, mise en scène: Olivier Py, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin, première : 02.11.2011.

germanophone était bien loin de l'enthousiasme que produit le théâtre allemand chez les spectateurs francophones.<sup>7</sup>

Mon intérêt pour le théâtre allemand date de l'époque où j'ai étudié les sciences du théâtre à Berne puis à Berlin. J'ai eu l'occasion de me familiariser de façon intensive avec cette culture théâtrale qui m'était jusqu'alors inconnue. Et je dois avouer que j'ai développé, moi aussi, une fascination pour le théâtre allemand. Il me plaît pour plusieurs raisons. Tout d'abord parce que c'est un théâtre qui propose une lecture du monde rugueuse, hétérogène. C'est un théâtre qui mélange les genres, qui fait exploser les catégories, qui remet en question la frontière entre haute culture et culture populaire. Le reflet du monde qu'il renvoie est souvent celui d'un monde « dénormé ». Le politique est primordial dans le théâtre allemand. Non pas (ou non seulement) dans le sens où l'entendait Piscator ou Brecht mais dans celui expliqué ici par Hans-Thies Lehmann: « Zu denken ist nicht ein Theater mit prima vista politischen Inhalten, sondern ein Theater, das eine genuine Beziehung zum Politischen aufnimmt. ».<sup>8</sup> Le projet politique du théâtre allemand a des incidences sur l'espace occupé par celui-ci dans la société et vice versa. Assister à la première d'un spectacle de F. Castorf à la Volksbühne est une expérience en soi pour la spectatrice francophone que je suis. Le public est étonnamment jeune et pourrait être assimilable à celui d'un concert de rock. Certains spectateurs ont apporté du vin, de la nourriture, ils applaudissent pendant la représentation, partent si cela ne leur plaît pas etc. Le théâtre ne semble pas être une institution qui appartient uniquement à la classe bourgeoise et la représentation est désacralisée. Bien sûr, la Volksbühne n'est pas représentative de tous les théâtres en Allemagne mais cette joie du théâtre me plaît énormément. Et puis il y a les acteurs du théâtre allemand. Dans les nombreux spectacles allemands auxquels j'ai assisté, il m'a été permis d'identifier un phénomène singulier quant à ses acteurs. Autre présence, plus grande maîtrise technique, corps libérés, énergie et « physicalité » au centre de la représentation, il me semble pouvoir reconnaître des similarités dans le jeu des acteurs allemands comme s'il existait une école de jeu allemande. Et cette façon de jouer que je peux uniquement qualifier pour l'instant de « différente » semble être indépendante des esthétiques, des genres et des metteurs en scène.

Si cette école de jeu allemande existe alors comment se laisserait-elle caractériser? Quelles en seraient ses spécificités? Pourrions-nous parler d'un type de jeu issu de cette école? Et quel nom pourrions-nous lui donner?

Je m'aventure ici en terrain inconnu car aucun théoricien ne semble avoir travaillé autour d'un jeu spécifique à l'espace germanophone. S'il existe des études qui tentent de définir ce qui différencie le théâtre allemand des autres cultures théâtrales, aucune ne se centre uniquement au niveau du jeu de l'acteur.<sup>9</sup> Faut-il en conclure que mes observations sont insignifiantes? Je ne crois pas car ce sentiment d'étrangeté que je ressens face aux acteurs allemands est partagé. En francophonie, au sortir d'un spectacle de Thomas Ostermeier ou de Christoph Marthaler par

---

7 Il est intéressant de remarquer qu'un des hommes de théâtre français programmé de façon régulière en Allemagne est Philippe Quesne. Mathias Lilienthal, qui l'a beaucoup soutenu lorsqu'il était au HAU à Berlin, a d'ailleurs décidé de poursuivre leur collaboration aux Münchenerkammerspiele, théâtre dont il a repris la direction dernièrement.

8 Lehmann, Hans-Thies : Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten. Verlag Theater der Zeit, Berlin 2001, p. 13.

9 Voir notamment : Fischer-Lichte, Erika: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Franke Verlag, Tübingen et Basel 1963.

exemple, il n'est pas rare d'entendre les spectateurs dire que les acteurs allemands jouent « autrement », qu'ils sont « différents », qu'ils ont une façon d'être au plateau qui leurs est « propre ».

Dernièrement, Jeanne Balibar a affirmé, dans un interview accordé au journal *Le Monde*, que « la manière de jouer n'a rien à voir, en Allemagne, avec celle que l'on connaît en France ».<sup>10</sup> Et Mathias Langhoff qui a travaillé de façon régulière en Allemagne ainsi qu'en France reconnaît également des spécificités inhérentes aux acteurs allemands.<sup>11</sup>

C'est pourquoi j'ai décidé de m'intéresser de façon plus précise à ce phénomène.

Lorsque je parlerai de cette école de jeu allemande, j'utiliserai dès à présent le terme de « jeu allemand » dans un souci de simplification et bien que celui-ci soit peut-être excessivement généralisant.

Le « jeu allemand » donc constitue le sujet de ma recherche. Celui-ci est cependant fragile et demande à être manipulé avec précaution.

Ce phénomène demanderait à être observé de l'intérieur or de par ma position de chercheuse francophone je peux seulement tenter de l'analyser de l'extérieur, n'oubliant jamais que je pose sur lui le regard de l'étrangère.

Lorsque nous énonçons le terme de « jeu allemand », il faut admettre que cela ouvre un champ d'étude immense car parler du jeu de l'acteur implique de s'interroger sur une multitude de problématiques annexes. Contexte historique et socio-politique du territoire étudié, système de formation, place accordée au théâtre dans la société, système de production, courants esthétiques dominants etc. sont autant de domaines auxquels il faudrait que je m'intéresse si je voulais prétendre fonder le concept du « jeu allemand ». Ce travail dépasserait cependant largement le cadre de mon mémoire. C'est pourquoi j'ai choisi un autre angle d'attaque pour aborder la problématique du « jeu allemand ».

Ma réflexion prend naissance dans ma propre subjectivité et c'est dans cette optique que j'ai choisi de mener cette recherche. Sans volonté de systématique absolue, il s'agit, dans ce mémoire, de mettre en exergue et de discuter les caractéristiques du « jeu allemand », d'essayer de donner du contenu à ce concept fantôme.

## Présentation de la démarche

Comment discuter et problématiser le « jeu allemand »? Quelle méthodologie est la plus appropriée pour arriver à déterminer les spécificités de ce type de jeu? Quels liens pouvons-nous faire entre théorie et pratique? Voilà les questions qui ont été au centre de ma réflexion afin d'élaborer la démarche de recherche la plus à même de traiter le « jeu allemand ».

Celle-ci repose sur trois piliers qui me permettent de mener une réflexion globale sur le « jeu allemand ».

Le premier pilier correspond à la mise sur pied du cadre théorique à l'intérieur duquel le « jeu allemand » peut être pensé. Si celui-ci n'a pas été théorisé en tant que tel il a

---

10 Salino, Brigitte : « Jeanne la Berlinoise ». *Le Monde*, 05.06.2015, p. 21.

11 Matthias Langhoff parle d'une « différence » entre les acteurs français et allemands qu'il situe lui au niveau de la personnalité. Selon lui, les acteurs français travaillent avec leur propre personnalité alors que les acteurs allemands changent vraiment de personnalité sur scène. In : Proust, Sophie: *La Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*. Éditions L'Entretemps, Vic la Gardiole 2006, p. 436.

évidemment une histoire. Le « jeu allemand » tire ses origines des théories du jeu de l'acteur occidental. Les réflexions de Stanislavski ou de Brecht par exemple s'avéreront capitales pour l'élaboration de ma réflexion. C'est pourquoi je me suis intéressée à l'histoire du jeu de l'acteur. Il m'a fallu comprendre le terreau dans lequel est né le « jeu allemand ».

Ma démarche artistique constitue le deuxième pilier de ma méthode de travail. Il était primordial de ne pas déconnecter ma recherche théorique autour du « jeu allemand » de ma pratique. Je me suis donc interrogée sur celle-ci afin de mettre en évidence les éléments qui font écho d'une façon ou d'une autre au « jeu allemand ». Deux questions m'ont occupée tout particulièrement:

- Comment je travaille avec des acteurs?
- Est-ce que je tends à un « jeu allemand » dans ma pratique de metteuse en scène? Si oui comment?

Enfin l'observation critique constitue le troisième pilier de cette recherche. C'est au travers de mon expérience de spectatrice que j'ai réussi à identifier ce phénomène singulier que constitue le « jeu allemand ». C'est donc en partant de modèles que je souhaite essayer de dégager les spécificités de ce type de jeu. J'ai opté pour une démarche qui part du particulier et tente d'atteindre le général. Afin de mener à bien ce travail d'observation critique j'ai choisi de me concentrer sur trois spectacles-références. Il s'agit de:

1. *Hamlet* de Shakespeare mis en scène par Thomas Ostermeier<sup>12</sup>
2. *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie* de Elfriede Jelinek mis en scène par Nicolas Stemann<sup>13</sup>
3. *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* de René Pollesch mis en scène par René Pollesch<sup>14</sup>

Dans ces spectacles-références, j'ai à chaque fois choisi un acteur comme sujet d'observation. Il s'agit de Lars Eidinger<sup>15</sup> pour *Hamlet*, Patrizya Ziolkowska<sup>16</sup> pour *Die Kontrakte des Kaufmanns* et Fabian Hinrichs<sup>17</sup> pour *Kill your Darlings*.

Plusieurs raisons motivent ce choix. Tout d'abord il m'est apparu très important que ces spectacles aient été créés dans le même le contexte historique et socio-politique, donc sur une période restreinte. Ceci afin d'avoir une homogénéité au niveau du contexte et afin de ne pas devoir entrer dans des considérations historiques qui auraient dépassé le cadre du travail. En l'occurrence, ces trois spectacles ont été joués pour la première fois entre 2008 et 2012, c'est-à-dire sur une période de quatre ans à peine. Toujours par souci d'homogénéité, j'ai concentré mon attention sur des spectacles produits dans le même type d'institutions, à savoir des Stadttheater. Il s'agit à chaque fois de « théâtre de texte » puisqu'une oeuvre dramatique est à la

---

12 *Hamlet* de William Shakespeare, mise en scène : Thomas Ostermeier, Schaubühne Berlin, première : 17.09.2008.

13 *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie* de Elfriede Jelinek, mise en scène : Nicolas Stemann, Thalia Theater Hamburg et Schauspiel Köln, première : 16 avril 2009.

14 *Kill your Darlings. Streets of Berladelphia* de René Pollesch, mise en scène : René Pollesch, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin, première : 18.01.2012.

15 Voir fiche biographique en annexe p. 88.

16 Voir fiche biographique en annexe p. 89.

17 Voir fiche biographique en annexe p. 90.



base de chacune de ces créations. De plus, la disposition scène/salle est similaire dans les trois cas; on se trouve à chaque fois dans un rapport frontal.

En portant mon choix sur des spectacles mis en scène par T. Ostermeier, N. Stemann et R. Pollesch j'ai, me semble-t-il, un échantillon représentatif d'une certaine scène théâtrale germanophone contemporaine. J'ai exclu volontairement tout un pan de la création issu plus directement de la performance (Rimini Protokoll, machina eX etc.) pour des raisons évidentes : je ne reconnais pas dans ces travaux de « jeu allemand » car s'il y a des acteurs (ce qui n'est de loin pas toujours le cas) leur pratique s'apparente clairement à celle d'un performer. Le choix que j'ai effectué offre un autre intérêt. Ces metteurs en scène appartiennent à la même génération (ils sont nés dans les années 60) et ont pourtant des démarches artistiques radicalement différentes. T. Ostermeier se situe dans une esthétique réaliste et propose des mises en scène que nous pouvons qualifier de classiques; N. Stemann fait un théâtre résolument post-dramatique dans lequel tous les moyens théâtraux sont utilisés et mis au même niveau. Quant à Pollesch, il propose un théâtre de discours tout à fait singulier qui se situe dans la lignée du théâtre politique. Pourtant, dans chacun de leur spectacle, les acteurs développent un « jeu allemand ». Par ailleurs, j'ai délibérément choisi des metteurs en scène avec de l'expérience, qui ont eu le temps d'élaborer une méthode de travail, qui sont internationalement reconnus comme des artistes influents de la scène germanophone et dont j'ai vu plusieurs spectacles. Quant au choix des spectacles, il est évidemment empreint de subjectivité. J'ai opté pour des productions représentatives de la façon de travailler propre à chacun. Bien sûr mon choix s'est porté sur des spectacles auxquels j'ai moi-même assisté.

C'est donc à partir de ces modèles que j'effectuerai mon travail d'observation critique. Utilisant des méthodes conventionnelles d'analyse de représentation et en plaçant le focus sur ce qui a trait avec le jeu de l'acteur, je travaillerai à partir d'un résultat. Je décrirai et discuterai des exemples précis dans lesquels j'observe du « jeu allemand » pour essayer d'en définir ses spécificités.

Il est cependant très compliqué d'isoler le jeu de l'acteur des autres paramètres du spectacle. Il faudra donc toujours penser le triangle jeu de l'acteur – direction d'acteur – mise en scène et accepter qu'essayer de déterminer ce qu'est le « jeu allemand » implique de discuter des esthétiques, des courants artistiques etc.

La structure de mon mémoire suivra cette démarche globale.

Premièrement, je reviendrai, de façon non exhaustive, sur l'histoire des théories du jeu d'acteur. Après avoir montré la complexité inhérente à élaborer une pensée sur l'acteur, il s'agira de donner un aperçu des différentes manières de considérer l'acteur à travers l'histoire. Comme évoqué précédemment, je m'attacherai tout particulièrement à expliciter les notions fondamentales qui serviront à la suite de la réflexion. Deuxièmement, suite à cette introduction historique, je m'intéresserai à la problématique de la direction d'acteur. Après avoir explicité ce que peut être la direction d'acteur, il s'agira de développer une première réflexion autour de ma pratique de metteur en scène. J'expliquerai pourquoi le terme de directeur d'acteur ne me semble pas satisfaisant pour parler du travail que j'effectue avec les comédiens. Je reviendrai d'ailleurs de façon précise sur des protocoles de travail que j'essaie de mettre en place en répétition afin de rendre compte, de façon concrète, des problématiques qui m'occupent. Troisièmement, et cela constitue le cœur du mémoire, je tenterai de définir ce qu'est le « jeu allemand ». J'interrogerai cette

notion au travers de plusieurs prismes: celui de la langue, celui de l'héritage brechtien, celui de la théâtralité et enfin celui de l'investissement de l'acteur. C'est au travers de ces interrogations que je dégagerai les spécificités que je reconnais dans le « jeu allemand ». Quatrièmement, je poursuivrai la réflexion sur ma propre pratique en analysant comment, dans deux de mes projets, j'ai essayé de développer un « jeu allemand » avec mes acteurs.

Ce travail propose donc une réflexion sur le « jeu allemand » sans cesse mise en dialogue avec ma pratique de metteure en scène.

### 3 Comment parler du jeu de l'acteur?

#### Une pratique complexe à théoriser

*Envisager l'acteur et sa problématique c'est à la fois retrouver certaines constantes de l'art de jouer, évoquer les transformations du théâtre moderne et des autres arts, examiner les rapports de l'acteur et du public.*<sup>18</sup>

Qu'est-ce qu'un acteur? Est-ce un artiste ou plutôt un artisan? Est-ce un interprète ou un performer? Un danseur qui dit du texte? Un médium? Si tel est le cas, de qui: du texte de l'auteur? Du message du metteur en scène? Comment parler de l'art de l'acteur? De sa technique? De son métier? Que « fait »-il lorsqu'il est sur scène? Quels procédés met-il en place lorsqu'il est en représentation? Et en répétition?

Pourquoi ai-je toujours l'impression de ne pas du tout comprendre comment un acteur fonctionne? Qu'il « suffit » qu'il soit là, sur le plateau, pour que quelque chose se passe? Qu'en tant que metteur en scène, je n'y suis pour rien s'il commence à jouer?

Pouvons-nous d'ailleurs parler de l'acteur comme d'une entité identifiable? Ou bien y a-t-il des types d'acteurs? Voire seulement des individus dont on (l'école, la profession) dit qu'ils sont acteurs?

Lorsque nous commençons à nous interroger sur le jeu d'acteur et donc sur l'acteur lui-même, nous avons le sentiment d'ouvrir une boîte de Pandore dont il ne sort que des questions. Aucune réponse unique n'est satisfaisante et les multiples réponses possibles semblent me glisser entre les doigts aussi vite que du sable. Je me vois dans l'obligation d'admettre que, au même titre que son objet d'étude, cette pensée ne peut être que mouvante – en mouvements.

Il est cependant possible d'identifier les raisons de mon égarement. Une des caractéristiques qui rend complexe la description de l'acteur et de son art est dû à sa singularité profonde, soit à sa dualité. L'acteur est à la fois produit artistique et individu, instrument et instrumentiste. Dans le cas du peintre, il n'y a aucune difficulté a priori à séparer l'oeuvre de l'artiste; d'un côté il y a le sujet qui peint et de l'autre l'objet qui est peint. Cette opération de dissociation est impossible dans le cas du comédien. Ce dernier est pris dans un rapport passif/actif dans lequel il joue et est joué tout à la fois. Jens Roselt parle de cette complexité en ces termes:

Die Schwierigkeit, schauspielerische Leistungen in Worte zu fassen [...] verweist auf eine Eigenart, die im Vorgang des Schauspielens selbst begründet ist. Die Beurteilung von Schauspielern wird nämlich dadurch heikel, dass dabei die Verachtung der Kunst immer zugleich die Person streift.<sup>19</sup>

Il met ici en évidence l'impossibilité de séparer l'individu de son art. Ainsi, parler de l'art de l'acteur implique de parler de l'humain. Ce n'est donc pas par hasard que des

18 Aslan, Odette : L'acteur au XXe siècle. Éthique et technique. Éditions L'Entretemps, Vic la Gardiole 2005, p. 15.

19 Roselt, Jens (Dir.) : Schauspieltheorien. Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zu postdramatischen Theater. Alexander Verlag, Berlin 2009, p. 9.

anthropologues comme Helmut Plessner<sup>20</sup> se sont intéressés à l'art de l'acteur. Ce n'est évidemment pas dans un simple intérêt artistique mais bien parce que cela touche à la condition humaine, cela concerne des individus dans une société à un moment donné de l'histoire.

Un autre aspect qui rend complexe la description du jeu de l'acteur c'est l'immédiateté de son art. Il ne reste rien à voir, à ressentir, à décrypter au-delà de la représentation. Son art existe uniquement dans le temps que dure cette dernière. Bien sûr, il existe maintenant des captations de la plupart des spectacles. Or, celles-ci ne peuvent servir qu'à titre indicatif puisque c'est la co-présence de l'acteur et du spectateur dans un même espace-temps qui rend la représentation théâtrale possible. Comment parler de la présence d'un acteur sans avoir assisté au spectacle? Comment remarquer sa transpiration, entendre son souffle?

Cette complexité empêche-t-elle cependant de définir l'art de l'acteur? Il me semble que non. Jens Roselt donne d'ailleurs une définition qui, si elle est généraliste, a le mérite d'être synthétique: « Allgemein kann man Schauspielen als die Nachahmung oder Darstellung des Menschen durch den Menschen auffassen. »<sup>21</sup>

Jouer serait donc l'imitation ou la représentation d'hommes (« agissants » si l'on se réfère à Aristote<sup>22</sup>) par d'autres hommes. De prime abord, cette définition semble simple à comprendre. Or, elle ouvre un vaste champ de questions. Quel rapport existe-t-il entre l'imitation de la réalité et la réalité? L'imitation doit-elle sembler naturelle ou doit-on en montrer son artificialité? La question de la vraisemblance est une notion capitale lorsque l'on réfléchit sur l'art de l'acteur. C'est à travers elle que l'on répond à la question « comment imiter? ». Or, comme nous l'avons évoqué l'art dramatique pose également des questions éthiques. C'est pour cela que dès le 18ème siècle la question de la vraisemblance a été mise en relation avec celle de la bienséance. On tente ainsi de répondre à la question « qu'est-ce qu'on imite? » - sous-entendu « qu'est-ce qu'on a le droit d'imiter? » La représentation des corps sur une scène est nécessairement influencée par les normes existantes dans un contexte social et une époque donnés. Mais l'influence n'est pas à sens unique. Le théâtre en tant qu'institution moralisante participe également à la normativité des corps (et par extension des individus) dans une société.

Notre compréhension de l'acteur est donc intrinsèquement liée au contexte social et il est possible d'en donner des définitions uniquement dans un cadre socio-historique préalablement défini. Les théories du jeu ont donc une histoire. Il est important de comprendre celle du « jeu allemand ». Dans quel terreau de pensée celui-ci est-il né? Où trouve-t-il ses origines? Quelles sont ses influences prédominantes? C'est dans cette optique que je souhaite revenir désormais sur certains points essentiels de la théorie du jeu de l'acteur occidental.

---

20 Plessner, Helmut : « Zur Anthropologie des Schauspielers ». In : Plessner, Helmut: Gesammelte Schriften. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982.

21 Roselt, *op. cit.*, p. 12.

22 Aristote: Poétique. Trad. par J. Hardy. Éditions Gallimard, Paris 1996, p. 80.

## Regards sur les théories du jeu de l'acteur

Les théories du jeu de l'acteur, qui trouvent leur origine dans la rhétorique, s'attellent à penser l'art de l'acteur dans sa globalité. Qu'est-ce que l'acteur représente sur scène? Comment le fait-il? Quels effets cela doit-il produire sur le spectateur? Quelles techniques doit-il utiliser pour représenter une action? Quel rapport entretient-il avec son rôle? Bien que ces questions aient sans cesse été reformulées, certaines abandonnées au profit de nouvelles, c'est autour d'un même questionnement général que ce sont développées toutes les théories du jeu. Roselt en donne d'ailleurs une définition synthétique et complète:

Schauspieltheorien benennen die Ziele der darstellerischen Arbeit, stellen Qualitätskriterien auf und formulieren die angestrebte Wirkung auf die Zuschauer. Sie liefern schließlich Methoden und Techniken, welche in die Lage versetzen sollen, Menschen nachzuahmen.<sup>23</sup>

Les questions auxquelles s'attellent les théoriciens du jeu ont naturellement évolué en fonction des époques, du contexte socio-politique, des courants de pensée et des modèles artistiques.

Le 18ème siècle par exemple est un moment clé pour les théories du jeu en Europe car on assiste à la « literarisierung » du théâtre.<sup>24</sup> L'oeuvre dramatique prend une importance prédominante, ce qui a des conséquences sur la pensée sur l'acteur. Il sera dès lors essentiellement question du rapport que doit entretenir le comédien avec son rôle. Doit-il ressentir les émotions de son personnage pour que le public les ressente à son tour, ainsi que le préconise Sainte-Albine?<sup>25</sup> Ou doit-il seulement représenter les sentiments de son personnage tel que le décrit Diderot?<sup>26</sup> Nous verrons que ce type de réflexions a traversé les époques puisque d'importants théoriciens du 20ème siècle s'interrogent toujours sur ces problématiques.

C'est seulement deux siècles plus tard que la primauté du texte au théâtre est remis en question, au moment où apparaissent les mouvements d'avant-garde. Ce tournant repose de façon radicale la question du rôle de l'acteur. Jens Roselt l'analyse en ces termes:

Schauspieler haben dem Drama keine untertänigen Dienste mehr zu leisten, sondern treten aus dem Schatten der Rolle hervor und können als handelnde Akteure in den Blick genommen werden. Doch wie läßt sich dieses >andere< Handeln beschreiben? »<sup>27</sup>

Il serait cependant faux de penser que le texte n'occupe plus une place déterminante dans les créations théâtrales et que les questions autour du personnage dramatique et la façon dont l'acteur doit le représenter ont été évacuées. Disons que cette remise en question de l'oeuvre dramatique a ouvert la voie à une nouvelle façon de penser l'acteur puisqu'on peut y voir les prémisses du performer moderne.

De multiples théories concernant le métier et le rôle de l'acteur traversent le 20ème

---

23 Roselt, *op. cit.*, pp. 14-15.

24 Roselt, *ibid.*, pp. 18-19.

25 Voir notamment : Remond de Sainte-Albine, Pierre : Le Comédien. Slatkine, Genève 1971.

26 Voir notamment : Diderot, Denis: Paradoxe sur le comédien. Éditions Gallimard, Paris 1994.

27 Roselt, *op. cit.*, p. 35.

siècle. De Constantin Stanislavski à Declan Donnellan<sup>28</sup> en passant par le tournant performatif des années 60, plusieurs courants de pensée co-existent et s'influencent pendant le siècle dernier. En s'inspirant d'un modèle développé par Andreas Kotte<sup>29</sup>, il est possible de regrouper ces différentes théories du jeu de l'acteur en trois grandes catégories.

La première est celle de « l'acteur incarné ». L'acteur doit être capable de vivre, d'éprouver son rôle. Sur scène, il doit incarner un personnage et non le donner à voir. La psychologie occupe une grande place dans ces théories du jeu.

Le plus illustre représentant de cette façon de concevoir l'acteur est évidemment Constantin Stanislavski (1863-1938). Celui-ci préconise une identification du comédien à son personnage, ce qui doit permettre au spectateur de s'identifier à son tour. Odette Aslan en parle en ces termes: « Stanislavski semble vouloir résoudre un double problème: amener le spectateur à croire à la réalité de ce qui est représenté, inciter l'acteur à y croire. »<sup>30</sup> Pour ce faire, le comédien doit trouver la vérité intérieure du personnage. Stanislavski a mis sur pied un « système », qui bien que formant une véritable méthode de travail, ne constitue pas un livre de recettes pour acteurs. Stanislavski n'a cessé de remettre en question ses réflexions et le figement de ses théories n'est à imputer qu'à ses successeurs. Le système élaboré par le metteur en scène russe doit aider le comédien « en conjuguant technique intérieure et technique extérieure à atteindre l'état créateur et la vérité humaine du personnage »<sup>31</sup>. Stanislavski développe des techniques pour permettre à l'acteur d'avoir l'air « naturel » sur le plateau. Il met au point des exercices pour lui apprendre à se libérer des tensions, à se concentrer, à développer son imagination grâce au « si magique », à augmenter ses capacités émotionnelles et sensorielles en recherchant des images intérieures personnelles. Aslan explique ainsi les procédés psychologiques que l'acteur doit mettre en place sur le plateau :

A partir de la biographie du personnage, de son comportement, des circonstances de l'action, l'acteur fait « comme si », il entre dans un processus psychologique qui déclenche en lui le sentiment réel, il « vit » l'événement et ses conséquences au lieu de se contenter de reproduire la manifestation extérieure d'un sentiment non ressenti. Il se donne une motivation véritable, il se met en jeu. Il croit à ce qu'il fait. Tout en lui participe à cet effort, non seulement sa pensée et son éloquence mais aussi ses nerfs, ses glandes, son souffle. Le psychique entraîne le physique, c'est l'école du « revivre » opposée à celle de « la représentation ». »<sup>32</sup>

En résumé l'acteur tel que théorisé par Stanislavski doit fournir un énorme travail sur son intériorité: « L'acteur est dans l'obligation de vivre son personnage intérieurement, puis de donner de son expérience une manifestation extérieure. »<sup>33</sup>

---

28 Declan Donnellan est un metteur en scène anglais. Il a consigné ses réflexions sur le jeu de l'acteur dans son ouvrage *L'acteur et la cible*. Voir : Donnellan, Declan : *L'acteur et la cible. Règles et outils pour le jeu en 19 chapitres, avec 6 principes fondamentaux, 7 choix difficiles et 4 digressions incontournables*. Trad. par Valérie Latour Burney. Éditions L'Entretemps, Saussan 2004.

29 Kotte, Andres : *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Böhlau Verlag, Köln, Weimar et Wien 2005, pp. 167-179.

30 Aslan, *op. cit.*, p. 85.

31 Corvin, Michel (Dir.) : *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Editions Bordas, Paris 2008, p. 1292.

32 Aslan, *op. cit.*, p. 96.

33 Stanislavski, Constantin : *La Formation de l'acteur*. Trad. par Élisabeth Janvier. Editions Payot & Rivages, Paris 2001, p. 31.

Il serait cependant réducteur de s'imaginer que Stanislavski ne se préoccupe que de l'intériorité de l'acteur aux dépens de son extériorité. Le training physique occupe une grande place dans sa pédagogie.<sup>34</sup>

En résumé, on pourrait dire que Stanislavski développe un type de jeu dans lequel l'intériorité psychologique est centrale mais qui ne nie pas l'importance de l'extériorité, grâce au travail physique. Selon Stanislavski, il y a dans chaque rôle un plan intérieur et un plan extérieur liés l'un à l'autre par le même objectif.<sup>35</sup>

Aujourd'hui, les termes de « psychologie » et de « personnage » sont souvent considérés comme tabous. On a d'ailleurs tendance à accuser tout mauvais théâtre de psychologisme. Ces termes, tout comme ceux de « mémoire affective » ou « d'état émotionnel » n'ont peut-être plus lieu d'être car ils renvoient à une vision du théâtre dépassée. Le théâtre ne cherche plus à donner l'illusion de la réalité, c'est le cinéma qui s'en charge.<sup>36</sup> Pourtant, cela ne signifie pas que la réflexion autour de l'intériorité de l'acteur soit obsolète. En répétition il est n'est pas rare de parler du parcours d'une figure, de son objectif. Krystian Lupa dira par exemple que l'acteur doit inventer un « monologue intérieur » alors que Jean-Yves Ruf préférera le terme de « paysage mental ». Même un performer qui se confronte aux spectateurs dans la plus grande authenticité possible est confronté à cette question puisqu'en tant qu'individu faisant quelque chose devant d'autres individus il doit gérer sa propre intériorité. Dans sa célèbre performance *Rythm 0*<sup>37</sup>, Marina Abramovic avait placé 72 objets sur une table dont une pistolet et une balle. Elle s'était ensuite mise à disposition du public, lui permettant de faire ce qu'il voulait avec elle aux moyens de ces objets. Dans ce cas, elle a dû être capable de maîtriser ses émotions (peur, excitation etc.) et donc faire un travail sur son intériorité.

La question de l'intériorité de l'acteur semble par conséquent être toujours au centre des préoccupations contemporaines, simplement elle n'est pas nécessairement liée à une *dramatis personae* comme c'est le cas chez Stanislavski

Une deuxième tendance qui traverse le 20ème siècle dans les théories du jeu de l'acteur considère que ce dernier ne doit pas incarner un rôle mais le montrer. J'ai donné à cette catégorie le terme « d'acteur distancé ». Le théoricien et praticien le plus important à avoir développé ce type de jeu est Bertolt Brecht (1898-1956). Il souhaitait un théâtre épique dont le but était de rendre étrange, singulier aux yeux des spectateurs, ce qui d'apparence était banal, quotidien. Brecht avait pour ambition de révolutionner le mode de représentation, donc la façon de jouer des acteurs.

Au contraire de Stanislavski qu'il combat sur plusieurs points (mais dont il ne renie pas totalement les réflexions, comme on a parfois tendance à le croire), Brecht n'a pas de méthode, il n'a pas mis sur pied un système. Cependant, tout au long de sa carrière, il n'a cessé de mettre par écrit ses réflexions sur le jeu de l'acteur que l'on retrouve notamment dans *L'art du comédien*<sup>38</sup>, *Le petit Organon pour le théâtre*<sup>39</sup> ou

---

34 Voir à ce propos : Stanislavski, Constantin : La Ligne des actions physiques. Répétitions et exercices de Stanislavski. Textes réunis, présentés et traduits par Marie-Christine Autant-Mathieu. Éditions L'Entretemps, Montpellier 2008.

35 Stanislavski 2001, *op. cit.*, p. 172.

36 D'ailleurs « the method » développée par Lee Strasberg et largement inspiré du système de Stanislavski est une technique encore largement utilisée aux USA par les acteurs de cinéma notamment.

37 *Rythm 0* de Marina Abramovic, 1974.

38 Brecht, Bertolt : L'art du comédien. Écrits sur le théâtre. Trad. de l'allemand par Jean Tailleur et Guy Delfel. Trad. des inédits, choix des textes, préface et notes de Jean-Louis Besson. L'Arche, Paris 1999.

39 Brecht, Bertolt : Kleines Organon für das Theater 1948. In : Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke 16.

encore *L'achat de cuivre*.<sup>40</sup> Brecht lutte contre un théâtre de l'identification en dénonçant l'illusion théâtrale. Selon lui, le comédien ne doit pas s'identifier avec son personnage mais le montrer. C'est dans cette optique qu'il refuse que l'acteur se concentre uniquement sur son intériorité:

« [...] le comédien doit se donner pour tâche de connaître et d'approfondir les relations entre les hommes – c'est elles et non son intériorité qui constituent l'objet essentiel de son observation – et il doit pouvoir les jouer de manière consciente, en décrivant son personnage [...] »<sup>41</sup>

Le mode de jeu épique permet à Brecht de briser l'illusion théâtrale. Bien qu'il critique l'identification, le metteur en scène ne la renie pas de façon catégorique. Il y a recours – notamment en répétition – pour permettre la distanciation. Le « *Verfremdungseffekt* » (traduit par « distanciation » ou « étrangéisation ») est l'une des caractéristiques les plus importantes du jeu épique tel que conceptualisé par Brecht. Cette notion est complexe à définir une fois pour toute car Brecht ne cesse de la reformuler. De plus, c'est un terme qu'il n'a pas ou peu utilisé en répétition et il a souvent été mal interprété par ses successeurs, ce qui donne lieu à un jeu « froid », « formel », « non-vivant » sans lien avec ce qu'imaginait Brecht. Dans *L'achat de cuivre* l'homme de théâtre allemand décrit le « V-Effekt » de cette façon:

Eine Technik, mit der darzustellenden Vorgängen zwischen Menschen der Stempel der Ausfallenden, des der Erklärung bedürftigen nicht selbstverständlichen, nicht einfach natürlichen verliehen werden kann. Das Ziel des Effekts ist dem Zuschauer eine fruchtbare Kritik vom gesellschaftlichen Standpunkt zu ermöglichen.<sup>42</sup>

La distanciation peut être créée de plusieurs façons; par l'acteur, par la scénographie ou par des procédés de mises en scène. L'intégration de Songs à l'intérieur de la pièce, le rideau de tissu blanc à mi-hauteur ou encore les panneaux sur lesquels sont écrits les titres des scènes à venir sont quelques exemples de procédés de distanciation typiquement brechtiens.

Le but premier de l'effet de distanciation est politique et non artistique. Brecht veut éviter que le spectateur ne s'identifie avec ce qu'il voit sur scène. La représentation théâtrale ne doit pas l'endormir, le mettre en transe mais lui permettre d'aiguiser son sens critique. Le « V-Effekt » est un moyen grâce auquel le comédien évite de représenter les choses comme étant évidentes et immuables. Ainsi le spectateur voit simultanément le personnage et le comédien. Brecht explique en ces termes ce qui différencie le comédien épique des autres :

Le mode de représentation qui raconte cela consiste, entre autres choses, dans le fait que les comédiens disent leur texte comme s'ils n'en croyaient pas leurs oreilles. [...] A la différence du comédien naturaliste ou celui qui stylise à l'ancienne mode, le comédien épique ne tient pas les hommes pour des natures immuables. Il les considère comme on ne peut plus transformables, et ceux qui ne le sont pas, comme éliminables. Le procès historico-social auquel les hommes sont soumis lui est connu.<sup>43</sup>

---

Schriften zum Theater 2. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967.

40 Brecht, Bertolt : *Der Messingkauf 1937-1951*. In : Brecht, Bertolt : *Gesammelte Werke* 16. Schriften zum Theater 2. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967.

41 Brecht 1999, *op. cit.*, p. 10.

42 Brecht 1967, *op. cit.*, p. 553.

43 Brecht 1999, *op. cit.*, p. 60.



L'acteur procède en quelque sorte à un montage de son rôle. Il n'y a pas comme chez Stanislavski une continuité psychologique. Il joue une chose après l'autre et non pas une chose à partir de l'autre.

Le théâtre de Brecht est un théâtre politique qui met la réflexion et l'observation critique au centre. Le théâtre a un rôle à jouer dans la lutte des classes et doit permettre au prolétariat, si ce n'est de se libérer, au moins de prendre conscience des conditions d'exploitation dans lesquelles il se trouve. A nouveau, il ne faut pas oublier le contexte historique dans lequel s'ancre la pensée brechtienne. Mort en 1956, Brecht a vécu la deuxième guerre, a été le témoin d'un Berlin en ruines et a assisté à la séparation de l'Allemagne.

Si aujourd'hui, nous pouvons observer des traces de l'héritage brechtien sur de nombreuses scènes européennes, l'effet de distanciation n'est plus utilisé pour dénoncer l'illusion théâtrale. Au vu des bouleversements qui se sont opérés sur la scène théâtrale ces dernières années (avènement du post-dramatique, influence prédominante de la performance, interdisciplinarité etc) ce combat est anachronique. Au même titre que d'autres effets théâtraux, il est souvent utilisé pour affirmer une forme de théâtralité.

Malgré les différences évidentes qui séparent Brecht de Stanislavski, les deux hommes de théâtre développent une théorie du jeu de l'acteur dont le pivot central est le texte dramatique et le rapport qu'entretient le comédien avec son rôle. Or, toutes les théories du jeu ne prennent pas le texte dramatique comme point de départ. Ceci nous amène à la troisième catégorie pour laquelle j'ai choisi de conserver la terminologie de Andreas Kotte soit « *der Körper als Material des Spielers* », le corps comme matériau du comédien.

Andere Regisseure und Schauspieler des 20. Jahrhunderts jedoch knüpften gerade an diese Traditionen an, indem sie in Abgrenzung zum kommerziellen Theater betrieb und in Polemik gegen ein Theater als ‚Magd der Literatur‘ den Körper als vorrangiges Ausdrucksmittel des Schauspielers erneut in den Mittelpunkt rückten und durch vielgestaltige Experimente weitgehend vergessene Spielweisen zurück zu gewinnen suchten.<sup>44</sup>

Kotte regroupe dans cette catégorie une série de praticiens du 20ème siècle, influencés par une tradition théâtrale qui ne se base pas uniquement sur le texte (le mime, la commedia, le théâtre de foire etc.). Vsevolod Meyerhold (1874-1940) compte parmi ces praticiens : « Eine Erneuerung des Theaters wurde von ihm [Meyerhold, M.K.] im Rückgriff auf ursprüngliche Traditionen gesucht, die wiederum mit größter Virtuosität für das Theater der Gegenwart erneuert wurde. »<sup>45</sup> C'est dans ces traditions notamment que Meyerhold a puisé son inspiration pour le grotesque<sup>46</sup> (qui peut être apparenté à une technique de jeu mais aussi à des procédés de mise en scène qui incluent le public dans l'événement théâtral) qu'il considère comme l'essence même de la théâtralité.<sup>47</sup>

Meyerhold, comédien, directeur de théâtre, metteur en scène et pédagogue a été un élève de Stanislavski. Il s'est cependant distancé de son maître afin de développer

44 Kotte, *op. cit.*, p. 175.

45 Brauneck, Manfred : Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperiodern, Kommentare. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg 2009, p. 235.

46 Le grotesque est un concept clé de la pensée meyerholdienne, cependant nous ne pouvons pas en expliquer toute la complexité dans ce travail. Voir à ce propos: Picon-Vallin, Béatrice : Meyerhold. Édition CNRS, Paris 1990.

47 Picon-Vallin, *op. cit.*, p. 19.

sa propre pensée face au théâtre, celle-ci à connu plusieurs phases et est intimement liée à l'histoire russe. Son esthétique peut être résumée sous le terme de théâtre stylisé<sup>48</sup> ou de théâtre de la convention. Son projet théâtral s'attache principalement à contester le réalisme psychologique et son esthétique. Meyerhold, tout comme Brecht, refuse l'illusion théâtrale ainsi que l'explique Béatrice Picon-Vallin :

La première constante, c'est, bien sûr, l'irréversible condamnation du naturalisme, des principes de reproduction, d'identification, c'est la négation du « revivre », du sentimental, de l'anecdotique.<sup>49</sup>

Pour appréhender un rôle, le comédien ne doit pas se concentrer uniquement sur son intériorité. Le mouvement et le rythme doivent être à la base de l'art dramatique. « Pour lui [Meyerhold, M.K.], les gestes sont plus importants que les mots, les mouvements plus révélateurs que le dire. »<sup>50</sup>

Avec Meyerhold, nous assistons à une mécanisation de l'art de l'acteur (une de ses influences est d'ailleurs Edward Gordon Craig). Il s'inspire du taylorisme pour élaborer sa pensée et développe un training dont un des buts est d'amener l'acteur à une grande maîtrise corporelle. Celui-ci peut être résumé sous le terme de biomécanique:

Bei dem biomechanischen System, bei dem mechanische Bewegungsgesetze auf die Bewegungen des lebendigen Körpers angewendet werden sollten, ging es Meyerhold in erster Linie um Trainingsanweisungen für Schauspieler, die diese in optimaler Weise auf die Spielaktion und das Publikum einstellen sollten.<sup>51</sup>

Meyerhold compare souvent l'acteur à un danseur, à un acrobate ou encore à un jongleur. Il doit maîtriser les mécanismes corporels car pour Meyerhold « tout état psychologique est conditionné par des processus physiologiques, des états, voire des positions physiques ».<sup>52</sup> Le comédien doit être pleinement conscient des possibilités de son instrument de travail. C'est dans cette optique que Meyerhold considère que le comédien a des similarités avec un ingénieur. Le metteur en scène russe semble se baser sur la dualité essentielle du comédien (notamment théorisée par Coquelin) pour élaborer sa pensée de l'acteur.

Im Schauspieler vereinen sich Organisator und Organisierter (also Künstler und Material). Die Formel für den Schauspieler sieht so aus:  $N = A1 + A2$ , wobei N der Schauspieler ist, A1 der Konstrukteur, der die Idee konzipiert und befiehlt, sie zu realisieren, A2 – das ist der Körper des Schauspielers, der die Aufgaben des Konstrukteurs (A1) ausführt.<sup>53</sup>

Meyerhold s'oppose donc de façon radicale à un théâtre de l'intériorité réalistico-psychologique. Ce double rôle du comédien est un phénomène auquel Meyerhold donne aussi le nom de distanciation.<sup>54</sup>

---

48 Ce terme est notamment utilisé par Manfred Brauneck dans son ouvrage *Theater im 20.*

*Jahrhundert*. Il y liste les différentes caractéristiques de cette esthétique. In : Brauneck, *op. cit.*, pp. 233-234.

49 Picon-Vallin, *op. cit.*, p. 18.

50 Aslan, *op. cit.*, p. 168.

51 Brauneck, *op. cit.*, pp. 240-241.

52 Picon-Vallin, *op. cit.*, p. 109.

53 Meyerhold E., Wsewolod : Schriften, Bd. 2, 1917-1939. Henschel Verlag, Berlin 1979, pp. 478-480.

54 Brauneck, *op. cit.*, p. 241.

On aura compris que Meyerhold place le corps de l'acteur au centre de sa pédagogie de l'acteur. Cette pensée a une grande influence sur le théâtre du 20ème siècle. Thomas Ostermeier, comme d'autres metteurs en scène, s'inspire ouvertement de la biomécanique dans son travail avec les acteurs. Ceci est particulièrement remarquable dans ses premières créations à la Baracke de Berlin.<sup>55</sup> Et nous observons toujours dans ses mises en scène actuelles son goût pour le grandiose de la mécanique de l'acteur. Je pense ici notamment à la performance de Anne Tismer, interprète de Nora, dans *Une maison de poupée* de Ibsen.<sup>56</sup>

Si le modèle de Andreas Kotte m'a permis de catégoriser les grandes tendances des théories du jeu de l'acteur apparues au siècle dernier, il a le désavantage de se concentrer uniquement sur la discipline théâtrale au sens strict. Or la scène théâtrale contemporaine est grandement influencée par d'autres domaines artistiques tels que la performance, la danse ou l'art plastique. Ceux-ci n'influencent pas le théâtre uniquement au niveau esthétique mais également au niveau du jeu de l'acteur. Il suffit de penser à un spectacle de Jan Fabre ou de Robert Wilson pour se convaincre que les trois catégories (« acteur incarné », « acteur distancé » et « le corps comme matériau du comédien ») citées précédemment ne sont pas suffisantes pour décrire la pratique de l'acteur contemporain. L'implication physique des acteurs de J. Fabre a plus à voir avec celle de Anne Teresa de Keermaecker dans *Fase*<sup>57</sup> ou de La Ribot dans *Laughing Hole*.<sup>58</sup> Et le travail des acteurs de Wilson me semble plus aisé à décrire au moyen d'un vocabulaire issu de l'art plastique qu'avec des notions telles que « intériorité psychologique » ou « gestus ». Il y a me semble-t-il un aspect primordial qui n'est pas évoqué par Kotte dans ses trois catégories car il nous vient justement de la performance et de la danse. Il s'agit de la corporalité de l'interprète. La performance, bien qu'elle ne puisse complètement abolir le caractère spectaculaire, combat toute forme d'illusion. Elle tend à la plus grande authenticité possible. Le performer X qui se tient devant les spectateurs n'est rien d'autre que le performer X.<sup>59</sup> Et cela concerne son corps également. Lorsque Marina Abramovic (dans une performance devenue une référence) s'entaille une étoile sur le ventre<sup>60</sup> sa douleur est réelle et c'est son sang que nous voyons couler. Cette compréhension du corps a fortement influencé le théâtre contemporain, post-dramatique notamment.

Weithin stellt postdramatisches Theater sich dar als Theater einer *autosuffizienten Körperlichkeit*, die in ihren Intensitäten, gestischen Potentialen, in ihrer auratischen »Präsenz« und inneren wie nach außen übermittelten Spannungen ausgestellt wird.<sup>61</sup>

Le corps de l'acteur est désormais très souvent montré tel qu'il est, il ne disparaît plus sous la figure théâtrale. Il lui arrive quelque chose pendant le temps que dure la

55 Kotte, *op. cit.*, 05, p. 178.

56 Nora de Henrik Ibsen, mise en scène : Thomas Ostermeier, Schaubühne am Lehniner Platz Berlin, première: 26.11.2002.

57 *Fase*, Four Movements to the music of Steve Reich. Chorégraphie: Anne Teresa de Keersamaecker, Théâtre de la Bourse Bruxelles, première: 18.03.1982.

58 *Laughing Hole* de La Ribot, 2006.

59 Évidemment, la performance mériterait d'être pensée dans une plus grande complexité mais j'essie ici de poser uniquement les bases nécessaires à ma réflexion.

60 Lips of Thomas de Marina Abramovic, 1975/2005.

61 Lehmann, Hans-Thies : *Postdramatisches Theater*. Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 2008, p. 163.

représentation. Le corps de l'acteur se transforme (sueur, essoufflement, fatigue sont autant de signes qui peuvent indiquer la transformation). Il n'est pas seulement un porteur de signes mais un organisme vivant, la chair de l'acteur étant prise en considération. D'une compréhension sémiologique du corps de l'acteur, nous sommes passés à une compréhension phénoménologique.

En filigrane de cette histoire succincte des théories du jeu se dessine un aspect essentiel du jeu de l'acteur. Il s'agit de l'influence du metteur en scène sur le type de jeu développé par le comédien. Pour parler du jeu de l'acteur il me semble essentiel de considérer dans l'équation la relation qui lie l'acteur au metteur en scène. L'analyse de ce rapport est nécessaire si nous voulons comprendre comment la direction d'acteur détermine la façon de jouer d'un comédien, quels procédés sont mis en place en répétition pour amener l'acteur à développer tel ou tel type de jeu etc. C'est dans cette optique que je me penche ici sur ma propre pratique.

## 4 Retours sur ma pratique # 1

### Réflexions sur la relation acteur *versus* metteur en scène

*Pour ma part, rien de définitif, rien de précis, n'est fixé avant les premières répétitions. Pas de papiers, pas de notes, pas de plan écrit. Rien dans les mains, rien dans les poches, tout dans le corps et l'âme d'autrui. De l'autre côté, le comédien.*<sup>62</sup>

#### La direction d'acteur c'est quoi?

La direction d'acteur est un terme qui apparaît à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle avec l'avènement du cinéma et la naissance de la mise en scène moderne. Sophie Proust la définit en ces termes: « La direction d'acteurs se définit par le travail du metteur en scène avec les comédiens en relation avec un objet de création – avec ou sans texte – pour créer un spectacle. »<sup>63</sup> La chercheuse française précise que le travail de direction d'acteur ne saurait recouvrir uniquement le travail « concret » fourni en répétition par le metteur en scène et les acteurs. Il y aurait trois phases à distinguer. La première se situe en amont des répétitions lorsque le metteur en scène imagine, rêve à son spectacle. Inévitablement, il doit s'interroger sur les types de jeu qu'il a envie de mettre en place, sur la façon dont il imagine diriger ses acteurs, sur la dramaturgie de l'acteur qu'il doit mettre en place pour servir au mieux la création en devenir. Il rêve à des corps, à des énergies sur le plateau, à des possibles interactions. On peut légitimement se demander si faire une distribution ne serait pas le premier acte de direction d'acteur. Je reviendrai sur cette question. La deuxième phase se passe en répétitions. C'est une période de tests dans laquelle acteurs et metteur en scène cherchent ensemble la meilleure façon d'interpréter un rôle, des modes de jeu, des façons de s'adresser au partenaire, au public, enfin tout ce qui potentiellement fera le spectacle. Ce processus dépend évidemment du projet initial. Y a-t-il un texte? Est-ce une écriture de plateau? Le metteur en scène joue-t-il également? Enfin, la troisième phase se rapporte à la fin des répétitions, voire au début des représentations et correspond à une phase de fixation des choix éprouvés en répétition.

[...] le travail du directeur d'acteurs consiste, selon diverses options dont il sera question, à exprimer sa vision de l'objet en cours de création, à choisir quelles directives donner aux comédiens, à en estimer les répercussions, à les modifier tout en évaluant cette nécessité dans l'écoute des acteurs, à garder tel ou tel élément, à modifier ses choix et à les fixer avant la première ou seulement lors des premières représentations.<sup>64</sup>

---

62 Vilar, Jean : « De la tradition théâtrale ». In : La Direction d'acteur, Théâtre/Public, n° 64-65, juillet-octobre 1985, p. 11.

63 Corvin, *op. cit.*, p. 438.

64 Proust, *op. cit.*, p. 33.

La direction d'acteur implique donc un rapport ternaire entre metteur en scène et acteur puisqu'entre les deux se trouve toujours l'objet de création, le spectacle en devenir. On dirige et on est dirigé en fonction d'un projet. Et au-delà du projet, la direction d'acteur est également dépendante de la compréhension par le metteur en scène du rôle de l'acteur dans le processus créatif.<sup>65</sup> L'acteur doit-il être au courant de tout? Le metteur en scène doit-il toujours être capable de justifier ses choix afin que le comédien puisse les comprendre de façon intellectuelle? Le comédien est-il un partenaire de création? Ou un exécutant? Participe-t-il au processus créatif de façon globale ou bien ne doit-il s'occuper que de sa partition? D'ailleurs, est-il présent de façon continue aux répétitions ou ne vient-il que lorsqu'on répète une scène dans laquelle il apparaît? Enfin, l'acteur est-il objet ou sujet de la représentation ou les deux à la fois?

Pour Piscator par exemple l'acteur est responsable de son art. Il lui accorde donc une mission pédagogique, voire politique.

Au-delà de toutes ces diversités, il est un élément commun – à mon sens – à la base de toute forme de collaboration entre un acteur et un metteur en scène. Pour que le travail puisse avoir lieu, un contrat de confiance doit être passé entre le metteur en scène et le comédien. Celui-ci peut être remis en question, interrogé, bousculé durant les répétitions mais il doit cependant être à la base du rapport de travail. L'acteur, tout comme le metteur en scène, s'expose sans cesse, se montre dans sa vulnérabilité lorsqu'il se trouve dans un processus créatif. Nous pourrions penser que cette mise à nu est le lot de l'acteur uniquement puisque lui seul est sur scène, qu'il se trouve littéralement à la vue de tous. Cependant, le metteur en scène, pour peu qu'il travaille de façon sincère, s'expose tout autant, bien que son corps physique ne soit pas visible au moment de la représentation. La confiance que l'acteur a dans le regard du metteur en scène et celle que ce dernier accorde au comédien est donc la condition *sine qua none* pour parler de direction d'acteur de tous types. Jerzy Grotowski estime d'ailleurs que le travail du metteur en scène est de prévenir l'acteur du danger :

Le problème essentiel est de donner à l'acteur la possibilité de travailler « en sécurité ». Le travail de l'acteur est dans le danger; il est soumis à un contrôle continu et à l'observation. Il faut créer une atmosphère, un système de travail dans lequel l'acteur sente qu'il peut faire absolument n'importe quoi, qui sera compris et accepté. C'est souvent au moment où l'acteur comprend cela qu'il se révèle à lui-même.<sup>66</sup>

Vouloir parler de direction d'acteur contraint à avouer qu'il est impossible de généraliser. Il existe autant de façons de diriger que de metteurs en scène et chacun d'eux adapte sa façon de diriger en fonction des acteurs et des projets. Sophie Proust prétend cependant qu'il est possible de distinguer quatre modes de direction d'acteurs:

On distingue quatre modes compatibles de direction d'acteurs: soit le metteur en scène demande aux interprètes le résultat qu'il veut obtenir en leur précisant leur parcours; soit il ne leur indique pas de parcours en leur

---

65 On aura compris que j'utilise ici indifféremment les termes de directeur d'acteur et de metteur en scène. Certains praticiens font la différence et vont jusqu'à prétendre qu'il y a des directeurs d'acteur qui ne sont pas metteur en scène et vice versa. A mon sens, dès le moment où l'on travaille avec des acteurs alors il y a « direction d'acteur ».

66 Grotowski, Jerzy : Vers un théâtre pauvre. Trad. par Claude B. Levenson, L'Âge d'Homme, Lausanne 1971, p. 177.

proposant un résultat; soit il leur donne un parcours sans mentionner de résultat; soit encore il leur propose de répéter par le biais de l'improvisation.<sup>67</sup>

Il est à mon avis réducteur de croire qu'il existerait des types de directions d'acteur susceptibles d'être classifiés. Par son souci de rigueur, Proust manque ici de sensibilité pour remarquer que la direction d'acteur ne peut pas être objectivée à ce point. Elle semble ne pas comprendre qu'il s'agit avant tout d'une relation entre deux individus et qu'à ce titre elle ne peut être que singulière. Ma réflexion quant à la relation qui unit un acteur et un metteur tente de ne pas être catégorisante. Il ne s'agit pas de généraliser mon point de vue mais bien d'essayer de comprendre comment je travaille avec des acteurs.

## Direction d'acteur non! Mais alors quoi?

*L'acteur: un exécutant, un instrumentiste, un interprète, un créateur? – Un artiste.*<sup>68</sup>

Le terme de directeur d'acteur me semble tout à fait inapproprié pour décrire ma pratique. Diriger est un terme qui a une connotation autoritaire qui ne me plaît pas (raison suffisante pour le remettre en question). Il possède une hiérarchie implicite qui ne correspond pas au rapport acteur/metteur en scène tel que je le conçois. Cela me donne le sentiment que tel un chef d'orchestre, le metteur en scène donne le ton à l'acteur-interprète dont le travail serait justement d'interpréter une partition en fonction de la lecture du chef. Cela sous-entend que l'acteur est au service – de l'auteur, du texte, du metteur en scène peu importe – mais dans une forme de soumission. Cela sous-entend également que le rôle de l'acteur est de suivre une ou des direction(s) préalablement déterminée(s) par le metteur en scène. Et donc qu'il peut se tromper, faire faux, sortir du chemin de façon volontaire ou non.

Je ne prétends pas que les personnes qui se reconnaissent dans le terme de directeur d'acteur sont nécessairement des « tyrans » attendant des acteurs qu'ils exécutent leurs ordres et qu'ils ne travaillent que dans un rapport de hiérarchie pyramidale. Je mets simplement en évidence le fait que ce terme ne me convient pas pour parler de ma façon de travailler avec les acteurs lors d'un processus de création.

Cette discussion autour de la terminologie peut paraître anecdotique et pourtant je suis persuadée qu'elle ne l'est pas. Nommer le travail avec l'acteur de telle ou telle manière influence nécessairement sur la façon de travailler avec celui-ci puisque le terme donné à cette pratique dépend de la place que l'on donne à l'acteur dans le processus de création, de la confiance qu'on lui accorde, de l'engagement et de l'investissement qu'on attend de lui

Mon postulat est simple: l'acteur est un artiste à part entière. Même s'il possède des qualités d'interprète, celles-ci ne constituent pas sa fonction dans un processus créatif.

Le metteur en scène est également un artiste à part entière. Comment donc nommer le rapport qui s'établit entre ces deux artistes lors d'une production théâtrale? Le

---

67 Corvin, *op. cit.*, p. 438.

68 Vitez, Antoine : Le Théâtre des idées. Anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu. Éditions Gallimard, Paris 1991, p. 310.

premier terme qui me vient est celui de collaboration. Désignant un travail en commun, cette terminologie est certes appropriée, mais ne me semble pas complètement satisfaisante car ce qu'il se passe entre un acteur et un metteur en scène va au-delà de la simple collaboration. Le rapport est plus complexe, plus personnel, plus fusionnel. La communication se passe parfois de mots. Un geste, un souffle du metteur en scène et l'acteur comprend ce qu'il est en train de chercher. Un regard au lointain, une intonation peut parfois indiquer au metteur en scène que l'acteur n'est pas d'accord avec lui, même lorsqu'il l'assure du contraire. Quel terme serait donc susceptible de contenir tous ces éléments? C'est au cours d'une discussion avec une comédienne qu'il m'est apparu de façon très claire que le mot le plus à même de définir le rapport que j'essaie de mettre en place avec un acteur est celui d'alliance.

- Alliance: accord, union de choses de nature différente
- Allier: mêler, combiner, réunir ensemble des choses de nature différente
- S'allier: s'unir, s'associer, se réunir, s'ajouter<sup>69</sup>

Je considère que l'acteur est l'allié du metteur en scène au même titre que le metteur en scène est l'allié de l'acteur.

Ce terme me permet premièrement de mettre en exergue la réciprocité de la relation. J'aime à croire qu'en tant que metteur en scène on induit autant qu'on est induit. Deuxièmement, il me permet de mettre l'accent sur l'union des forces, l'aspect « ensemble », « en commun » tout en ne niant pas la différence des fonctions (qui ne sont pas de même nature). Car je ne mets pas en cause la fonction. Ce n'est pas parce que je parle d'alliance que je nie les rôles de metteur en scène ou d'acteur. Les fonctions sont différentes et je ne désire pas les confondre; simplement elles ne sont pas ordonnées de façon hiérarchique et ne sont pas nécessairement occupées par la même personne lors d'un processus de création. Lors d'une conférence<sup>70</sup> traitant des méthodes de travail du collectif berlinois She She Pop, Mieke Matzke a expliqué que si toutes les fonctions liées à une production théâtrale étaient remplies lors des répétitions, elles l'étaient à tour de rôle par tous les membres du collectif. La fonction n'est donc pas indissociable de l'individu. Cette façon de multiplier les rôles de chacun dans un processus créatif change les rapports de force et le projet politique qui sous-tend le projet théâtral. Troisièmement, l'alliance désignant également l'anneau porté par chaque partenaire d'un couple marié, ce terme me permet de souligner l'aspect intime du rapport acteur/metteur en scène. Il était question plus haut du contrat de confiance tacite passé entre acteur et metteur en scène avant le début du travail. Celui-ci est d'autant plus indispensable que souvent la distance dévolue à un rapport professionnel conventionnel n'est pas maintenue lors d'un processus de création. Souvent, la vie privée, les sentiments et les sensibilités de chacun viennent se mêler aux considérations objectives.

C'est pourquoi j'ai choisi d'utiliser le terme d'alliance lorsque je désigne la relation que j'entretiens avec les acteurs avec lesquels je travaille.

69 <http://www.larousse.fr/>, consulté le 23 mai 2015.

70 Cette conférence a eu lieu dans le cadre d'un symposium ayant pour titre *Arbeitsweisen im Gegenwartstheater* organisé par l'institut de sciences du théâtre de l'université de Berne en collaboration avec le festival de théâtre bernois AUAWIRLEBEN.



## Que se passe-t-il en répétitions?

Comment cette alliance se laisse-t-elle observer en répétition? Quels procédés mettre en place pour la rendre possible? De façon très concrète, qu'est-ce que cela change de parler d'alliance plutôt que de direction d'acteur? L'alliance se reflète-t-elle véritablement dans ma pratique?

Je vais tenter de répondre à ces questions en prenant comme exemple deux projets que j'ai menés dans le cadre de ma formation à la Manufacture: *Ein Sportstück* et *ChériChérie*.

*Ein Sportstück* est une performance conçue avec Charlotte Dumatheray – comédienne – et élaborée lors d'un stage mené par Natacha Varga-Koutchoumov et Arielle Meyer MacLeod en juin 2014. Cette performance a constitué la première étape de recherche pratique de mon projet de master.

*ChériChérie* constitue quant à lui mon projet de fin d'étude et a été présenté en février 2015 au théâtre de Vidy. Cette création originale mêle théâtre et danse. C'est un solo pour une comédienne – Tamaïti Torlasco – et un chœur chorégraphique de garçons constitué de Arnaud Huguenin, Tomas Gonzalez, Pierre Piton et Matteo Prandi.

### Le choix des acteurs

L'alliance acteur/metteur en scène débute avec la distribution. La réciprocité de la relation commence à ce moment-là. Bien que je pense à tel ou tel acteur en fonction des projets et qu'il appartient à ma fonction que de proposer à certains comédiens de se joindre à mon projet, je suis convaincue que nous nous choisissons mutuellement. Et que de ce choix mutuel découle la future alliance. La base de la relation s'instaure avec la première discussion, autour du premier café bu ensemble; lorsque l'on donne les premières indications, les premières pistes en laissant ensuite l'acteur repartir et en espérant que cela va infuser. Il est primordial que les acteurs qui travaillent sur l'un de mes projets aient absolument envie de le faire, qu'ils aient confiance dans le travail et dans la démarche. Lorsque je cherchais à constituer le chœur de garçons pour *ChériChérie* j'étais en pleine répétition avec la promotion H pour la lecture autour du Berliner Ensemble présentée aux rencontres Jacques Copeau. Pierre Piton m'avait déjà donné son accord mais il me manquait encore trois hommes. A la fin d'une journée de travail, je m'entretenais avec un petit groupe de comédiens dont j'appréciais beaucoup le travail et avec lesquels j'avais envie de travailler. Au détour d'une discussion, j'ai évoqué le fait que j'étais à la recherche de comédiens pour mon projet de master, tout en mentionnant que ces derniers devraient danser. Quelques jours plus tard, Arnaud Huguenin et Matteo Prandi sont revenus vers moi en quête d'explication approfondies sur le projet car ils se disaient enthousiastes à l'idée de poursuivre notre collaboration en participant à mon projet de master. Le fait qu'ils viennent d'eux-mêmes m'a convaincue du fait que nous devons travailler ensemble, au-delà même du fait que je les estime en tant que personnes et en tant qu'artistes. Dans cet exemple, nous nous sommes véritablement choisis mutuellement et c'était un postulat de départ précieux pour le travail qui était à venir. Bien sûr, cela ne se passe pas tout le temps ainsi et le choix de distribution se fait évidemment en fonction du projet. Cependant, je peux affirmer que la constitution de mon équipe est plus importante que le résultat final. Autrement dit, mon projet est

complètement dépendant des individus qui y participent.

Je peux identifier deux critères qui guident mes choix lorsque je rêve à une distribution. Premièrement, je choisis toujours des personnes avec lesquelles j'ai un bon contact, des personnes que j'apprécie dans le privé. Cela ne signifie pas que je travaille uniquement avec des amis mais toujours avec des individus avec lesquels je développe un rapport qui n'est pas seulement artistique. J'apprécie également la fidélité dans les relations de travail. Et je n'hésite pas à réengager les gens sur différents projets. Cela a été le cas pour *Ein Sportstück*. Avec Charlotte Dumartheray, nous travaillons ensemble depuis de nombreuses années et je suis convaincue que le résultat n'a été possible que parce que nous nous connaissons très bien – dans la vie et sur le plateau.

On l'aura compris, l'aspect humain est central dans ma démarche. Je crois effectivement que pour rendre l'alliance acteur/metteur en scène possible, nous ne pouvons pas faire l'économie de l'aspect personnel inhérent au processus créatif. Le deuxième élément à guider mes choix de distribution est d'un tout autre ordre. Je suis très sensible à la plasticité des corps, à l'énergie que dégagent certains individus, à des présences particulières. Je rêve à des corps. Je travaille donc beaucoup à partir de la corporalité de chacun, je cherche à exposer l'étrangeté de chaque acteur. C'est pourquoi j'attache une grande importance à l'investissement physique du comédien sur le plateau, à sa manière d'appréhender « l'ici&maintenant » de la représentation. Alain Platel mais aussi Frank Castorf ou Nicolas Stemmann constituent des modèles à cet égard. Montrer la plasticité des corps est un projet qui guide l'ensemble de ma démarche artistique. Je suis très souvent dans une position de fascination face à mes acteurs et cela m'empêche parfois de conserver une distance critique nécessaire au travail. Il m'arrive à certains moments de me laisser embarquer par une proposition de l'acteur et d'oublier de me poser la question du chemin sur lequel j'ai envie de guider le comédien. S'il est évidemment indispensable de rebondir sur les idées développées par l'acteur, il faut encore que j'apprenne à les critiquer en fonction de mon projet.

## Les rendez-vous

Une fois l'équipe réunie, il est nécessaire de trouver comment faire pour instaurer dans le travail cette alliance si nécessaire. Les débuts de répétition (au sens du début du travail mais aussi au sens de chaque nouvelle entame au fil du travail) me semblent primordiaux. En tant que chef de projet, il faut leur porter une attention toute particulière. En relisant mes carnets de mise en scène, je retrouve de façon récurrente les questions « comment commencer? », « comment organiser le temps? »

Il faut inventer des protocoles qui permettent d'entrer ensemble dans le travail, de s'accorder, de trouver le ton juste de la communication. C'est une des fonctions de l'échauffement par exemple.

Lorsque j'ai travaillé avec Charlotte, j'ai expérimenté une forme de rituel que j'ai ensuite reproduit avec Tamaïti lors de notre semaine de pré-répétition en décembre dernier. Chaque fin de journée, il s'agissait de prendre un moment chacune pour soi pour écrire à propos de ce qu'il s'était produit pendant la séance de travail. Il n'y avait pas d'autres contraintes que de prendre un moment pour soi – mais ensemble car il fallait rester dans la salle – pour réfléchir sur le moment vécu. Lorsque nous avons fini d'écrire, nous lisions à l'autre ce que nous avons écrit. J'ai testé plusieurs

choses: lire le texte de l'autre, choisir un endroit dans la salle pour dire son texte, se mettre en scène etc. Au-delà de l'intérêt lié à l'archivage du processus créatif (une de mes obsessions), ce rituel permet à l'acteur et au metteur en scène de faire la même chose tout en ne changeant pas de fonction. L'état d'être en jeu n'est pas réservé à l'acteur et prendre le risque d'impliquer son corps de metteur en scène participe à mon sens à l'établissement de ce rapport d'allié. Cela crée un rapport d'égal à égal. De plus, cela permet de prendre la température chez l'autre, de savoir comment il se situe par rapport au travail et cela ouvre souvent sur des discussions qui permettent d'éclaircir des points d'incompréhension, de faire avancer la pensée etc. Ce procédé est également très instructif pour comprendre comment le regard sur l'objet en cours de création est totalement dépendant de la fonction que l'on occupe dans le processus.

La journée de répétition du 14 décembre 2014 vue par Tamaïti :

J'aime tout particulièrement ces moments de lecture sur Herculine. Rentrer dans son histoire par ses propres mots. La description pudique de sa vie torturée. Comme un feuilleton, j'en apprend plus chaque jour.

Ma première impro.

Tête dans le cul. Excitation de la première fois. Et excitation tout court du fait d'improviser, ça m'amuse vraiment. Avec les moyens du bord, construire une image, faire croire au spectaculaire avec peu de choses. Emballée dans un drap rouge qui devient ma jupe et devient en même temps mon tapis rouge. Imaginaire d'enfant. Comme petite dans ma chambre, maquillée et être sur une scène mais sous ma mezzanine.

Lettre d'amour. Exercice ludique de s'adresser à une personne qui ne la recevra jamais. Inventer un contexte où les détails ont un sens mais seule moi en détient les explications.

La journée de répétition du 14 décembre 2014 vue par moi :

La travail a continué gentiment, doucement. On est toujours au coin du feu (du chauffage). On a commencé nos rituels

- écrire sur la répétition
- correspondance amoureuse

Et puis on a fait une première impro. Comment faire exister un monde. Une scène. Le cabaret. On a travaillé avec Céline et Charles. Tami s'est enroulée dans du tapis rouge. Très beau moment. Lorsque la robe s'est transformée en tapis rouge. En catwalk (on dit comme ça?)

On a également avancé dans les mémoires d'Herculine. Ces moments de lecture ont quelque chose de magique. Que j'aimerais bien réussir à conserver. Mais ne sais pas encore comment.

Recueillement – écoute – appropriation.

Et premier fou rire. Impossible de lire mon écriture. « Je défie quiconque de lire autre chose que purée »

On est venu nous dire que la musique était trop forte. Et que c'était dimanche. Comme si ici tout devait rester calme. SILENCIEUX. On est en plein dedans. Lorsque le dire dérange. On est en même temps très loin et très près du plateau.

J'avais également mis sur pied un autre rituel d'écriture puisque j'ai proposé à Tamaïti d'entretenir une correspondance amoureuse et d'écrire une lettre d'amour par jour à un amoureux fictif ou réel. Chaque jour, nous nous lisions donc ces lettres

– par essence intime – ce qui a participé à notre mise en confiance mutuelle. Ces rituels ont été abandonnés lorsque nous avons commencé à travailler à Lausanne. Cependant, ils nous ont permis d'entamer les répétitions à La Manufacture de façon plus sereine.

Ces rituels ou rendez-vous (c'est d'ailleurs aussi prendre le temps d'un café avant la répétition) sont indispensables pour établir une confiance de base nécessaire au travail. Ils sont fondateurs de cette alliance acteur/metteur en scène.

## Le mode de travail en répétition

La relation acteur/metteur en scène, lorsqu'elle est conçue comme une alliance, influe sur la façon de travailler en répétition. Je ne travaille pas de la même façon qu'un metteur en scène qui refuse par exemple de boire un verre avec son équipe après les répétitions.

Ainsi que je l'ai déjà précisé, l'alliance ne refuse pas les fonctions et ne présuppose pas un travail de création en collectif. Si cet aspect n'a pas toujours été clair dans mon travail avec Charlotte<sup>71</sup>, dans *ChériChérie* chacun est resté fidèle à sa fonction.

Remplissant celle de la mise en scène, j'ai toujours pris en charge la préparation des répétitions, l'organisation du temps de travail. Avec *ChériChérie*, j'ai dû faire face à une constellation inhabituelle. La plupart du temps nous répétions à deux avec Tamaïti et deux fois par semaine le groupe de garçons, parfois incomplet, nous rejoignait pour répéter les scènes de groupe. La dynamique de travail était donc compliquée à gérer. Passant du rapport très intime induit par le tête à tête, il me fallait parfois gérer un groupe d'acteurs qui étaient impliqués à différents degrés dans le projet. Il m'a fallu trouver comment amener les acteurs à se faire confiance alors qu'ils ne se connaissaient pas et se voyaient très peu. Cela était d'autant plus nécessaire que la matière traitée était intime et parfois intimidante. Je me suis alors attachée à deux choses. Premièrement, j'ai tout fait pour créer un climat agréable où tout pouvait être dit sans crainte. Il y avait toujours de quoi boire et manger, j'ai fait des pauses en suffisance pour que les gens puissent vraiment se rencontrer et j'ai toujours été très compréhensive en ce qui concerne les indisponibilités des uns et des autres. J'ai également essayé d'être le plus transparente possible – que ce soit sur mes intentions artistiques ou sur les conditions financières par exemple. J'ai essayé de donner aux répétitions un cadre « convivial ». Deuxièmement, j'ai toujours minutieusement préparé les répétitions de groupe. Ceci dans un souci d'efficacité – nous avons vraiment peu de temps de répétition ensemble – mais également pour instaurer un rapport d'exigence face au travail.

C'est un signe de considération vis-à-vis de l'acteur que d'arriver « préparée » en répétition. Par conséquent, cela constitue un moyen intéressant pour instaurer ce rapport d'allié qui m'est indispensable pour travailler.

---

71 Comme j'ai finalement décidé de jouer mon propre rôle dans la performance, Charlotte a dû, par moments, remplir la fonction de metteur en scène. Or, il était compliqué pour elle de me donner des indications car le projet n'avait pas été pensé de façon collective. Elle essayait de rester fidèle à mes idées tout en me donnant des indications concrètes. Je l'ai mise dans une position délicate et inconfortable sans m'en rendre compte. On comprend ici l'importance de clarifier la fonction de chacun en amont du processus de répétition.

▷ Tentative pour en faire un numéro  
Travail sur la musique de Boyz.

Styaki de

Donc :

+ Tami seule de  
des

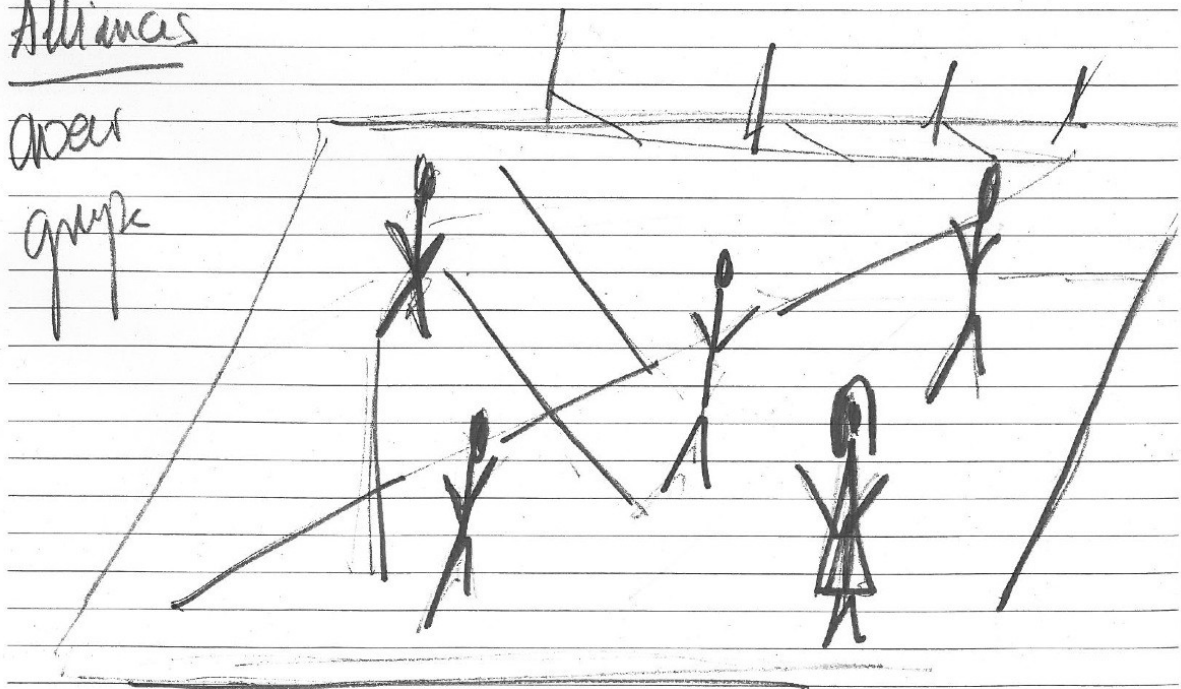
+ les garçons viennent pas  
la nuit 1/1/2

+ à un moment donne TAMI se détache du  
groupe

Ch Texte de Preciado TABLEAU

Alliances

avec  
groupe



Préparation d'une répétition – extrait de mon cahier de mise en scène de ChériChérie

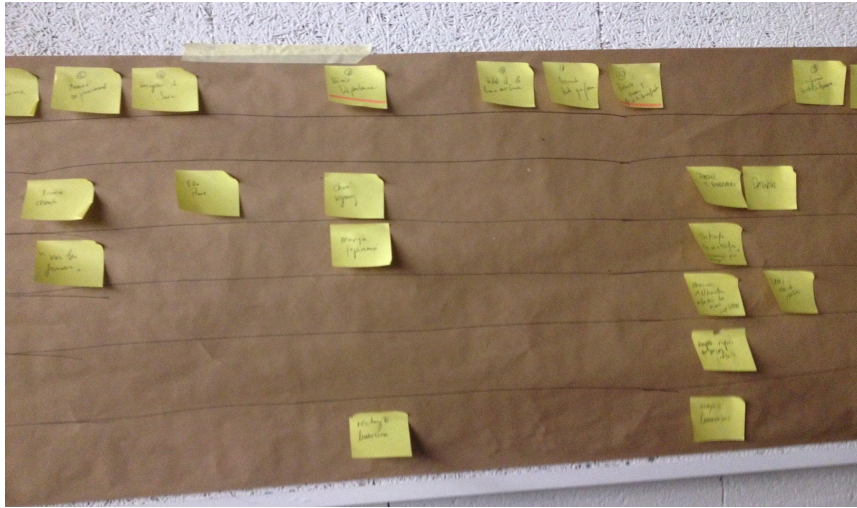
Un autre moyen pour moi de s'allier avec l'acteur est de lui donner des missions. Cela a été le cas avec Pierre dans *ChériChérie*. Pierre était le seul danseur du projet et le plus jeune. A 19 ans, il a dû travailler avec une équipe de trentenaires. Sa place dans le groupe n'était donc pas évidente à trouver. C'est notamment pour cela (en plus de ses compétences bien sûr) que je lui ai donné la responsabilité des échauffements et de l'apprentissage des chorégraphies. Lors des séances de travail dédiées à la danse c'est donc lui qui menait les répétitions. Et je participais à ces séances au même titre que les acteurs. Je m'échauffais avec eux et apprenais les chorégraphies à leurs côtés. A nouveau, c'est ici une technique qui me permet d'établir un rapport d'égal à égal. J'ai compris grâce à ces expériences qu'être capable de déléguer permettait de montrer ouvertement la confiance que l'on accorde aux personnes avec lesquelles on travaille.

Quel rôle le travail dramaturgique joue-t-il dans la relation acteur/metteur en scène?

La dramaturgie occupe une place centrale dans ma pratique de metteur en scène. Je conçois principalement mes projets à partir de montage de textes, ce qui nécessite un travail dramaturgique précis. De plus, je compose généralement mes spectacles comme une partition musicale. Papier kraft et post-it en main, je passe beaucoup de temps à imaginer les possibles agencements de tous les matériaux nécessaires à la mise en scène. *ChériChérie* a d'ailleurs été conçu de cette façon. A priori, la dramaturgie du spectacle est un domaine de compétence qui appartient au dramaturge s'il y en a un, au metteur en scène ou du moins à la « regieteam ». Cependant, j'associe régulièrement les acteurs à mes réflexions dramaturgiques. Les intégrer à ce processus est une façon pour moi de consolider le rapport d'alliance que je tente d'instaurer. Les acteurs sont mes premiers alliés de la pensée. Je procède de différentes manières. Souvent, je commence la répétition par un point dramaturgique. Il s'agit pour moi de faire part aux acteurs de l'avancée de ma pensée quant à la composition globale du spectacle. Je ne leur cache rien quant à mes idées, mes intuitions – ce qui n'est peut-être pas toujours délicat. Cela permet deux choses. Premièrement, les acteurs acquièrent petit à petit une idée du spectacle qui s'échafaude.<sup>72</sup> Deuxièmement, cela m'aide à affiner ma réflexion. Leurs remarques et questions m'instruisent sur ce qui peut potentiellement fonctionner ou non. Lors de ces moments de discussion, je partage également les références qui m'inspirent. Nous écoutons ensemble de la musique, nous regardons des extraits de spectacles, de films afin d'avoir une « boîte à outils » commune. Dans ma pratique, je travaille souvent à partir de modèles. Régulièrement, cela amène des discussions qui permettent de s'accorder et souvent les acteurs amènent ensuite à leur tour matière à réflexion. En quelque sorte, nous malaxons ensemble la matière du spectacle. L'une des répétitions de *ChériChérie* qui me reste très clairement en mémoire est celle où j'ai déroulé devant Tamaïti la première esquisse du montage du spectacle (soit un énorme schéma qui nous accompagna presque jusqu'à la fin des répétitions).

---

<sup>72</sup> Il faut préciser que pour *Ein Sportstück* et *ChériChérie* le texte du spectacle s'est écrit pendant les répétitions et n'a cessé d'être modifié. C'est un mode de travail que j'apprécie car il me laisse une grande marge de manoeuvre. Cependant cela peut-être inquiétant pour l'acteur, notamment en ce qui concerne la mémorisation du texte.



Partie du schéma dramaturgique du spectacle *ChériChérie* – les différents niveaux correspondes aux différents éléments de la mise en scène (texte; action Tamaïti; action garçons; musique; lumières; son; costume)

Je lui ai expliqué comment j'imaginai l'agencement du texte mais aussi des séquences, des lumières etc. Ensemble nous avons repensé le montage de texte, fait de nombreuses coupes et construit un nouvel agencement. Nous avons réajusté ainsi l'ensemble de la dramaturgie du spectacle.

Je considère la dramaturgie comme un moyen particulièrement intéressant de travailler avec l'acteur et d'instaurer l'alliance acteur/metteur en scène qui se situe à la base de ma pratique de metteuse en scène. Celle-ci contient cependant certains désavantages. A trop vouloir créer un rapport d'égal à égal et un climat de travail dans lequel chacun se sent bien, je crois avoir un trop grand besoin de sentir l'envie des comédiens. Je m'assure sans cesse de leur bien être et m'inquiète du fait que je ne les brusque pas. Il faut – à mon sens – que j'apprenne non pas à les blesser mais à les dérouter, apprendre à tenir l'inconfort si cela est bénéfique pour le travail. Je dois apprendre à être d'accord d'être en désaccord.

D'une façon plus générale, je recherche dans mon travail avec les acteurs à trouver une énergie, un investissement sur le plateau que j'observe dans un certain théâtre allemand. Je travaille beaucoup à partir de références que constituent les spectacles de René Pollesch, Christoph Marthaler ou Nicolas Stemmann par exemple et j'essaie d'amener les acteurs à développer une façon de jouer que je peux observer dans les spectacles de ces artistes.

Ainsi, la réflexion que j'ai menée sur ma pratique et ma façon de travailler avec les acteurs me donnent des pistes à suivre pour essayer désormais de définir ce qu'est le « jeu allemand ».

## 5 Le « jeu allemand » – c'est quoi?

S'il existe un phénomène singulier dans le théâtre allemand en lien avec ses acteurs, s'il y a une école du « jeu allemand » alors comment celui-ci se laisse-t-il définir? Est-il possible de généraliser des réflexions qui jusqu'à présent sont de l'ordre de l'intuition? Arrivons-nous à dépasser la remarque particulière pour arriver à mettre en exergue les spécificités du « jeu allemand »?

C'est le sentiment d'étrangeté que me procure le « jeu allemand » qui m'a tout d'abord fasciné. Celui-ci provient en partie de la langue allemande puisque celle-ci m'est étrangère. Sa musicalité, sa grammaire, sa construction, son rythme sont autant de facteurs susceptibles de procurer en moi de l'étonnement. Mais puis-je seulement mettre sur le compte de ma non-maîtrise de la langue ce sentiment profond que l'acteur allemand manie la langue différemment – que l'acteur français, en l'occurrence? Le « jeu allemand » n'impliquerait-il pas un rapport singulier à la langue et au texte? L'acteur allemand mettrait-il en place des procédés langagiers singuliers?

### Quels procédés face à la langue?

*[...] c'est comme si avant chaque phrase ils [les acteurs allemands, M.K.] disaient je dis deux points exactement et c'est ça exactement la force performative du langage c'est qu'au fond avant chaque énoncé on pourrait dire en plus de ce que je dis JE LE DIS [...]*<sup>73</sup>

Lors d'une discussion autour du « jeu allemand » menée lors du stage avec Natacha Varga-Koutchoumov et Arielle Meyer MacLeod en juin dernier, nous n'avons cessé de nous interroger autour du rapport que les acteurs allemands entretiennent avec la langue. Sans pouvoir véritablement expliquer quels procédés ils mettaient en place, il nous semblait évident que les acteurs entretenaient un rapport performatif au langage. Nous avons le sentiment qu'avant chaque phrase prononcée, l'acteur allemand disait « je dis, deux points » et qu'il faisait donc porter l'attention non pas sur ce qui était dit (donc sur le sens, dire = dire) mais sur l'acte de dire (acte = faire = dire).

C'est ce qu'il se passe notamment lorsque dans *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie* un des acteurs – tel un chef d'orchestre – demande aux trois autres de prononcer les « mots magiques » que sont « Gerechtigkeit », « Freiheit » etc.

[...] also, Achtung! Hier kommt es: Freiheit, Gerechtigkeit, Ehre, Pflicht, Vergebung, Hoffnung [...]

<sup>74</sup>

Le comédien à l'avant scène fait un signe à ses partenaires et les trois autres prononcent le mot en chœur. Ils donnent le sentiment de se gargariser avec ces

<sup>73</sup> Extrait d'une discussion autour du « jeu allemand » enregistrée et retranscrite tel quel. Juin 2014.

L'ensemble du texte se trouve en annexe p. 91.

<sup>74</sup> Jelinek, Elfriede: *Drei Theaterstücke. Die Kontrakte des Kaufmanns, Rechnitz (Der Würgeengel), Über Tiere*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg 2009, p. 238.



mots, comme si cela leur faisait quelque chose de prononcer tel ou tel mot. A ce moment précis, l'acte de dire est plus important que ce qui est dit. Cela ne signifie pas que le sens n'a pas d'importance mais que l'acte de dire est au moins aussi important que ce qui est dit. Le dire au sens d'action (donc au sens performatif) devient événement. Ceci est accentué par le procédé de mise en scène qui consiste à commenter musicalement (l'acteur Stemann le fait au moyen d'une phrase musicale au piano) le mot une fois prononcé.

En plus d'être performative, la langue semble ici avoir une consistance particulière, comme si les acteurs étaient capables de la malaxer, de la mâcher, de faire d'elle une matière.

Le « jeu allemand » impliquerait-il alors une performativité ainsi qu'une matérialité de la langue?

## Performativité et matérialité de la langue

[...] *L'acteur, en portant la langue, joue le rôle non pas d'un personnage, mais de l'acte de narration.*<sup>75</sup>

On a hérité la notion de performativité du langage ou d'énoncé performatif du philosophe anglais John Langshaw Austin. Dans une série de conférences publiées après sa mort sous le titre anglais de *How to do things with words* (*Quand dire c'est faire* en français)<sup>76</sup>, Austin explique sa recherche sur la nature du langage et montre comment la parole est capable d'accomplir des choses. Il part du présupposé que si les énonciations sont des actes alors elles doivent viser à accomplir quelque chose. La parole, le dire, peut donc produire du faire. « Les énonciations performatives [...] ne sont donc pas des affirmations vraies ou fausses, [...] ni des non-sens; mais des énonciations visant à faire quelque chose [...] ».<sup>77</sup>

Il va sans dire que de manière générale le contexte d'énonciation est très important pour que l'énonciation puisse véritablement être performative (être réussie ou non). « Je te condamne à deux ans d'emprisonnement » est véritablement performatif uniquement si l'énonciation est prononcée par un juge dans le cadre d'un procès. Les énoncés performatifs sont donc auto-référentiels et constitutifs de la réalité. L'individu à qui est adressé l'énoncé « je te condamne à deux ans d'emprisonnement » passe du statut d'homme libre à celui de prisonnier suite à l'énonciation. Le performatif (lorsque l'on reste au niveau de la langue) oppose le dire au faire soit : dire = dire *versus* dire = faire.

Lorsque j'observe un acteur allemand<sup>78</sup>, j'ai le sentiment justement de me retrouver face à une langue qui « fait » et non face à une langue qui « dit », c'est à dire d'une langue qui ne serait qu'un vecteur de sens. La langue serait donc performative dans un sens global.

Chez René Pollesch, et notamment dans son spectacle *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*, c'est justement l'ensemble du discours qui devient performatif (ceci bien qu'il soit également possible d'identifier des moments précis où l'accent est mis

75 Dusigne, Jean-François : « L'acteur et le metteur en scène: partenaires, pour quel théâtre? » In : Libois, Jean-Louis et Lucet, Sophie (Dir) : L'acteur créateur. Double jeu n°1, Caen 2003, p. 178.

76 Austin, John Langshaw : Quand dire, c'est faire. *How to do things with words*. Trad. par Gilles Lane. Éditions du Seuil, Paris 1970.

77 Austin, *op. cit.*, p. 25.

78 Il faut comprendre l'acteur allemand comme un acteur développant un « jeu allemand ».

sur l'acte de dire et non sur ce qui est dit). Le texte de Pollesch est d'une telle densité, référencé et proféré parfois à une telle vitesse par Fabian Hinrichs, qu'il est impossible au spectateur de comprendre tout ce qui est dit. Il se trouve dans l'incapacité de se concentrer sur le sens. C'est l'acte de dire qui est au centre du jeu de Hinrichs. La langue devient performative pour le public dans le sens où elle lui fait vivre une expérience sensible et non sensée. Elle lui fait quelque chose. La langue crée l'événement théâtral au sens phénoménologique. Chez Pollesch dire c'est faire mais c'est aussi faire quelque chose au public.

Si Austin a pensé le performatif en se référant au langage uniquement, cette notion prend des significations plus ou moins différentes, selon les champs d'études. Judith Butler – philosophe américaine – est certainement l'une des théoriciennes les plus intéressantes en ce qui concerne la notion de performatif. C'est à partir de cette idée qu'elle repense la constitution de l'identité et par là même celle du genre. Pour elle, le genre n'est plus ontologique ou biologique mais performatif soit le résultat de « spezifischer kultureller Konstitutionsleistungen ».<sup>79</sup> Elle se distancie donc d'Austin puisqu'elle utilise le performatif pour parler d'actions corporelles (« körperliche Handlungen »<sup>80</sup>). Pour Butler, le corps ne peut être compris comme quelque chose de stable mais plutôt comme « an active process of embodying certain cultural and historical possibilities »<sup>81</sup>, c'est pourquoi elle comprend la constitution performative de l'identité comme un processus d'incarnation. A force de répéter des actes performatifs le corps incarne certaines possibilités qui sont historiquement et socialement déterminé. Ainsi, le corps et par extension l'identité deviennent culturellement et socialement marqués.

Bien qu'elle se démarque d'Austin sur certains aspects et comme le remarque Erika Fischer-Lichte<sup>82</sup>, chez Butler comme chez Austin, tout ce qui a de l'influence sur la réalité est performatif. Une des caractéristiques de la performativité est donc sa capacité de transformation.

Or j'ai le sentiment que les acteurs allemands se laissent très souvent traverser par la langue comme si elle était une force qui s'emparait de leur corps, comme si nous assistions à une réelle incarnation du verbe dans la chair. Pourrions-nous voir ici une autre facette de la performativité du langage?

Au début du spectacle *Die Kontakte des Kaufmanns* quatre acteurs produisent ce que nous pourrions appeler une « performance du langage ». Ils prennent en charge de façon chorale une partie du texte de Jelinek. La séquence dure dix minutes. Ils commencent en chuchotant, assis autour de la table au lointain. Petit à petit, ils s'approchent du public. Ce mouvement se répercute sur leur façon de proférer le texte. Ils parlent de plus en plus vite et de plus en plus fort. La nappe musicale – fond sonore presque imperceptible au début – devient également de plus en plus forte. Les voix des comédiens doivent donc passer par dessus la musique. La séquence se termine alors que les comédiens sont à l'avant-scène, hurlant le texte au public à tel point que cela déforme leur corps, leurs visages. A ce moment précis, on pourrait comparer les acteurs à des « athlètes du dire » en train de livrer une performance hors norme. A Hambourg, ce moment est tellement puissant que les

---

79 Fischer-Lichte, Erika : *Ästhetik des Performativen*. Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004, p. 37.

80 Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 37.

81 Butler, Judith : « Performative Acts and Gender Constitution : An Essay in Phenomenology and Feminist Theory ». In : Case, Sue-Ellen (Dir.) : *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre*. JHU Press, Baltimore et London 1990, p. 273.

82 Fischer-Lichte, *op. cit.*, pp. 31-43.

spectateurs ont applaudi après la séquence. La réaction du public peut être lue comme une preuve de la performativité de la scène.



Sébastien Rudolf, Franziska Hartmann, Maria Schrader et Patryzia Ziolkowska dans *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie*

La langue est donc performative car elle transforme l'acteur, elle l'épuise et fait de lui un individu altéré. De plus, elle rend l'acteur performatif à son tour. Cette transformation est mise en évidence par les applaudissements spontanés du public. Ils indiquent qu'ils ont assisté à quelque chose d'extraordinaire, d'intense – ce que l'on nomme communément une performance. Ainsi, la langue est non seulement performative mais l'acte de dire devient performance.

Lorsque j'analyse la mise en scène de *Hamlet* par Thomas Ostermeier, j'ai parfois le sentiment que Lars Eidinger travaille la langue comme un boulanger la pâte à pain. Il malaxe les mots. J'ai l'impression de voir la place que prennent les mots dans sa bouche. Si cela est observable sur l'ensemble de la pièce – le focus est mis sur les mimiques et notamment sur la bouche de Lars Eidinger – la première scène est particulièrement instructive. Le spectacle commence alors que tous les acteurs sauf Eidinger sont assis autour de la table de banquet qui se trouve derrière le rideau. Tous sont vêtus de costumes noirs. Muets et visages fermés, tout semble nous indiquer qu'ils se trouvent à un enterrement – celui de Hamlet père bien que cette scène n'existe pas dans la pièce de Shakespeare. Eidinger assis à jardin filme son visage en gros plan et prononce le fameux monologue « être ou ne pas être ». L'acteur transmet le texte en sur-articulant complètement les mots, comme s'il déversait une matière sur le spectateur. Cela donne le sentiment qu'il veut transmettre autre chose que le sens, quelque chose de vivant, d'organique, de palpable. A mon sens, il sur-articule pour mieux affirmer le fait qu'il est en train de

dire, pour mettre l'accent sur l'acte de dire et non sur ce qui est dit. La performativité du dire est donc liée à une compréhension de la langue comme matière. Performativité et matérialité semblent constituer les deux faces d'une même médaille.

Pour reprendre le terme de Hans-Thies Lehmann, l'accent mis sur la matérialité de la langue peut être compris comme une « De-Sementisierung »<sup>83</sup> de celle-ci. La langue n'est plus comprise comme médium de sens mais comme matière sonore. La musicalité de la langue est soulignée et c'est par elle que l'on comprend.

Se convaincre, par expérience, que ce passage du son au sens s'opère. Il doit y avoir en nous une oreille pour ça, un troisième tympan.  
Il s'agit du son que le langage fait. Les sens que les sons créent n'ont rien à voir avec le sens des phrases (celui-là est entendu de toute manière, inutile de s'en occuper).<sup>84</sup>

L'accent n'est plus mis sur le sens mais sur le phénomène produit par le parler. Ainsi comme le résume Erika Fischer-Lichte: « Die theatralen Elemente in ihrer spezifischen Materialität wahrzunehmen heißt also, sie als selbstreferentielle, sie in ihrem phänomenalen Sinn wahrzunehmen. ».<sup>85</sup> Cela ne signifie pas que la langue ne signifie plus rien mais que sa signification se constitue dans et par l'acte de perception.

Et cet acte de perception est nécessairement lié au son produit par la langue.

Ce phénomène se laisse également observer dans la mise en scène de René Pollesch. On a le sentiment que Fabian Hinrichs considère le texte comme une partition musicale. Crescendo, decrescendo, forte, staccato, accelerando etc. pourraient constituer un vocabulaire adéquat pour décrire la façon dont l'acteur s'empare de la langue de Pollesch. Et mettre l'accent sur la musicalité de la langue plutôt que sur son sens a pour conséquence de rendre la langue matérielle. La mise en scène regorge d'exemples mais nous pouvons nous attarder sur la neuvième minute du spectacle, afin de clarifier mon analyse. Cela correspond au moment où Hinrichs vient de tirer le rideau « FATZER » et qu'il laisse juste apparaître son visage entre les deux pans. Il dit ceci « Wir haben Chöre gesehen » qui, si nous cherchions à retranscrire la musicalité de la langue pourrait s'inscrire ainsi : « Wir **Haaaaaben Chöre geseHen**. ». La musicalité pas du tout naturelle met en évidence le fait que l'accent est mis sur la langue en tant que matière et non sur la langue en tant que sens:

[...] der Körper artikuliert sich hier in der Weise, dass er im Sprechen zugleich vorführt, wie er zu einem Instrument für sinnfreies Sprechen geworden ist. Das wäre hier die Performance, die das, was sie sagt, nur sagt, indem sie es sagt und nicht, indem sie es thematisiert. »<sup>86</sup>

Nicolas Stemmann quant à lui radicalise le travail musical avec la langue de Jelinek puisqu'il va jusqu'à composer une chanson à partir du texte. Je pense ici à la séquence allant de 51:40 à 55:48 de la 2ème partie du spectacle. Tous les comédiens sont regroupés autour du piano et chantent en boucle une mélodie. Tout

---

83 Lehmann, *op. cit.*, p. 263.

84 Régy, Claude : L'ordre des mots, Les Solitaires intempestifs, Besançon 1999, pp. 91-92.

85 Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 244.

86 Ernst, Wolf-Dieter : Der affektive Schauspieler. Die Energetik des postdramatischen Theaters. Verlag Theater der Zeit, Berlin 2012, p. 211.

en continuant à chanter, certains se déplacent à l'avant-scène et forment deux groupes: les hommes à jardin et les femmes à cour. A plusieurs ou seul et en alternance, les comédiens profèrent le texte de Jelinek comme du slam avec en fond sonore la boucle musicale chantée par d'autres comédiens accompagnés des musiciens. De telle sorte que le tout apparaît comme un long morceau de rap et que nous nous transformons – nous public – en spectateurs de concert. L'énergie est contagieuse et je ne peux m'empêcher de balancer la tête en rythme, même devant la captation. Cependant, on ne comprend presque rien à ce qui est dit. Stemann s'amuse ici avec la langue. A nouveau elle est matière avant d'être sens.

Il faut remarquer que Stemann fait apparaître le texte de deux autres manières tout au long de sa mise en scène: il jonche notamment le plateau (les comédiens jettent leurs feuilles par terre après les avoir lues) et est également projeté par moments sur l'écran du fond. Par ces procédés, le metteur en scène ne cesse de rappeler au spectateur la matérialité du texte de Jelinek.

Par ces observations, il semble que nous avons mis en évidence un procédé langagier particulier au « jeu allemand » et ainsi déterminé l'une de ses premières spécificités. Celui-ci nécessite une performativité et une matérialité de la langue, tels qu'en témoignent les points communs à N. Stemann, T. Ostermeier et R. Pollesch.

Mais le metteur en scène français Stanislas Nordey ne fait-il pas la même chose? Lui aussi, semble travailler la langue comme si elle était matière. Il malaxe les mots, en accentue certains, tape sur d'autres. Il apparaît que lui aussi veuille mettre l'accent sur l'acte de dire.

Pourtant, lorsque j'observe Stanislas Nordey jouer je n'ai à aucun moment le sentiment qu'il développe un « jeu allemand ». Nordey fait en réalité exactement l'inverse des acteurs allemands. S'il travaille à ce point la langue c'est justement pour mieux faire passer le sens, comme pour s'assurer que le spectateur comprenne bien ce qu'il dit. Il ne travaille que le sens – qu'il ponctue d'ailleurs d'un geste de la main. Il se situe dans un rapport très sérieux avec la langue et avec le texte. Il paraît être complètement au service du texte, ce qui n'est jamais le cas chez les acteurs allemands. Ces derniers sont dans un rapport totalement décomplexé face au texte et à la langue; elle n'est pas sacralisée. Il existe une distance entre le comédien et le texte. Cette distance pourrait d'ailleurs être considérée comme une autre spécificité du « jeu allemand ».

Quelle distance avec la langue?

L'acteur allemand arrive en effet à développer une distance vis-à-vis de la langue qui rend la langue étrange. Il semble capable de créer un intervalle entre lui et le texte. J'ai effectivement le sentiment que ce qui est dit ne va jamais de soi. Comme si l'acteur allemand terminait sans cesse ses phrases par « vous vous rendez compte? ». Il donne l'impression de s'étonner constamment face à la langue.

Je peux notamment observer ce phénomène d'étonnement dans la mise en scène de N. Stemann. Vers la fin du spectacle (1:18:00 de la 2ème partie), quatre comédiens s'installent sur des chaises disposées à l'avant-scène en arc de cercle. Ils prennent en charge une partie du texte de Jelinek, parfois de façon chorale. Ce qui frappe d'abord c'est le sentiment qu'ils découvrent le texte pour la première fois, en même temps que nous spectateurs. Cela nous procure le sentiment d'être au premier jour

de répétition et d'assister à une lecture. Ils ont cette attention toute particulière de la première fois – la première fois que l'on entend le texte lu par d'autres – ils prennent leur temps, essaient de comprendre comment cela circule, comment cela résonne. Or il est évident que la situation n'est pas celle d'une première lecture mais bel et bien celle d'une représentation. Les acteurs ont à ce moment-là une distance face au texte qui le rend étonnant, au sens de n'allant pas de soi.

Cette surprise face à la langue semble due en partie à la complexité de la langue allemande en elle-même, celle-ci se révélant compliquée même pour un natif. L'acteur se trouve sans cesse dans une situation d'instabilité car il n'est jamais certain d'arriver au bout du sens. Il serait intéressant d'offrir ici une analyse linguistique détaillée des particularités de la langue allemande mais cela dépasserait le cadre de mon travail. Mentionnons cependant brièvement que la phrase allemande est construite de façon complètement différente de la phrase française par exemple et ceci est capital pour l'acteur allemand. En effet, l'élément important – celui qui donne du sens, le verbe donc – arrivant à la fin en allemand, l'auditeur a sans cesse le sentiment que l'acteur doit fournir un effort particulier pour arriver jusqu'au bout de la phrase. Cela met le spectateur en état d'attente; il est comme suspendu aux lèvres de l'acteur.

Jean-Michel Tholliez l'explique ainsi:

En résumé, l'Allemand commence par les détails, puis va vers l'essentiel alors que le Français fait l'inverse : il place l'essentiel de son message au début de sa phrase. Il faut donc attendre la fin de la phrase allemande pour comprendre la teneur du message. Le locuteur allemand doit être écouté jusqu'au bout, et l'auditeur allemand sait écouter [...] <sup>87</sup>

Mais cette distance est-elle uniquement due à la langue allemande? Ne pourrions-nous pas y voir aussi un effet de distanciation brechtien? Brecht définit le mode de représentation épique dans lequel s'inscrit l'effet de distanciation en ces termes: « Le mode de représentation qui raconte cela consiste, entre autres choses, dans le fait que les comédiens disent leur texte comme s'ils n'en croyaient pas leurs oreilles. [...] » <sup>88</sup>. Ne serait-ce pas le « vous vous rendez compte? » mentionné tout à l'heure? La distance avec la langue serait donc en fait un effet de distanciation. Et par conséquent, le « jeu allemand » d'aujourd'hui ne serait-il pas tout simplement un jeu brechtien ou néo-brechtien?

### En quoi le « jeu allemand » est-il l'héritier du jeu brechtien?

Il va sans dire que Brecht a eu une influence considérable sur le théâtre en général et sur le théâtre allemand en particulier. Plus que sa pensée d'un théâtre politique c'est sa théorie de l'effet de distanciation qui semble avoir marqué ses successeurs. Bien que Brecht ne l'ait pas inventé, il en a fait une pierre angulaire de sa pensée et de sa pratique théâtrale. Et l'effet de distanciation est un moyen théâtral encore largement utilisé par le théâtre contemporain.

L'effet de distanciation doit permettre au spectateur de voir le comédien et la figure

---

<sup>87</sup> Tholliez, Jean-Michel: « La langue, reflet d'une culture : la langue allemande », *Cahiers de l'APLIUT* [En ligne], Vol. XXVII N° 3 | 2008, document 6, <http://apliut.revues.org/1340>, consulté le 26 mai 2015, p. 3.

<sup>88</sup> Brecht 1999, *op. cit.*, p. 60.

théâtrale simultanément. Le premier ne doit jamais complètement disparaître sous la deuxième.

C'est exactement ce qu'il se produit lorsque Lars Eidinge se met à parler en anglais – soit dans la langue originale de l'auteur. Or il avait jusqu'à présent parlé uniquement en allemand. En changeant de langue Lars Eidinge utilise un effet de distanciation puisqu'il s'affirme en tant qu'acteur décidant soudainement qu'Hamlet peut tout aussi bien parler en anglais. L'acteur montre le personnage d'Hamlet.

Chez Nicolas Stemmann c'est un peu différent car on ne prétend jamais à la fiction théâtrale. Les acteurs ont systématiquement le texte en main ce qui annihile de façon radicale toute forme d'illusion. Par ce procédé, le metteur en scène ne prétend en aucun cas faire comme si c'était la première fois que ces mots étaient prononcés, comme si le discours était inventé sur le moment. Le rôle des acteurs est de transmettre le texte de Elfriede Jelinek (c'est d'ailleurs ce que l'on comprend lorsqu'au début du spectacle les acteurs lisent le titre de la pièce et le nom de l'auteur). Cependant, je peux observer à plusieurs reprises des moments où un acteur se trouve dans l'entre-deux de la figure et du comédien. C'est ce qu'il se produit avec Patryzia Ziolkowska dans une séquence allant des minutes 29:20 à 35:10 de la première partie. La séquence commence alors que Ziolkowska s'avance seule à l'avant scène (texte en main), sourit et s'adresse au public : « Der Börsenkurs ist gefallen, weh, weh, weh! [...] ». <sup>89</sup> C'est le début du monologue du « Chor der Greise » soit le chœur des vieillards. Pantalon noir, chemise blanche et hauts talons aucun signe extérieur ne nous indique le vieillard. Au contraire, le costume de Ziolkowska esquisse la silhouette de quelqu'un ayant du pouvoir, de l'argent, un banquier peut-être? L'actrice semble donner des traits physiques à cette figure : un sourire trop persistant, un regard moqueur, une attitude hautaine. Néanmoins, il n'y a pas d'identification avec la figure car l'actrice revient au texte de manière récurrente. Elle lit comme si c'était la première fois qu'elle découvrait le texte, comme si tout n'était pas clair. Cette sensation est augmentée par le texte lui-même, séquence dans laquelle Jelinek joue avec les sonorités, les rimes, les jeux de mots etc. Ziolkowska s'amuse en quelque sorte à signifier une figure devant, pour et en complicité avec le public. De plus, le fait de jeter la feuille au sol quand elle a terminé la page la ramène sans cesse au niveau de la comédienne.

En ce qui concerne Fabian Hinrichs, je peux observer un procédé plus général qui englobe l'ensemble de la pièce. L'acteur ne cesse d'être dans un processus de distanciation face au texte puisqu'il « agit » sur lui à la façon d'un monteur de cinéma. J'emprunterai d'ailleurs à Robert Cantarella le terme « d'acteur monteur » pour parler de sa façon de travailler le texte. <sup>90</sup> Sans logique apparente, Hinrichs varie les façons de proférer le texte. Un mot est crié alors que le suivant est chuchoté. Certaines séquences sont dites à toute vitesse alors que d'autres le sont dans un rythme conventionnel. Il séquence le texte comme un monteur séquence les images. Ce séquençage n'est pas lié au sens du texte mais produit du sens. Ernst parle d'une non-organicité chez les acteurs de Pollesch: « Die Schauspieler sagen einen Satz, und dann kommt ein Schrei, das ist geschnitten, es soll kein organischer Vorgang sein, bei dem auf eine Steigerung ein Anschwellen folgt. » <sup>91</sup>

---

89 Jelinek, *op. cit.*, p. 232.

90 <http://robert-cantarella.tumblr.com/>, consulté le 21 mai 2015. R. Cantarella explique notamment ce qu'il entend par le terme « acteur monteur » dans le billet 126.

91 Ernst, *op. cit.*, p. 188.

L'effet de distanciation ne permet pas seulement au spectateur de voir en même temps l'acteur et son rôle mais également de mettre en ironie des séquences entières. Ainsi, l'acteur ne doit pas nécessairement développer un jeu distancé mais peut également être dans un jeu incarné, si celui-ci est mis à distance par d'autres moyens. C'est pour cela que j'ai le sentiment que les acteurs allemands ne renient pas l'intériorité psychologique. Il faut comprendre ici le terme d'intériorité au sens où l'entend Stanislavski et tel que le résume Jean-Yves Pidoux :

[...] l'intériorité devient un concept ad hoc qui recouvre indifféremment tout ce qui est supposé ne pas être de l'ordre du concept: intuition, sentiments, naturel, organicité, inconscient, empathie, inspiration, immédiateté.<sup>92</sup>

Cette intériorité psychologique ou état émotionnel est souvent mise en ironie par le dispositif, soit par un procédé de mise en scène dont l'acteur peut être la source mais ne l'est pas nécessairement. Cela produit une tension, un rapport de friction puisque le jeu incarné développé par l'acteur n'est pas en adéquation avec le dispositif dans lequel il le déploie. En résumé cela produit un effet de distanciation.

Ainsi la distanciation serait-elle la clé du « jeu allemand » que nous pourrions alors qualifier de « post-brechtien » ?

C'est ce qu'il se produit par exemple dans la mise en scène de Thomas Ostermeier après l'apparition du spectre. Lars Eidingier tient alors un monologue à genoux devant la tombe de Hamlet père. Pendant cette séquence, l'illusion théâtrale n'est pas brisée et Eidingier développe un jeu psychologique lié à l'état émotionnel présumé du personnage d'Hamlet. Nous pouvons observer une identification entre l'acteur et son rôle dans le sens où Eidingier se fond apparemment dans la figure d'Hamlet. A ce moment précis donc, Eidingier se trouve dans un jeu incarné. Cependant, à la fin de son monologue il s'attrape par le collet comme si une main étrangère – sortie de la tombe – l'attrapait et le tirait à l'intérieur de cette même tombe. Le jeu de Eidingier est mis en ironie par ce procédé de mise en scène dont il est la source. Par ce geste de mise en scène, T. Ostermeier réaffirme au spectateur qu'il est bien au théâtre et que les événements ne sont pas réels. L'acteur et le spectateur sortent de la fiction par cet effet de distanciation qui laisse apparaître l'acteur sous la figure d'Hamlet.

Chez Stemann, si les procédés mis en place sont singulièrement différents, l'effet produit est le même. Au début du « Chor der Greise »<sup>93</sup>, Stemann endosse le rôle de chef de chœur et dirige les acteurs qui entament un chant pathétique dont la seule parole est « weh » soit « douleur ». Les comédiens chantent de façon complètement investie et avec émotion ce chant censé signifier la souffrance. Ils vont jusqu'à faire une ronde autour du metteur en scène en se tenant par l'épaule. Jamais ils ne semblent dénoncer le ridicule de la situation à laquelle les rires des spectateurs nous rendent attentifs. Ils déploient donc un jeu incarné, sans recul ni distance sur ce qu'ils sont en train de produire. Au contraire de chez Ostermeier, ce ne sont pas les acteurs qui provoquent la rupture. C'est le dispositif qui rend le moment ironique puisqu'il ne « raconte » pas la même chose que ce que les acteurs sont en train de jouer. Les acteurs font exister ce moment à la charge émotionnelle forte dans un espace qui ne cesse de raconter le présent de la représentation – le plateau jonché

92 Pidoux, Jean-Yves : Acteurs et Personnages. L'interprétation dans les esthétiques théâtrales du XXème siècle. Éditions de l'Aire, Vevey 1986, p. 83.

93 Jelinek 2009, *op. cit.*, p. 232.

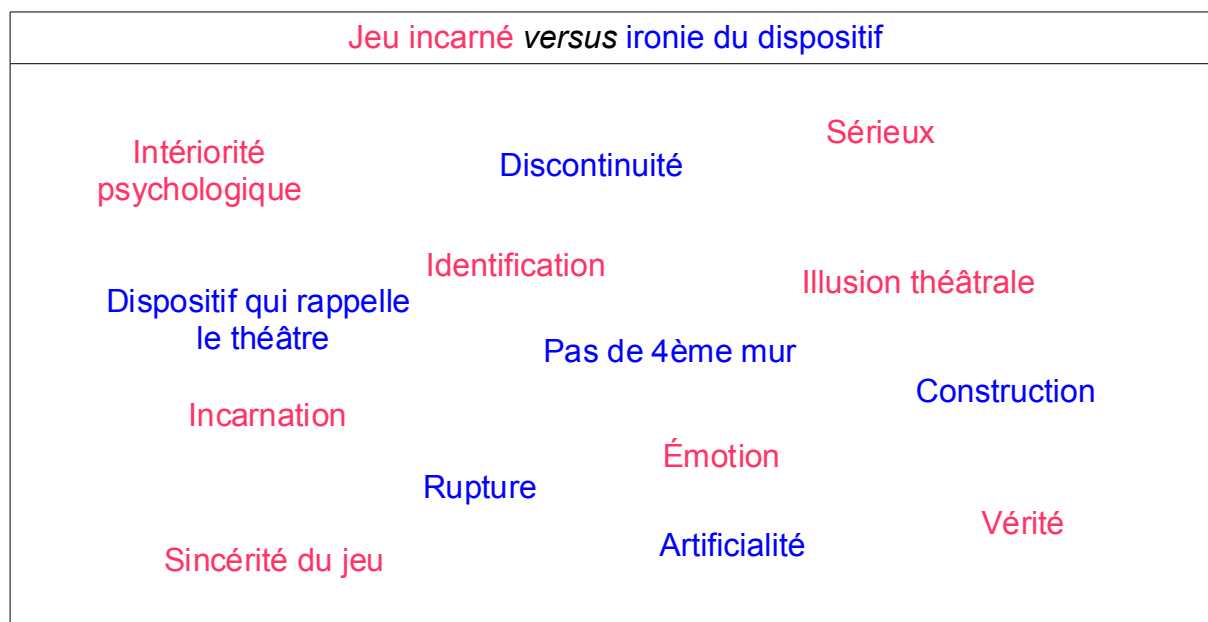


de feuilles et d'accessoires, d'autres personnes habitant le plateau et ne semblant pas concernées. Le jeu ultra-sérieux des acteurs rend la scène comique car il ne correspond pas au mode de représentation dans lequel nous nous trouvons jusqu'à présent. Il dénature et « dé-norme » la situation.

De tels procédés (notamment en utilisant le chant comme vecteur d'émotions) sont régulièrement utilisés par le metteur en scène suisse Christoph Marthaler. Je pense notamment au moment où Sophie Rois et Matthias Matschke chantent « Parole Parole » de Dalida dans *Die zehn Gebote*<sup>94</sup> ou au moment où un chœur de femmes chantent « Atemlos » dans *Tessa Blomstedt gibt nicht auf*.<sup>95</sup>

Ces procédés sont aussi particulièrement intéressants du point de vue du spectateur. Nous sommes alternativement attrapés par la grande charge émotionnelle présente sur le plateau et distancée de celle-ci par l'ironie du dispositif. Nous ne pouvons pas oublier la matérialité de la représentation, le fait qu'elle se déroule ici et maintenant. Nous nous trouvons donc bousculés, dérangés. Le spectateur ne peut jamais s'installer.

Peut-on y lire ici le but de l'effet de distanciation voulu par Brecht? Soit le fait de rendre le spectateur critique vis-à-vis de ce qui se déroule sur scène? Je ne crois pas. Le théâtre contemporain n'a plus à se battre contre un théâtre de l'illusion et l'effet de distanciation n'est plus utilisé à cette fin. Par ailleurs, le projet politique du théâtre n'est plus le même que celui conçu par Brecht. Le mur est tombé et les luttes sociales ne se résument plus à l'exploitation du prolétariat par la classe bourgeoise. Ce qui semble donc susceptible de caractériser le « jeu allemand » c'est la décomplexion à faire exister sincérité et artificialité au même simultanément ou pour reprendre les termes de F. Castorf : « faire exister Brecht et Stanislavski au même moment sur la scène [...] »<sup>96</sup>. Le « jeu allemand » semble donc être capable de dépasser l'opposition entre l'acteur incarné et l'acteur distancé et dépasse en ce sens largement un jeu brechtien. C'est ce que tente de montrer ce schéma:



94 Die zehnt Gebote. Ein Abend von Christoph Marthaler nach Raffaele Viviani, mise en scène : Christoph Marthaler, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin, première : 19.10.2001.

95 Tessa Blomstedt gibt nicht auf. Ein Testsiegerportal von Christoph Marthaler und Ensemble, mise en scène : Christoph Marthaler, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, première : 15.10.2014.

96 Plassard, Didier (Dir.) : Mises en scène d'Allemagne(s). CNRS éditions, Paris 2013, p. 314.

Si ce mémoire n'est pas le lieu pour parler des techniques apprises aux acteurs allemands lors de leur formation dans les écoles de jeu, il paraît cependant évident que le système développé par Stanislavski ou les exercices pour l'acteur mis au point par Michael Chekhov<sup>97</sup> jouent encore un rôle important aujourd'hui. Il semble en tout cas que les acteurs allemands maîtrisent tout à fait ces techniques de jeu qui préconisent un travail conséquent sur l'intériorité de la part de l'acteur. En quelque sorte, elles font partie de leur « boîte à outils ».

Il faut préciser que ces techniques de jeu sont utilisées par les acteurs allemands indépendamment de la nature du spectacle. Un acteur peut avoir un jeu incarné dans n'importe quel type d'esthétiques ou mode de représentation.

C'est le cas de Patryzia Ziolkowska dans le spectacle de N. Stemann par exemple.

A 1:41:00 débute une séquence dans laquelle l'actrice joue Elfriede Jelinek, l'auteure de la pièce. Assise au lointain et cachée par une chorale qui se tient à l'avant-scène, Ziolkowska est filmée en direct. Son visage est projeté en très grand sur l'écran du fond. Elle compose littéralement le personnage de Jelinek. Affublée d'une perruque avec deux tresses (signe distinctif de Jelinek à une époque et symbole utilisé par Stemann de façon récurrente pour représenter l'auteure dans ses mises en scène), Ziolkowska parle avec un accent autrichien (pays dont l'auteure est native). Le texte est difficilement compréhensible car la chorale chante alors que l'actrice parle. Nous pouvons tout de même voir et entendre des bouts de son discours. Son jeu fait penser à un jeu cinématographique. Elle va ensuite être attaquée par des loups et égorgée. Ziolkowska hurle et meurt de façon tout à fait réaliste ce qui renforce le sentiment de « jeu cinéma » et m'amène à conclure qu'elle développe à ce moment un jeu incarné. Or celui-ci est mis à distance par plusieurs choses et notamment par la chorale qui chante en même temps que Ziolkowska parle. Devant la chorale se déroule une sorte de combat à la hache entre deux comédiens qui ont enfilé pour ce faire des masques de loup. Il se passe donc trois actions (au moins) simultanément et cette simultanéité (essentiellement théâtrale) ironise le jeu incarné de l'actrice. Ensuite, lorsqu'elle se fait attaquer il est intéressant de remarquer que les moyens déployés sont complètement théâtraux: faux sang dont on asperge l'actrice à la vue de tous, masque de loup que l'on place autour du cou de la comédienne. Rien n'est caché au spectateur et on ne fait jamais « comme si ». Ziolkowska reste cependant complètement sérieuse. Son jeu est mis à distance par des moyens extérieurs à la comédienne.

Julien Gosselin dans son spectacle *Les particules élémentaires*<sup>98</sup> use de même types de procédés. Il annonce par exemple le titre de la séquence en le projetant sur un écran au lointain (modernisation du panneau brechtien). Une fois la scène commencée, les acteurs déploient cependant un jeu complètement incarné. D'une façon plus générale, le dispositif raconte le présent de la représentation (un peu comme chez Stemann) : tous les accessoires nécessaires au spectacle sont sur la scène dès le début ; une sorte de scène centrale recouverte de faux gazon, entourée de praticables, plus élevés et sur lesquels tables, chaises, etc. sont disposés ; praticables qui semblent représenter le lieu du repos pour les acteurs, le lieu où ils deviennent public de leur propre spectacle (à nouveau nous pouvons voir une correspondance avec la table de travail dans le dispositif de N. Stemann). La scène

---

97 Chekhov, Michael : *Etre acteur. Technique du comédien*. Trad. par Elisabeth Janvier avec la collab. de Paul Savatier, O. Perrin, Paris 1983.

98 *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq, mise en scène : Julien Gosselin, production: Si vous pouviez lécher mon coeur, première: 08.07.2013.

centrale représente quant à elle le lieu du théâtre où les acteurs jouent de façon incarnée. Ce rapport frictionnel entre fiction et dénonciation de la fiction (effet de distanciation moderne) semble donc être le cœur de la mise en scène de Gosselin. Ainsi un jeu incarné mis en ironie par le dispositif ne saurait être une spécificité du « jeu allemand ». Pourtant si j'observe les effets du « jeu allemand » chez Gosselin je n'en vois pas l'essence. C'est comme s'il reproduisait la coque vide du « jeu allemand » sans en comprendre le moteur. Il est complexe de véritablement comprendre les raisons qui font que ses acteurs ne développent pas un « jeu allemand ». Cela est peut-être dû au rapport au texte. La langue semble principalement être vecteur de sens, il manque certainement l'aspect performatif du langage. J'ai la sensation de percevoir ce que recherche J. Gosselin : une énergie, des vrais moments de jeu incarné, une grande « physicalité » etc. mais qu'il n'arrive jamais à atteindre cet endroit de jeu que je nomme « jeu allemand ». C'est peut-être aussi parce qu'il n'amène pas ses acteurs vers un jeu de l'identification, sans crainte des émotions. Ses acteurs ont me semblent-ils toujours une petite distance avec leur rôle que je lis dans la connivence qu'ils essaient d'installer avec le public, ce qui ne permet pas au spectateur de se laisser complètement avoir par l'illusion. J. Gosselin semble ne pas laisser l'identification se faire au contraire de ce qu'il se produit avec le « jeu allemand ».

En vérité, le processus d'identification implique en fait un double processus et englobe le personnage, l'acteur et le spectateur. Pour le résumer de façon simple, c'est parce que l'acteur s'identifie avec son rôle que le spectateur peut s'identifier à son tour. Lorsque j'observe un jeu incarné chez Eidingen il est souvent possible d'y déceler également un processus d'identification comme lorsqu'il prononce pour la troisième fois le monologue « être ou ne pas être ». A ce moment précis, Eidingen est Hamlet et moi spectatrice je m'identifie avec la figure.



Lars Eindinger dans *Hamlet*

Ce procédé semble impossible dans le cas de Hinrichs car Pollesch refuse l'identification de l'acteur avec son rôle:

[...] die Schauspieler in Pollesch-Produktionen bekommen keine Rollenfigur zugeteilt, sie kennen keine literarische Vorlage, an der sie sich im Probenprozess orientieren oder abarbeiten könnten, An die Leerstelle der literarischen Vorlagen rückt bei Pollesch, wie so häufig im postdramatischen Theater, ein künstlerisches Konzept. Wo einst die dramatische Figur, das szenische Geschehen organisierte, wirkt nun eine Spielregel. Diese Spielregel besagt, sich nicht auf eine Partie zu konzentrieren, sich nicht zu identifizieren mit einer Rolle. Diese Regel soll zunächst einmal bewirken, dass jedes Ensemblemitglied in gleichem Maße Verantwortung für den szenischen Abend und den gesamten Stücktext trägt.<sup>99</sup>

Pourtant lorsque j'observe Hinrichs j'ai parfois le sentiment qu'il met en marche des processus d'identification, qu'il laisse le spectateur s'identifier à la figure/acteur. C'est notamment le cas dans la séquence suivante : vers la minute 31:00 Hinrichs va s'asseoir dans la pelle mécanique motorisée qui se trouve à cour et avance jusqu'au milieu du plateau. Il fait un signe de la main et la lumière sur le plateau s'éteint (il est éclairé par une petite lumière bleutée à l'intérieur de la machine). Au même moment, la chanson « Alleluja » chantée par Jeff Buckley se fait entendre créant une atmosphère nocturne et mélancolique. Hinrichs enfle un pull à capuchon sur lequel est inscrit « i slept so hard i tired myself out ». Il fait comme s'il dormait puis continue son monologue de telle sorte qu'il laisse percevoir une grande intériorité. Il semble traversé par des émotions. Il déploie un jeu complètement incarné qui m'amène à développer de l'empathie pour lui et à entrer en quelque sorte dans un processus d'identification (semblable à celui que je peux parfois éprouver au cinéma). A la fin de la séquence, Hinrichs rompt ce jeu en claquant des mains et revient à un type de jeu plus direct et frontal. Comme si par ce geste il réveillait le spectateur de l'état de léthargie dans lequel il l'avait mis. C'est donc par l'acteur que le jeu incarné est mis en ironie.

Peut-être que l'existence d'un personnage ou d'un rôle n'est pas primordial. N'oublions pas que le comédien est avant tout un individu qui se tient devant d'autres individus. Sur scène, il est nécessairement traversé par des sentiments et des émotions. Celles-ci sont peut-être liées à sa propre intériorité ou au parcours de son personnage. Le jeu incarné apparaît dès le moment où l'acteur laisse entrevoir une forme d'intériorité que le spectateur est à même de ressentir.

Cependant, ce qui fait la particularité du « jeu allemand », c'est que cette intériorité est toujours détournée, mise à distance, ironisée. Et cette ironie est à lire comme une affirmation du geste du metteur en scène et non comme une fidèle traduction de l'effet de distanciation brechtien. On y lit le choix conscient de la théâtralité.

---

99 Ernst, *op. cit.*, p. 188.

## Le choix de la théâtralité

*Le théâtre est ici « joué » [...]»<sup>100</sup>*

C'est ce que nous pouvons observer dans la scène de l'enterrement du père de Hamlet dans la mise en scène de Ostermeier. La situation est réaliste. Tous les acteurs se tiennent debout devant le trou dans lequel le cercueil du père de Hamlet va être déposé. Les acteurs ont le visage fermé, certains portent des lunettes de soleil, ils sont habillés en noir et donnent à voir la tristesse liée à un tel événement de façon réaliste. De la musique en fond sonore augmente le pathétique de la situation. A court cependant un acteur tient un tuyau d'arrosage qui crache de l'eau et arrose les comédiens. C'est de cette façon qu'Ostermeier signifie la pluie. Il aurait eu les moyens de faire tomber de la pluie sur le plateau cependant le metteur en scène a opté pour un procédé typique de distanciation brechtienne. Il a ouvertement fait le choix de la théâtralité. Ce qui étonne c'est que les autres acteurs ne tiennent pas compte du procédé purement théâtral et sortent leurs parapluies comme s'il pleuvait vraiment. Deux types de jeu co-existent donc à ce moment. Ensuite un comédien jouant le rôle du fossoyeur tente tant bien que mal de faire entrer le cercueil dans le trou. L'acteur développe un jeu très physique et la scène se transforme petit à petit en numéro de clown, l'acteur tombant lui même dans le trou etc.. Une fois encore ce qui surprend c'est que les autres acteurs ne semblent prêter aucune attention à l'interprète du fossoyeur. Dans cette scène Ostermeier fait co-exister un jeu réaliste, un jeu brechtien et un jeu grotesque. Le théâtre est à ce moment sur-affirmé puisqu'on en utilise tous les possibles. Il nous donne à voir un monde « dé-normé ».

Comme évoqué précédemment, j'ai reconnu dans la « dé-norme » une des spécificités du théâtre allemand. Pourrions-nous alors considérer la sur-affirmation du théâtre comme une des caractéristiques du « jeu allemand »? Si tel est le cas, il est nécessaire de définir ce que cela comprend.

Tout d'abord, la sur-affirmation du théâtre est liée à la place laissée à la corporalité du comédien. Le corps de l'acteur dans sa « physicalité » – en tant qu'être de chair et de sang – se trouve au centre des trois mises en scène sur lesquelles se basent mon analyse. Au-delà de ces trois exemples c'est un phénomène que j'ai pu observer dans bon nombre de spectacles allemands.<sup>101</sup> Je pense notamment aux spectacles de Frank Castorf, de Herbert Fritsch, de Dimitter Gotscheff ou encore de Einar Schleaf. Le focus placé ainsi sur la corporalité de l'acteur va de pair avec le déploiement d'une énergie hors du commun pendant le temps de la représentation. Les acteurs investissent le plateau avec leur corps à tel point que je les comparerais volontiers à des athlètes. Fabian Hinrichs dans *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* par exemple ne tient littéralement pas en place. Il est sans cesse en mouvement, se déplace d'un endroit à l'autre du gigantesque plateau de la Volksbühne sans logique apparente. Au début de la représentation, j'ai le sentiment qu'il fait ça pour « chauffer la machine », pour se mettre en condition, pour arriver à tenir un niveau d'énergie très élevé le temps que dure le spectacle. Il danse, fait des acrobaties avec le chœur de gymnastes, court, se laisse tomber au sol. Son corps

<sup>100</sup>Plassard, *op. cit.*, p. 314.

<sup>101</sup>Il faut comprendre ici le terme de spectacle allemand comme un spectacle dans lequel les acteurs déploient un « jeu allemand ».

est sans cesse au travail et devient un élément central de la représentation. D'ailleurs les costumes de Hinrichs (un leggings au début puis un costume de pieuvre) participent à la mise en avant de son corps. Ils ne cachent rien car il s'agit bien ici de montrer le corps en tant tel, dans toute son humanité et sa sensualité. Dans d'autres types de jeu (le jeu naturaliste ou réaliste par exemple) il est possible d'observer la dualité inhérente à l'acteur théorisée par Helmuth Plessner<sup>102</sup> notamment à savoir que le comédien a un corps qu'il peut instrumentaliser (corps = objet) et en même temps il est ce corps (corps = sujet). Le « jeu allemand » a ceci de particulier qu'il met de côté le corps en tant qu'objet donc en tant que représentation d'une figure fictive, au profit du corps du comédien en tant que tel. A nouveau, Brecht est complètement transcendé puisque, comme le remarque justement Hans-Thies Lehmann, le corps n'est plus considéré comme un porteur de signes.<sup>103</sup> Du gestus nous sommes passés au geste investi et il serait difficilement envisageable de retrouver un acteur de Brecht dans un même état d'épuisement physique que celui dans lequel se trouvent Eidinger ou Hinrichs à la fin de la représentation.

D'une façon complètement différente que René Pollesch, Thomas Ostermeier demande également à ses acteurs de déployer un jeu très physique. J'ai pu l'observer dans plusieurs de ses mises en scène et notamment dans *Hamlet*. Lars Eidinger a d'ailleurs un corps contraint puisque le metteur en scène l'a affublé d'un faux ventre qui handicape l'acteur dans tous ses déplacements. Elle l'oblige à fournir une énergie hors norme pour effectuer le moindre mouvement et le pousse ainsi à développer sa « physicalité ». La scénographie choisie par Ostermeier est également contraignante puisqu'il a recouvert le plateau de terre. Matière meuble par excellence, elle oblige les acteurs à investir leur corps plus intensément puisque celui-ci est en lutte avec elle. Néanmoins, c'est moins à la performance qu'à Meyerhold que se réfère Ostermeier pour développer le jeu physique de ses acteurs:

[...] proche de celui [le registre, M.K.] de Meyerhold, les comédiens endossent fréquemment un jeu très physique, corporel, voire acrobatique, et sont dans un rapport très étroit avec l'espace de la scène, et les uns avec les autres réciproquement.<sup>104</sup>

Si le focus n'est pas placé sur la « physicalité » du corps en tant que telle, il n'empêche que la corporalité de l'acteur est primordiale (la représentation de Hamlet est ici complètement dépendante du physique de Lars Eidinger) et que le déploiement de cette énergie physique est palpable pour la salle.

Cet investissement physique semble donc être inhérent au « jeu allemand ». Pourtant si l'on regarde un spectacle de She She Pop, je n'ai pas le sentiment qu'elles fournissent un effort particulier pour investir physiquement le plateau. Si le corps des actrices est également montré, je n'observe pas le déploiement de l'énergie mentionné plus haut. Il ne faut pas oublier que les actrices de She She Pop ne se revendiquent pas en tant que telles et mettent leur dilletantisme au coeur de leurs projets. Elles ne veulent pas « jouer », raison pour laquelle elles doivent être considérées comme des performeuses et non comme des comédiennes. Ainsi lorsque je parle de « jeu allemand », je parle bel et bien uniquement d'une certaine

---

102Plessner, *op. cit.*, pp. 399-418.

103Lehmann 2008, *op. cit.*, p. 163.

104Pelechová, Jitka: Le Théâtre de Thomas Ostermeier. Études Théâtrales, Louvain-la-Neuve 2013, p. 202.

école allemande du jeu.

Les acteurs allemands sont performants, ils ressemblent à des bulldozers. On les sent sans cesse prêts à exploser, et ils déploient une énergie physique hors du commun qui remplit littéralement l'espace de la représentation et se transmet aux spectateurs. Cette énergie est notamment identifiable dans *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie*. L'ensemble du spectacle oscille entre un concert, un happening et un show télévisé dans lequel les spectateurs sont sans cesse bousculés, interrogés, interpellés. Ils rient beaucoup, n'hésitent pas à commenter les situations et ponctuent la représentation de nombreux applaudissements. C'est à mon sens une preuve que l'énergie que déploient les acteurs sur le plateau par leur investissement corporel parvient au public. Comme l'observe Didier Plassard cette place de choix laissée à la corporalité met l'humain (et non plus l'action) au centre du processus théâtral: « [...] la représentation théâtrale joue de la variété des modes de présence et des corporités, faisant de la scène un espace où le surgissement de l'humain prend valeur d'événement. ».<sup>105</sup>

De par l'investissement corporel des acteurs allemands et l'énergie qu'ils dégagent sur scène, j'ai le sentiment – moi spectatrice francophone – de me trouver face à des acteurs « autrement » présents. J'ai l'impression qu'ils investissent l'espace-temps de la représentation différemment et qu'ils entretiennent un rapport particulier à « l'ici&maintenant » de la représentation.

Il semble que l'aspect spectaculaire de la représentation soit complètement assumé et jamais remis en question. Dans ce contexte, l'acteur ne cesse de s'affirmer en tant qu'être de la représentation face au spectateur. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que mes trois spectacles-modèles (et c'est le cas pour la plupart des spectacles allemands) se jouent dans un dispositif scène/salle tout à fait conventionnel. Le rapport est à chaque fois frontal. Comme s'il n'y avait pas d'intérêt à remettre en question l'aspect spectaculaire du théâtre. Au contraire, les metteurs en scène l'utilisent, le sur-affirment.

Évidemment des collectifs comme Rimini Protokoll font exactement le contraire puisque tout leur travail consiste justement à remettre en question le médium théâtral. Il n'y a plus d'acteurs mais des experts du quotidien et souvent le spectateur est emmené hors des murs du théâtre. Ce collectif bouleverse complètement la notion même de représentation.

Dans les modèles qui m'occupent, nous restons cependant dans un type de représentation conventionnelle dont l'une des ses caractéristiques fondamentales est la co-présence physique des acteurs et des spectateurs. Erika Fischer-Lichte l'explique en ces termes:

Insofern die Aufführung aus der Interaktion aller Teilnehmer hervorgeht, sich in einem autopoietischen Prozess selbst erzeugt, erscheinen der Produkt- ebenso der Werkbegriff inadäquat. Denn die Aufführung liegt nicht als Resultat dieses Prozesses vor, sondern wird in und mit ihm vollzogen.<sup>106</sup>

La représentation est un processus dynamique qui est toujours en train de se constituer dans l'espace-temps que partagent les acteurs et les spectateurs. Rien ne préexiste et rien ne demeure par la suite. J'ai le sentiment que les acteurs allemands sont pleinement conscients de cette donnée – inhérente et logique – et qu'ils ne

105Plassard, *op. cit.*, p. 22.

106Fischer-Lichte, Erika : Performativität. Eine Einführung. Transkript Verlag, Bielefeld 2012, p. 67.

cessent de la réaffirmer comme s'ils disaient aux spectateurs « oui nous sommes au théâtre, oui nous sommes des comédiens, oui nous jouons, oui vous êtes des spectateurs, oui nous partageons un même espace-temps, oui nous savons ce qu'on doit jouer et en même oui tout peut être réinventé ». Ce sentiment est difficilement explicable autrement. C'est à mon avis ce qu'il se passe dans *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie* lors de la séquence où les acteurs chantent « Wir sind alle individuell » (1:30:00). Un musicien vient à l'avant scène et apprend une phrase musicale aux spectateurs qu'ils devront répéter tout au long de la chanson. Ensuite, la musique commence. Acteurs, musiciens et spectateurs chantent ensemble. Les acteurs sont « déguisés ». Ils portent de gigantesques colliers en forme de pièce d'euro. Une actrice porte un costume de fée. Un enfant porte un costume de superman avec un masque de Barack Obama. Il y a à ce moment une explosion des signes théâtraux qui produit une affirmation du spectaculaire. Celle-ci est prise en charge par les acteurs puisqu'ils s'amuse à manipuler tous ces signes, à composer des figures et en même temps investissent complètement le présent de la représentation. Cela produit ce que je nomme la sur-affirmation du théâtre. Les acteurs jouent au théâtre comme les enfants jouent à la poupée. Avec d'un côté un sérieux total et de l'autre une légèreté assumée.

Hinrichs en donne un exemple magnifique lorsque dans la mise en scène de Pollesch il doit enfiler le costume de pieuvre. Encore mouillé, devant effectuer plusieurs actions en même temps (pendant tout le temps où il enfile son costume il siffle dans un sifflet pour changer l'ambiance sur le plateau), Hinrichs est vraiment emprunté pour mettre son costume. Il s'en amuse (on le voit par les multiples regards de connivence lancés au public). Une fois costumé, il va danser au milieu du plateau dans une ambiance disco cheap sur une musique de jeu vidéo et ne semble jamais avouer le ridicule de la situation. Il joue sérieusement et affirme ainsi son être de représentation.

Ce phénomène se laisse également observer dans le jeu de Lars Eidinger dans la mise en scène de *Hamlet* et notamment lorsqu'il prononce pour la deuxième fois le monologue « être ou ne pas être ». Il joue au théâtre – de façon complètement sérieuse –. Il monte sur la table qui devient scène sur la scène et à l'aide de deux briques de vin fait des sortes de marionnettes à main. Il prend un accent (autrichien?) qui rend son jeu grotesque. Il s'amuse à tourner en dérision les conventions théâtrales. Ceci est d'autant plus frappant et amusant que le texte prononcé est l'un des monologues les plus célèbres du théâtre occidental.

L'acteur allemand semble posséder une « boîte à outils » particulièrement remplie dans laquelle il puise ce dont il a besoin pour développer son jeu sur l'ensemble du spectacle. Apparemment, il ne porte aucune attention à la cohérence, à la logique ou à la hiérarchie des moyens théâtraux qu'il utilise. Nous pouvons donc observer chez l'acteur allemand une « dé-hiérarchisation » des types de jeu, des modes de représentation et des moyens théâtraux. Dans une même représentation peuvent coexister des moments de jeu naturaliste, grotesque, distancé etc. Et nous pouvons y voir une référence à Meyerhold: « Was er [Meyerhold, M.K.] anregt, ist ein Theater ohne Angst vor Technik oder den Überzeichnungen der Groteske, arational, alogischm karnevaesk, ein Theater mit allen Mitteln. »<sup>107</sup>

L'acteur allemand semble complètement maîtriser toutes les conventions théâtrales et s'amuse à les utiliser sans souci de ridicule. On le sent décomplexé. Il suffit de

---

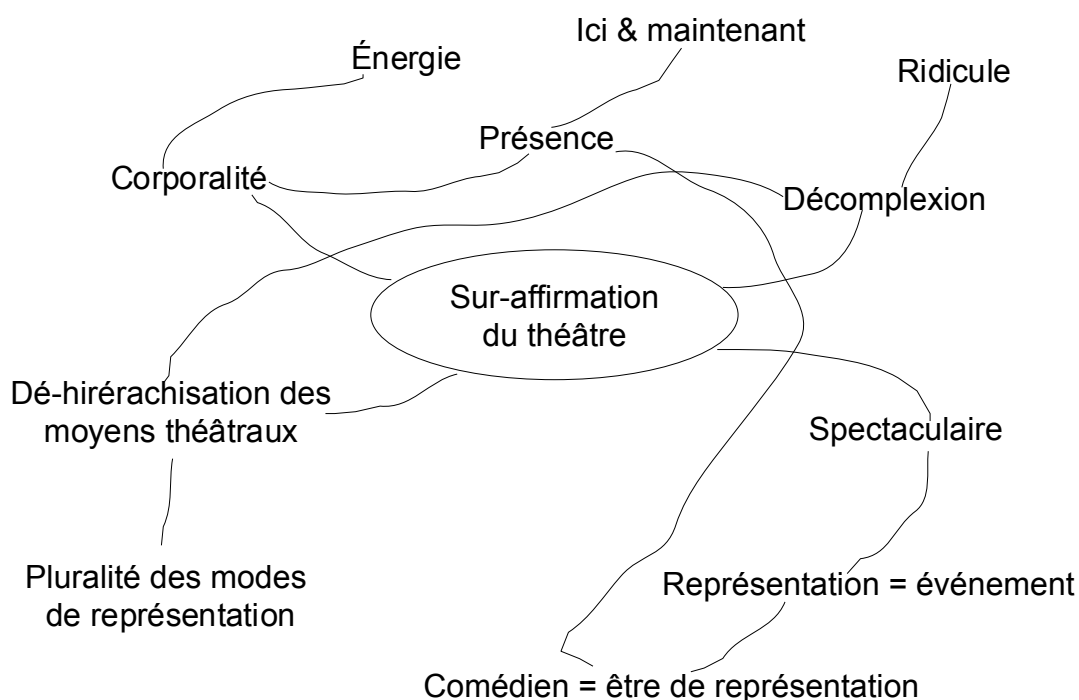
107Kotte, *op. cit.*, p. 177.



regarder Fabian Hinrichs dans *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* pour s'en convaincre. Rappelons-nous du moment décrit plus haut dans lequel Hinrichs enfle un costume de pieuvre. Il fait preuve d'une grande dextérité pour passer rapidement d'une chose à l'autre. Chantant, dansant, il parvient l'instant d'après à développer un jeu naturaliste empreint d'une grande intériorité et finalement singer Helene Weigel dans *Mère courage*. Cela ne semble lui poser absolument aucun problème. Comme s'il possédait une telle technique qu'il pouvait s'amuser à jouer ce qu'il veut comme il veut quand il veut. Il semble également n'avoir aucune peur du ridicule; il n'hésite pas à jouer à « 123 soleil » avec le chœur de gymnastes ou à cracher des bouts de pommes de terre en direction du public sans raison aucune. C'est peut-être ce sentiment de liberté totale qu'il donne à voir qui me fascine tant dans le « jeu allemand ».

Dans la mise en scène de Stemann, Partrizya Ziolkowska passe également d'un type de jeu à l'autre avec une rare habileté. Elle semble piocher dans sa « boîte à outils » et avoir recours à un type de jeu performatif ou naturaliste en fonction de la situation et de son envie. Comme chez Hinrichs on sent à la fois une maîtrise parfaite et une attitude complètement décomplexée face aux conventions théâtrales. Ceci est notamment visible dans la séquence où Ziolkowska et Hartmann déguisées de façon grotesque caricaturent des hommes d'affaires alors que Rudolph et Lommatzsch disent le texte. Elles jouent à être des marionnettes, des pantins sans aucun souci de vraisemblance. Elles développent une gestuelle exacerbée, sur-articulent (cela fait d'ailleurs penser au dictateur de Chaplin). On est définitivement dans l'excès (qui semble d'ailleurs être une marque de fabrique de Nicolas Stemann).

Si la sur-affirmation du théâtre semble donc constituer une des caractéristiques du « jeu allemand » celle-ci regroupe de nombreux aspects. C'est ce que tente de représenter le schéma ci-dessous:



## L'investissement de l'acteur

*Efforcez-vous de tirer du plaisir de votre tâche scénique. C'est l'axiome n°1.*<sup>108</sup>

jeu ↔ joie ↔ joyeux

Ainsi si le « jeu allemand » implique une sur-affirmation du théâtre – donc une sorte de confiance dans le spectaculaire – qu'en est-il de l'investissement de l'acteur? Comment considère-t-il son rôle dans la création théâtrale? Comment travaille-t-il en représentation?



Fabian Hinrichs dans *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*

De manière générale, Fabian Hinrichs donne le sentiment de s'amuser tout au long de la représentation. Ce sentiment est procuré par l'extrême liberté qu'il semble avoir pour passer d'une chose à l'autre ainsi que par la détente et la décomplexion avec laquelle il joue. Il essaie, fait des tentatives et ne semble pas avoir peur de l'échec. Il crée un rapport de confiance avec les spectateurs qui lui permet ensuite de faire ce qu'il veut et de véritablement s'amuser à jouer. Son plaisir est d'ailleurs communicatif pour le public. Cet amusement partagé se fait ressentir à plusieurs moments et notamment dans la séquence qui débute à la minute 10:23. S'adressant jusqu'alors de façon directe aux spectateurs devant le rideau « Fatzer », Hinrichs rompt la scène en ouvrant ce même rideau, laissant ainsi apparaître le chœur de gymnastes. Ceux-

<sup>108</sup>Meyerhold, Vsévolod : Le Théâtre théâtral. Trad. par Nina Gourfinkel, Éditions Gallimard, Paris 1963, p. 252.

ci font des acrobaties sur tout le plateau. Au moment de l'ouverture du rideau une chanson de hard rock très forte se fait entendre, ce qui a pour effet d'augmenter le niveau d'énergie sur le plateau. Hinrichs se met à courir partout, se prend la tête dans les mains, hurle, lance des regards complices aux spectateurs. Il y a quelque chose de l'ordre de l'enfance dans son attitude. J'ai vraiment le sentiment à ce moment-là de voir l'acteur s'amuser dans ce qu'il fait; que le fait de jouer lui procure un plaisir sincère, qu'il communique et que le public est à même de ressentir. Parfois ce plaisir du jeu est à tel point communicatif qu'en tant que spectateur nous avons envie de monter sur le plateau pour jouer avec les acteurs. C'est ce qu'il se passe notamment lorsqu'il se met à pleuvoir sur scène. A nouveau il y a de la musique rock. Hinrichs va placer la carriole au centre du plateau, les gymnastes vont s'abriter dessous et Hinrichs revient en « Mère courage » habillé d'une longue jupe en jute. Il rejoint les gymnastes (ses enfants? enfin ceux de Mère Courage?). Ensemble ils font des petits signes au public puis s'avancent et invitent le public à venir sur le plateau. Enfin ils se mettent à courir et à se laisser glisser sur le sol. Alors que la tournette se met en marche Hinrichs tire la carriole. Tout se passe dans le plus grand sérieux, chaque chose semble complètement investie et faite dans le plaisir. A tel point justement que les rejoindrions volontiers sur le plateau.<sup>109</sup>

Bien que René Pollesch ne puisse pas être considéré comme un héritier de Meyerhold, l'investissement de Hinrichs fait étonnamment écho à la pédagogie de l'acteur développée par l'homme de théâtre russe:

Meyerhold veut un acteur plein de joie intérieure, qui prenne plaisir à accomplir ses tâches successives et ne laisse jamais déceler son effort, qui réimprovise chaque soir son rôle – quand quoi celui-ci s'arrêterait dans sa croissance – et qui ne craigne pas d'aller jusqu'au grotesque.<sup>110</sup>

Il me semble que cette joie intérieure dont parle Meyerhold est une des caractéristiques du « jeu allemand » car ils investissent l'espace-temps de la représentation joyeusement.

Le caractère joyeux de l'investissement de l'acteur allemand ne dépend pas de l'action scénique. Un investissement joyeux ne signifie pas que ce qu'il se passe sur le plateau est nécessairement drôle ou enlevé. J'ai le sentiment que l'aspect ludique du terme jouer est pris au pied de la lettre par les acteurs allemands et souvent je décèle de l'amusement dans leur façon de jouer.

Nous l'aurons compris, cet aspect est certainement le plus difficilement explicable car il est tout d'abord lié à mon ressenti de spectatrice. Il est lié à ma joie personnelle à regarder des acteurs allemands jouer et il est à la base de ce qui me plaît dans le « jeu allemand ». En conséquence, les exemples précis sont forcément moins nombreux puisqu'il s'agit d'une remarque générale sur la façon dont les acteurs allemands semblent prendre possession du plateau et non de processus de jeu mis en place par les acteurs.

La notion de joie ou de plaisir (que je regroupe sous le terme de joyeux) se retrouve dans différentes théories théâtrales, en lien direct ou non avec le jeu de l'acteur. Nous pensons évidemment à Bertolt Brecht qui a mis le divertissement « die Unterhaltung » au centre de sa définition du théâtre: « Theater besteht darin, dass

---

109Peter Ender a revu récemment cette mise en scène à la Volksbühne et une cinquantaine de personnes du public sont montées sur scène à ce moment. Ce n'était pas le cas lors de la représentation à laquelle j'ai assisté. Selon Ender cela ne raconte pas quelque chose sur le « jeu allemand » mais sur l'institution populaire qu'est la Volksbühne à Berlin.

110Aslan, *op. cit.* p. 173.

lebende Abbildungen von überlieferten oder erdachten Geschehnissen zwischen Menschen hergestellt werden und zwar zur Unterhaltung. »<sup>111</sup> Le théâtre doit procurer du plaisir, c'est son but premier et sa fonction la plus noble. A nouveau, le « jeu allemand » dépasse l'héritage de Brecht. Le plaisir chez Brecht doit permettre l'apprentissage, il sert le but politique du théâtre. Or le joyeux du « jeu allemand » combat le sérieux du théâtre et donc, dans une certaine mesure, une forme de théâtre brechtien.

Antoine Vitez accorde également une place tout particulière au plaisir de l'acteur ainsi qu'en témoigne cet extrait de conversation entre Vitez et Georges Banu:

G.B.: Brecht [...] disait que l'acteur doit passer très vite à travers le texte pour qu'il puisse à chaque moment porter un jugement sur les situations qu'il joue en les rapportant à la globalité de l'oeuvre.

A.V.: C'est là l'idée de l'acteur de l'ère scientifique, pour parler comme Brecht. Pour moi cet acteur est, fondamentalement, un acteur gai, il travaille avec gaieté; gaieté de la critique, gaieté du travail.<sup>112</sup>

La gaieté est donc au centre du travail de et avec l'acteur: Antoine Vitez disait apparemment qu'il fallait travailler non dans la bonne humeur mais dans l'humeur bonne.<sup>113</sup>

Aux dires de Lars Eidinger, Thomas Ostermeier se situerait également dans cette catégorie de metteurs en scène qui estiment que la joie de l'acteur est nécessaire au travail théâtral:

[...] comme en témoigne le comédien Lars Eidinger, l'approche de la scène est chez Ostermeier, « très souple, très anarchique », concentrés sur « la joie des acteurs d'agir sur scène, de jouer; cette sensation que le metteur en scène leur donne une liberté maximale. »<sup>114</sup>

Le joyeux de la tâche théâtrale pour l'acteur signifie également – tel que je le conçois – prendre le risque du théâtre. C'est pour cela qu'il correspond à l'investissement de l'acteur sur le plateau. Les acteurs allemands n'ont pas peur de se mouiller, de se tromper. J'ai le sentiment qu'ils sont dans une tentative perpétuelle, ce qui leur permet de réinventer pour soi et pour les autres les choses qui ont été répétées. Eidinger investit complètement chaque chose qu'il propose, il se lance, plonge la tête la première. Je ressens également chez lui – comme chez Hinrichs – une extrême liberté et une grande souplesse. Il change de genres, de types de jeu, d'adresses comme bon lui semble en allant à chaque fois au bout de sa proposition. Je crois que le joyeux a aussi quelque chose à voir avec la légèreté; avec le fait de ne pas se prendre au sérieux. Ce qui ne signifie en aucun cas qu'il ne faille pas faire les choses avec sérieux. C'est pour cela que le joyeux de la tâche théâtrale peut être mis en lien avec l'enfance. Lorsque l'on parle de théâtre dramatique dans lequel la fiction théâtrale n'est pas brisée, il n'est pas rare de comparer l'acteur à un enfant. Comme lui, lorsqu'il joue, il est capable de faire « comme si ». Pour moi, si l'acteur joyeux<sup>115</sup>

111Brecht 1977, *op. cit.*, p. 663.

112Vitez, *op. cit.*, p. 243.

113C'est Robert Cantarella qui m'a rendue attentive au terme d'humeur bonne utilisé fréquemment par Vitez. J'ai cependant été dans l'impossibilité de retrouver cette terminologie dans les différents ouvrages de Vitez que j'ai consultés.

114Pelechová, *op. cit.*, p. 214.

115Nous nous permettons ici d'utiliser l'expression « acteur joyeux » pour désigner l'investissement de

ressemble à un enfant ce n'est pas par sa capacité à s'enfermer dans un monde fictionnel – même si cela peut y participer. C'est parce qu'il prend tout avec sérieux. Et qu'il n'a pas constamment un regard, une distance avec lui-même – attitude que l'on peut associer à l'adolescence et à l'âge adulte. Nous remarquerons ici que les caractéristiques du « jeu allemand » sont difficiles à distinguer puisque je parlais déjà du sérieux du jeu lorsque j'évoquais le jeu incarné.

Lars Eidinge nous offre un très bel exemple de cet aspect du joyeux dans la scène de la souricière. Dans cette séquence, Hamlet, Rosencranz et Guildenstern jouent devant Gertrude, Claudius et Polonius une action ressemblant au meurtre présumé du père d'Hamlet. Ostermeier met en scène la séquence de façon « trash ». La reine censée correspondre à Gertrude est jouée par Hamlet, donc par Lars Eidinge. Ostermeier le déshabille, l'affuble de bas, de talons et d'une perruque blonde pour que nous comprenions de façon immédiate que – dans la lecture d'Ostermeier – Hamlet prend sa mère pour une prostituée. La mise à mort de Hamlet père est mise en scène comme un jeu sexuel qui tourne mal. Le comédien qui joue le père se fait enrouler dans une bâche en plastique. Eidinge lui renverse ensuite du lait dessus (signe de la pureté autant que du sperme) et enfin du faux sang, censé signifier l'empoisonnement. Eidinge fait sans cesse des allers-retours entre son rôle dans la souricière (théâtre dans le théâtre) et son rôle d'Hamlet où il explique à Gertrude et Claudius ce qui est en train de se jouer. Enfin Eidinge prend le rôle de Luciano – le neveu du roi dans la souricière. Là, Eidinge compose un personnage au moyen d'un accent et d'une corporalité très maniérée, stylisée qui fait penser à la figure du Hanswurst. Lorsque Claudius quitte le plateau, Hamlet jubile. Ceci est rendu visible par le jeu de Eidinge qui crie, tape dans ses mains, saute partout et fait une danse endiablée. La façon dont Ostermeier met en scène cette séquence de théâtre dans le théâtre fait penser à la manière dont un enfant se créerait un monde imaginaire. Il utilise là des moyens très simples et se sert des conventions théâtrales basiques: il suffit de prétendre qu'un bout de bois est une épée pour qu'il devienne une épée. A l'intérieur de ce dispositif, Eidinge joue avec le sérieux de l'enfant dont je parlais plus haut. Complètement investi, il joue la scène sans distance. Et en tant que spectateur, nous ressentons le plaisir de l'acteur à jouer, à faire des tentatives, à faire des propositions et à voir comment cela réagit.

Patryzia Ziolkowska dans la mise en scène de Stemmann fournit un même type d'investissement. Le spectacle de Nicolas Stemmann pourrait être qualifié de chaos organisé. Ziolkowska évolue dans celui-ci avec une grande souplesse. Nous sentons que N. Stemmann lui laisse une grande marge de manoeuvre et nous voyons le plaisir de l'actrice à essayer des choses et à circuler entre les séquences en faisant à chaque fois une nouvelle tentative – au niveau de l'adresse, du rapport à ses partenaires etc. Nous remarquons également le plaisir qu'elle a à dire le texte, à manier le matériau textuel, à varier les manières de l'approcher. On la voit même s'amuser dans la façon dont elle jette les feuilles sur le plateau après les avoir lues. J'ai le sentiment que – comme Hinrichs et Eidinge – Ziolkowska prend complètement la responsabilité de ce qu'elle produit au moment de la représentation. Ces acteurs ne se cachent jamais, ils assument leurs propositions et ne s'en dédouanent pas. C'est aussi cela que je comprends sous le terme de « joyeux »!

---

<sup>1</sup> l'acteur allemand tel que nous le comprenons.

En résumé un acteur joyeux c'est:

- un acteur pleinement investi dans le présent de la représentation
- un acteur qui s'amuse sérieusement
- un acteur responsable
- un acteur qui n'a pas peur
- un acteur qui ne se dénonce pas en train de jouer donc qui ne porte pas de jugement de valeur sur ce qu'il fait
- un acteur généreux
- un acteur qui prend des risques
- un acteur qui ose
- un acteur qui essaie

Nous retrouvons cet investissement joyeux de l'acteur dans d'autres types de jeu; chez les Tg Stan par exemple. Travaillant sans cesse sur la frontière dedans/dehors, figure *versus* comédien, il n'est pas rare de voir l'acteur s'amuser à essayer de nouvelles choses – en fonctions des réactions du public par exemple. Nous le sentons à la fois complètement sérieux dans ses propositions et capable d'avoir cette légèreté qui semble rendre joyeux son investissement dans la représentation. Pourrions-nous alors affirmer que les Tg Stan développent un « jeu allemand »? Il me semble que non et ceci pour une raison principale. Le collectif flamand désavoue la représentation théâtrale et son aspect spectaculaire ce qui n'est pas le cas du « jeu allemand ». Ils développent dans cette optique un « jeu par en-dessous », minimaliste alors que les acteurs allemands font tout le contraire en développant un « jeu par en-dessus », parfois exagérément théâtral.

Le « jeu allemand » implique donc plusieurs spécificités. Celles-ci ne sont pas de même nature et ne sont pas ordonnées de façon hiérarchiques. Ainsi pour pouvoir reconnaître le « jeu allemand » en tant que tel il faut:

- un rapport particulier face à la langue qui implique une performativité ainsi qu'une matérialité du langage;
- un distance avec le texte qui n'est pas un effet de distanciation;
- un jeu incarné mis en ironie;
- une sur-affirmation du théâtre;
- un investissement joyeux de l'acteur dans sa tâche théâtrale;

Précisons encore que ces particularités coexistent et qu'une seule ne saurait suffire à définir le « jeu allemand ».

## 6 Retours sur ma pratique # 2

### Comment atteindre un « jeu allemand » avec des acteurs?

Le « jeu allemand » ne m'intéresse pas uniquement d'un point de vue théorique, ni d'un point de vue de la réception – en tant que spectatrice.

Si cette problématique me passionne c'est avant tout en tant que metteuse en scène. Je suis fascinée par le « jeu allemand » parce que je ne comprends pas comme cela « fonctionne ». Je cherche donc à mettre en lumière les processus mis en marche par les acteurs allemands pour arriver à atteindre ce type ou mode de jeu avec les comédiens avec lesquels je travaille.

Je me penche à nouveau ici sur les deux projets menés dans le cadre de ma formation à la Manufacture: *Ein Sportstück* et *ChériChérie*.

### Ein Sportstück – la recherche consciente du « jeu allemand »

Le but de la recherche effectuée en juin 2014 autour de *Ein Sportstück* de Elfriede Jelinek n'avait a priori rien à voir avec le « jeu allemand ». Je devais me concentrer sur le rapport entre la langue et la corporalité du comédien. Cependant, petit à petit la recherche a dérivé; elle s'est déplacée. Avec la comédienne, j'ai commencé à m'interroger sur le théâtre allemand, puis sur les acteurs allemands et sur leur façon « particulière » de jouer. J'ai alors entamé un travail de recherche pratique sur le « jeu allemand ». Cette recherche n'a pas été effectuée de façon rigoureuse (ce n'était d'ailleurs pas le but) – les résultats ont été peu probants et je me suis souvent retrouvée dans des impasses, ne sachant pas comment poursuivre. Cependant, cette expérience est fondatrice car c'est la première fois que je me suis véritablement confrontée au « jeu allemand » et que j'ai essayé d'amener un acteur vers ce type de jeu.

Les deux semaines de travail avec Charlotte peuvent être considérées comme une période de tests. J'ai fait des tentatives pour essayer premièrement de comprendre ce qu'était le « jeu allemand » et deuxièmement pour essayer de le mettre en pratique.

Lors de ces deux semaines<sup>116</sup> où nous avons travaillé ensemble, j'ai développé une série d'exercices/d'expérimentations qui, je pensais, pourraient nous amener vers ce type de jeu.

Le premier de ces exercices était une étude de cas. L'idée était simple. Je voulais arrêter de parler du « jeu allemand » en général. J'ai donc décidé de considérer un acteur allemand comme prototype du « jeu allemand ». J'ai choisi Fabian Hinrichs. Le but de cet exercice était d'approcher le « jeu allemand » par l'extérieur; à la manière d'un peintre qui s'approprierait la technique d'un artiste en recopiant sans cesse ses oeuvres. Ce processus d'expérimentation était divisé en 3 étapes:

---

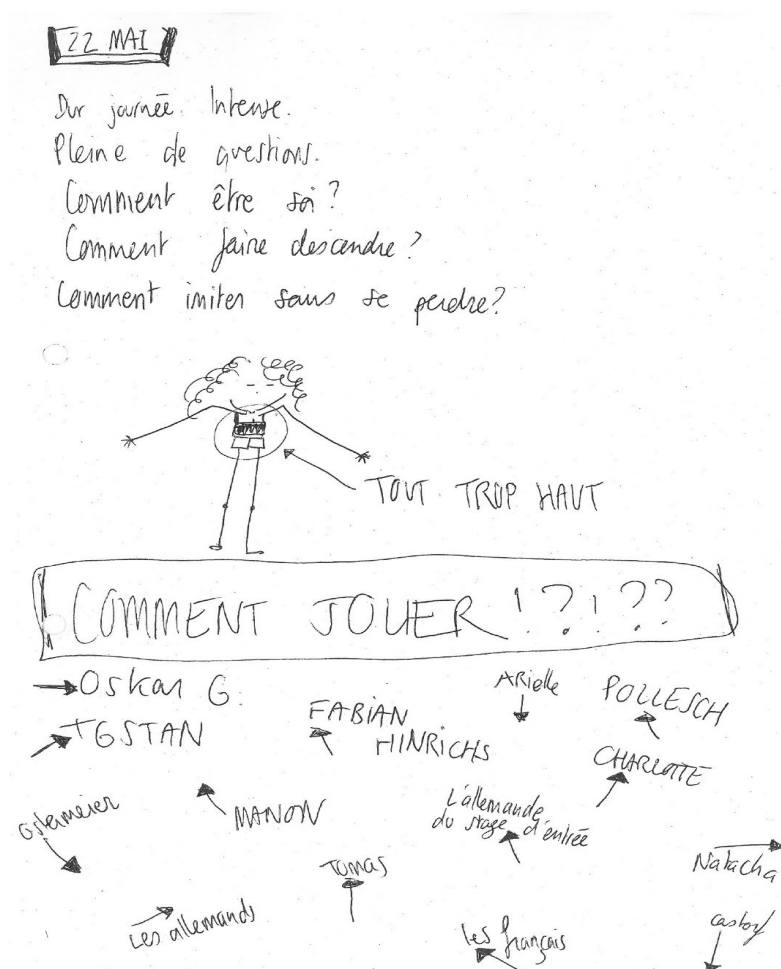
<sup>116</sup>Le stage durait trois semaines mais la troisième semaine a été consacrée à la mise en place de la performance à proprement parler.

1. observation
2. mise en évidence des particularités
3. reproduction des particularités

Nous avons donc commencé par regarder de nombreux extraits de mises en scène de René Pollesch dans lesquelles Fabian Hinrichs apparaissait.<sup>117</sup> Durant la première séance de travail, nous avons donc surtout observé et analysé les extraits. Au fil des discussions, nous avons fait une première liste des particularités du jeu de Fabian Hinrichs. Il s'agissait surtout de remarques qui concernaient la rythmique, la musicalité de la langue. Nous avons beaucoup parlé de vitesse, de phrasé, d'intonation, de volume et avons essayé d'analyser sa façon de parler comme si nous nous trouvions face à un instrumentiste. Dans un deuxième temps, je suis revenue au texte de Jelinek et j'ai demandé à la comédienne d'essayer de reproduire cette façon de parler sur celui-ci.

Les résultats de cette première tentative n'étaient pas satisfaisants car si je reconnaissais par moment la « musique » de Hinrichs à aucun moment la façon de jouer de Charlotte ne pouvait faire penser au « jeu allemand ». Cette première expérimentation a entraîné une remise en question et une certaine déception.

La répétition du 22 mai vue par Charlotte:



<sup>117</sup>J'avais décidé de me concentrer sur un seul metteur en scène afin d'éviter le plus possible les questions liées à l'esthétique et à la démarche artistique.



La répétition du 22 mai 2014 vue par moi:

Comment se perdre dans une recherche?

On a tenté aujourd'hui de faire une sorte d'étude de cas. Pour trouver ce qui caractérise le jeu allemand si jeu allemand il y a. Pour ce faire on a regardé un extrait de Pollesch avec Fabian Hinrichs. On a tenté de mettre en évidence les caractéristiques de son jeu: vitesse, volume, intonation, la mélodie. Très difficile d'imiter car les textes sont différents, car Charlotte n'a jamais vu de Pollesch et peut-être aussi car cette tentative ne fait aucun sens. On a tenté une définition du jeu allemand, de cette présence comme si l'acte de dire était au centre. Je dis que je dis. Sens de l'énoncé. Et non sens des mots. Intention.

Comment continuer????

Est-ce que le travail d'observation fait du sens? Doit-on partir de ce code de jeu? Si on se fout de ce qu'on dit mais ce qui est important c'est qu'on le dit alors à quoi c'est dû?

A la langue?

A la présence?

A la façon de jouer?

Mes intervenantes m'avaient fait part de leurs doutes quant au bien fondé de cette démarche. Cependant, j'ai tout de même poursuivi l'expérience. Mais cette fois j'avais dissocié les choses afin que Charlotte ne doive pas copier la façon de parler de Hinrichs de façon générale. Les nouvelles consignes que j'ai donné à la comédienne étaient les suivantes :

- vitesse
- vitesse + mettre en évidence 2 phrases
- Accentuer tous les « r »
- accentuer tous les 5 mots
- volume

Je lui ai demandé de reprendre systématiquement la partie d'un monologue de *Ein Sportstück* en essayant d'y appliquer chacune des consignes. Or au lieu de produire du « jeu allemand » cela produisait de la poésie sonore. J'en ai donc conclu que nous n'arriverions pas à atteindre ce type de jeu en travaillant uniquement sur la musicalité de la langue; et il était d'ailleurs naïf de le croire. Il fallait mettre en marche autre chose au niveau de l'acteur. J'ai donc mis sur pied deux autres tests: le premier concernait la performativité du dire et le second constituait une suite de l'exercice de copie.

Ainsi que nous l'avons vu de façon détaillée précédemment l'acteur allemand entretient un rapport performatif à la langue. Lors de cette première recherche, j'avais déjà été attentive à cette caractéristique. Nous avons rapidement mis en évidence le fait que c'était comme si avant chaque phrase Hinrichs disait « je dis: ». J'ai donc demandé à Charlotte de dire le monologue de Jelinek en ajoutant devant

chaque phrase « ich sage: » afin de mettre en exergue l'acte de dire et de rendre audible ce que nous imaginions comme sous-entendu chez les acteurs allemands. Le texte ressemblait donc à cela: « *Ich sage: Endlich Ruhe. Ich sage: Die Flüsse, die das Blut von meinem Vater rot gefärbt hat, sind wieder sauber, oder fängt jetzt an, ein neuer Krieg mit Mama an? [...]* »<sup>118</sup> Encore une fois, sans remettre en question l'intérêt de cet exercice dans l'absolu, il n'a pas produit les résultats escomptés. J'avais l'impression de comprendre ce qui faisait la particularité des acteurs allemands mais plus j'essayais d'atteindre leur type de jeu plus il m'échappait. J'ai donc décidé d'arrêter là nos expériences autour des procédés langagiers et essayé d'approcher ce type de jeu de façon plus globale. Il faut préciser que la comédienne n'est pas de langue maternelle allemande bien qu'elle maîtrise très bien cette langue. Cela lui a forcément compliqué le travail puisqu'elle avait à se battre avec trop de consignes en même temps.

J'ai décidé donc de reprendre le travail de copie de Hinrichs mais en me concentrant sur un seul extrait et demandant à Charlotte d'apprendre le texte dit pas Hinrichs. Je voulais essayer que Charlotte reproduise à l'identique la séquence (texte, façon de parler mais aussi mimique, gestuelle et déplacement dans l'espace) afin de vérifier si de cette façon on avait l'impression que Charlotte jouait de la même manière que Hinrichs et donc développait un « jeu allemand ». L'actrice s'est prêtée de façon sérieuse et rigoureuse à l'exercice et a véritablement réussi à produire une copie exacte de la séquence. Malgré cela, je n'avais toujours pas l'impression que Charlotte déployait un autre type de jeu qu'habituellement. Il a donc fallu se rendre à l'évidence que ces deux semaines de tests, bien qu'enrichissantes et instructives, ne m'avaient pas permis d'amener Charlotte à développer un « jeu allemand ». Cette recherche aura au moins démontré qu'il est apparemment impossible d'amener un acteur à atteindre ce type de jeu par « l'extérieur », c'est à dire par la reproduction. D'ailleurs, je pense que c'est pour cela que je n'y suis pas arrivée. Pendant ces deux semaines d'essais, je me suis trop concentrée sur le résultat à atteindre et pas assez interrogée sur le processus de répétition. Je n'ai pas véritablement cherché à inventer des processus de travail, à développer un vocabulaire qui aurait pu nous aider à tendre vers ce type de jeu. Avec le recul, je réalise que je n'étais pas assez dans le présent de la répétition. Je n'aidais pas Charlotte à développer sa singularité car je ne la regardais pas vraiment. Je l'observais toujours au travers du prisme du résultat que je cherchais à atteindre. En fait je crois que je voulais que Charlotte se transforme en Fabian Hinrichs, ce qui était évidemment absurde et impossible.

De plus, comme ma pensée autour du « jeu allemand » n'était pas aboutie<sup>119</sup>, je n'ai pas réussi à considérer ce type de jeu comme quelque chose de global. Je me suis concentrée sur la langue et j'ai laissé de côté tout ce qui concerne le corps de l'acteur. Or nous avons démontré que le « jeu allemand » était quelque chose de complexe qui englobe tous les aspects du jeu de l'acteur et du théâtre.

Paradoxalement, nous avons peut-être réussi à atteindre un type de « jeu allemand » au moment où j'avais abandonné la recherche, où j'avais lâché prise. Ein Sportstück, la performance, se déroulait dans un espace signifiant le stade de foot. J'avais décidé de mettre le processus de travail au coeur de la performance et donc de remettre en scène toutes les étapes de notre recherche. Charlotte et moi jouions nos propres rôles. La performance était divisée en trois parties. Après l'entrée public sur

---

118Jelinek, Elfriede : Ein Sportstück. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2004, p. 8.

119Je ne prétends pas qu'actuellement ma pensée est aboutie mais disons qu'elle s'est considérablement développée depuis juin 2014.

une musique funk où Charlotte s'amusait à chauffer la salle, j'expliquais mon projet de recherche initial. Dans un deuxième temps, nous présentions un « reenactement » d'extraits vécus pendant la recherche. Plusieurs choses se déroulaient simultanément: le public pouvait voir des extraits de répétitions projetés sur le mur au lointain, entendre des bouts de discussions enregistrées pendant les séances de travail et Charlotte refaisait de exercices testés pendant le stage. La deuxième partie se terminait par un noir qui signifiait l'implosion de la recherche. J'allais ensuite allumer les services et la troisième partie commençait. Charlotte s'équipait d'un ipod et d'un casque et commençait le monologue final. Celui-ci traitait de l'acteur allemand et était le montage d'une discussion que nous avons menée Arielle, Natacha et Charlotte et moi pendant le stage et que j'avais enregistrée. Charlotte reproduisait toute la discussion au moyen de l'oreillette. Elle disait systématiquement « je » afin de se réapproprier les différentes sources de parole et de produire une voix unique. Charlotte devenait ainsi porte-parole d'une pensée multiple, antithétique.

Etonnamment et de façon fortuite, j'ai le sentiment que Charlotte a réussi à développer à ce moment précis un « jeu allemand ».

Premièrement, elle a mis en place une distance avec le texte notamment grâce au procédé de l'oreillette qui lui a permis de créer un intervalle entre elle et le texte. Elle n'avait pas le temps de donner du sens puisque le texte filait en continu dans son oreille. Elle ne pouvait pas réfléchir et ne faisait que dire. Elle avait donc également un rapport performatif au langage.

Deuxièmement, Charlotte n'a fait qu'affirmer son être de représentation, elle était totalement dans « l'ici&maintenant » de la représentation. Bien que le procédé de mise en scène lui ait laissé très peu de marge de manoeuvre elle est tout de même arrivée à raccrocher des éléments du texte au réel de la représentation (je pense notamment au moment où elle fait une remarque sur les bras croisés de l'un des spectateurs). De plus, Charlotte a fait preuve d'un fort investissement corporel dans cette séquence. Son corps au sens phénoménologique était au centre. Il n'était jamais objet puisqu'il n'a jamais servi à donner des traits physiques à une figure fictive. Il est intéressant de remarquer qu'elle était toujours en mouvement, elle se déplaçait sans cesse sans raison logique apparente. Cette particularité n'est pas sans rappeler l'attitude de Fabian Hinrichs dans *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*. Au vu de ces remarques, nous pouvons prétendre qu'il y a une forme de sur-affirmation du théâtre dans cette séquence.

Troisièmement, j'ai le sentiment que Charlotte a développé une forme d'intériorité, qu'elle était traversée par des émotions même si je ne peux pas parler d'identification. Elle était par moment dans un jeu complètement incarné. Cependant le dispositif dans lequel elle évoluait ne faisait que dénoncer le théâtre, ce qui a eu pour effet d'ironiser son jeu.

Enfin l'investissement de Charlotte peut être qualifié de joyeux. Nous la voyions s'amuser à effectuer sa tâche théâtrale, à jouer avec avec le public, à essayer des choses. Nous la sentions complètement libre alors qu'elle était enfermée dans un dispositif strict.

Nous pouvons donc affirmer qu'à ce moment Charlotte a déployé un « jeu allemand » et pourtant elle n'essayait en aucun cas d'imiter Hinrichs.

## ChériChérie – la recherche inconsciente du « jeu allemand »

Je l'ai déjà dit, le « jeu allemand » n'était pas au centre de mon projet pratique de master. Il ne constitue pas le thème de *ChériChérie* puisque deux récits autobiographiques constituent le fil rouge de ce spectacle. D'une part, on y entend la voix de Herculine Barbin, hermaphrodite qui a vécu au 19<sup>ème</sup> siècle. Après avoir passé la plus grande partie de son existence en tant que femme, Herculine a finalement été reconnue comme un homme. Elle a été incapable de s'adapter à sa nouvelle identité et a fini par se suicider. En contrepoint à cette voix, on y entend celle de Beatriz Preciado qui pendant trois mois s'est injectée de la testostérone non pas pour se transformer en homme mais pour « trahir ce que la société a voulu faire d'elle ».

Pourtant, en me replongeant dans mes cahiers de mise en scène, en repensant au spectacle, en regardant la captation, j'ai pris conscience que le « jeu allemand » constituait finalement la toile de fond de *ChériChérie*. Je n'ai rien fait d'autre que d'essayer d'amener la comédienne Tamaïti (et dans une moindre mesure les garçons) vers ce type de jeu. Et je crois que j'y suis parfois parvenue.

Cette recherche n'était pas pleinement consciente. Je n'ai jamais décidé qu'il fallait que nous atteignons ce type de jeu. Beaucoup de mes références en matière de spectacles (enfin celles qui m'accompagnent) sont cependant issues d'une forme de théâtre allemand. J'ai souvent évoqué Marthaler, Castorf, Pollesch, She She Pop etc. Mais pas seulement. Alain Platel par exemple a été une référence déterminante pour moi.

Néanmoins, je n'ai jamais essayé de travailler à partir de modèle comme j'ai pu le faire avec Charlotte. Le point de départ a toujours été l'acteur: son corps, sa présence, sa voix, l'énergie qu'il dégage, etc.

En parcourant, l'ensemble des documents relatifs à *ChériChérie*, j'ai retrouvé l'enregistrement de la première séance de travail. Lors de cette première répétition, j'ai expliqué à Tamaïti le projet global, les axes dramaturgiques, mes envies, mes inspirations. Nous avons également parlé de ce qui nous plaît au théâtre en général, de ce que nous attendons, ceci afin de commencer à mettre en place des références, un vocabulaire communs. A un moment donné de la discussion, nous avons abordé la problématique du jeu de l'acteur. Il est intéressant de remarquer que j'énonce presque toutes les caractéristiques du « jeu allemand » pour définir un type de jeu qui me plaît particulièrement, bien avant que j'aie réussi à les identifier.

Discussion entre Tamaïti et moi – 13 décembre 2014<sup>120</sup>

M.K : Je m'intéresse beaucoup à comment un comédien arrive à prétendre à un autre monde au théâtre. Comment il est dans « je le prétends et j'y crois à fond » et donc il joue à fond les trucs. Ce que je déteste c'est que le comédien se dénonce en jouant, ça c'est vraiment un truc qui me fait chier. Je suis en train de remarquer que j'adore quand on est à fond dans le truc - c'est presque un jeu réaliste - où on plonge complètement dedans puis après on peut revenir mais on est jamais dans cet espèce de truc où on joue qu'on ne joue pas.

120.J'ai volontairement gardé le caractère « parlé » de la discussion afin de conserver la forme d'archive sonore de ce document.

T.T. : Il faut qu'on en parle, enfin c'est une question de langage et on va apprendre à se comprendre mais moi je me dénonce vachement en jouant. Parce que j'ai beaucoup de mal à mentir, enfin mentir... cela se voit beaucoup...Moi j'aime bien aussi voir la fragilité de quelqu'un qui travaille... mais j'adore aussi être à fond dans des trucs

M.K. : Ce que j'entends par se dénoncer en jouant c'est d'être tout le temps, de tout le temps dire « eh les gars (en parlant du public) on est vachement intelligent, on sait très bien qu'on est au théâtre »

T.T. : Tu peux me donner un exemple?

M.K. : Je travaille pas mal sur le « jeu allemand » et je trouve qu'ils sont exactement à cet endroit-là de jeu. Ils peuvent aller à fond dans un truc et revenir. Quand tu joues tu joues. Du coup il y a une sorte de liberté là-dedans que j'arrive pas encore à définir et du coup c'est difficile de la chercher sur le plateau.

Je crois que j'aime bien quand l'ironie, le décalage n'est pas seulement créé par le comédien. Le comédien peut être à fond et le dispositif en fait raconte l'ironie de ça. Et du coup comme le dispositif raconte l'ironie, le comédien ne doit plus prendre en charge l'ironie. Ce qu'il doit faire c'est justement être à fond pour que l'ironie, le trouble puisse surgir

T.T. : Oui je vois ce que tu veux dire. Sinon tout est trop pris au sérieux

M.K. : C'est ça. Tout le monde dénonce tout le temps. Le dispositif dénonce, le comédien dénonce alors que moi ce que j'aime c'est des fois cette joie naïve d'être au théâtre et le comédien il est à fond au théâtre mais tu as un dispositif qui raconte autre chose. Et c'est ça qui décale et c'est ça qui est intéressant

T.T. : Oui je comprends. Mais c'est pour cela que c'est très délicat de parler de ça car ça dépend de chaque situation.

M.K. :Et comme ça tu peux avoir une joie en tant que comédien. Une joie de jouer car tu ne dois pas tout prendre en charge.

Une première discussion est toujours intéressante car on y pose les bases du travail à venir. Je suis frappée de voir que le « jeu allemand » était en vérité présent depuis le début. Dans cette discussion, nous cherchons à nous accorder, à développer un vocabulaire commun avec lequel nous pouvons travailler. Ceci m'amène à me poser la question de l'influence du vocabulaire utilisé. Est-il déterminant pour amener un acteur vers un type de jeu? Bien sûr la communication entre un metteur en scène et un acteur n'est pas seulement verbale. Souvent d'ailleurs, je monte sur le plateau pour montrer un geste, un rapport à l'espace etc. Mais bien souvent c'est par la langue que le metteur en scène donne les premières impulsions. Or la langue induit un rapport au réel, influence le réel. Potentiellement donc la terminologie utilisée en répétition influence le jeu de l'acteur, l'amène en tout cas dans une direction ou dans une autre. Je me suis amusée à lister les termes les plus récurrents que j'utilise en répétition afin d'essayer de comprendre si ceux-ci nous ont « amené » vers un type de jeu « allemand ».

- pas dénoncer
- 1er degré du jeu
- plonger dedans
- Faire confiance au texte, au dispositif
- y aller à fond
- mettre de l'air

- ne pas être ironique dans le jeu
- inventer sur le moment

On remarquera tout d'abord que la terminologie ne fait jamais référence à une quelconque psychologie ou à un état à atteindre. Presque tous les termes utilisés ont à voir avec l'investissement de l'acteur, avec une façon d'envisager et de s'engager dans le travail. Il est frappant de voir que de nombreuses expressions sont en lien direct avec des caractéristiques du « jeu allemand » évoquées plus haut. Nous pouvons donc émettre l'hypothèse qu'une des premières conditions pour atteindre un « jeu allemand » serait d'utiliser un vocabulaire approprié, capable de guider l'acteur dans cette direction et donc que les termes utilisés induisent le type de jeu produit par l'acteur. D'autant plus que ce sont des termes que je n'avais pas utilisés avec Charlotte puisque j'avais surtout travaillé par et autour de la musicalité de la langue. N'ayant jamais dit explicitement à Tamaïti que je cherchais à atteindre un « jeu allemand »<sup>121</sup> avec elle, il apparaît cependant qu'intuitivement je l'ai guidée dans cette direction car c'est un type de jeu qui me plaît.

Par contre, je ne constate aucune référence aux procédés langagiers. Il est vrai que je n'ai jamais parlé à Tamaïti de la performativité du dire ou de la distance à avoir avec le texte. Nous avons beaucoup parlé d'adresse, de comment on raconte, comment on se livre. J'ai travaillé à partir de la situation concrète du plateau. Nous nous sommes beaucoup questionnées autour de la notion de confession. Qu'est-ce que cela signifie de se retrouver devant des gens inconnus et de parler de soi? Comment la parole naît de cette situation? Quelle nécessité à dire? À expliquer et à s'expliquer? Quel souffle cela implique?

Peut-être aussi que je n'ai jamais dû évoquer les termes de distance ou de distanciation car celle-ci existait de façon implicite dans le texte de par sa construction. Rappelons en effet que le monologue pris en charge par Tamaïti était un montage de textes constitué de deux récits : celui de Herculine Barbin et celui de Beatriz Preciado. Ces deux écritures sont diamétralement opposées. D'un côté il y a la confession d'une personne ayant vécu au 19ème siècle qui relate dans son journal intime ses questionnements existentiels de façon très prude afin de soulager sa conscience et non dans le but de publier ses réflexions. De l'autre côté, nous sommes face à un pamphlet philosophique entrecoupé de passages autofictionnels; l'écriture est chirurgicale, pornographique et l'auteur écrit en sachant qu'il va être lu. Il n'y pas d'homogénéité dans le montage. Et cela crée inévitablement de la distance. Il était impossible pour Tamaïti de considérer son monologue comme une seule chose puisqu'il est constitué de deux « je » non confondables. L'intervalle entre elle et le texte est donc créé par le texte lui-même.

C'est peut-être pour cela que je cherche sans cesse à travailler autour de textes où le sujet est indéterminé (soit parce que l'écriture est polyphonique – Jelinek par exemple – soit au moyen d'un montage) et que je suis fascinée par le fait de faire passer plusieurs « je » au travers du corps d'un seul et même acteur. Cette multiplicité du « je » me permet peut-être d'obtenir la même distance avec le texte que celle inhérente à la langue allemande.

De façon générale, j'ai beaucoup travaillé avec Tamaïti sur l'essai comme état de jeu. J'utilisais les termes de « tentative », « d'esquisse » pour essayer de décrire la façon la plus adéquate de transmettre le texte. Je voulais que Tamaïti soit sans cesse en train d'inventer une solution, d'essayer quelque chose dans le présent de la

---

<sup>121</sup>Je lui ai dit que ce type de jeu me plaisait non que le projet était de l'atteindre.

représentation. J'ai essayé avec elle de trouver cet état de disponibilité au plateau où l'on sent que tout est possible, que les décisions sont prises sur le moment. Cela signifie que le comédien doit être prêt à prendre des risques, à plonger totalement dans les propositions, à se montrer dans sa vulnérabilité. En fait c'est un état d'instabilité permanente que je cherchais à atteindre, un entre-deux, quelque chose sur le fil. J'étais à la recherche de cette présence particulière car elle correspond à la thématique du spectacle; je voulais que fond et forme se répondent. Mon but était d'arriver à créer du trouble par le seul jeu de Tamaïti. De façon concrète, nous avons effectué un travail sur le dedans/dehors; comment il est possible d'entrer complètement dans une proposition (jeu incarné) puis de revenir à un état de jeu simple, direct, sans pour autant se dénoncer en jouant. Afin de produire cet état d'instabilité, j'ai vite compris qu'il fallait que Tamaïti soit en quelque sorte son propre metteur en scène pendant la représentation pour qu'elle puisse avoir une grande liberté dans le jeu; qu'elle donne le sentiment de prendre des décisions sur le moment. Cette idée m'a semblé d'autant plus judicieuse que lorsque l'on parle de soi il y a toujours une part de mise en scène qui entre en ligne de compte: on choisit ce qu'on dit, comment on le dit etc. En quelque sorte Tamaïti a travaillé à la façon d'un ingénieur tel que l'entend Meyerhold. Elle devait toujours choisir (et en tant que spectateur on percevait le moment du choix) comment organiser son corps, sa parole, sa pensée afin de se mettre en scène au mieux pour jouer telle ou telle situation ou prendre en charge telle ou telle partie du récit. Par ce moyen, j'ai, je crois, réussi à trouver cet état de jeu « entre-deux ». La séquence de la tragédienne en constitue un bon exemple.



Tamaïti Torlasco dans ChériChérie © Aline Paley

La scène commence alors que Tamaïti est assise sur le flight case au lointain. Elle s'était enroulée précédemment dans un grand drap blanc afin de cacher son corps, décrit de façon obscène par Matteo qui dit le rapport du médecin d'Herculine. Tamaïti sort un texte de la caisse et se met à lire. Il s'agit du moment dans le récit d'Herculine où elle avoue sa passion pour Sara. L'écriture est à tel point empreinte de lyrisme que j'ai décidé de l'utiliser pour travailler un jeu type « vieille tragédienne française ». Tamaïti commence de façon simple avec une adresse directe au public puis se fait comme emporter par l'écriture. Elle développe un jeu complètement incarné, parfois excessif et aux frontières de la parodie qui est mis en ironie par le dispositif. Un vieux drap blanc signifie le costume classique de la tragédienne et le plateau raconte le présent de la représentation. Le fait qu'elle travaille texte en main accentue la mise à distance. A ce moment-là on peut prétendre que Tamaïti développe une forme de « jeu allemand ».

Le même genre de procédés sont mis en place par exemple lors de la séquence de l'espagnole ou de la guerrière.

Tout notre travail autour de l'essai comme état de jeu perpétuel a amené Tamaïti à se balader dans différents genres théâtraux. Travailler autour du genre théâtral pour parler du genre n'était pourtant pas mon projet initial. Je crois d'ailleurs que j'ai véritablement pris conscience de ces correspondances après la première représentation, parce que les spectateurs m'y ont rendue attentive.

Je l'ai dit plus haut la coexistence de plusieurs types de jeu est une des particularités de la sur-affirmation du théâtre. A nouveau on reconnaît dans le jeu développé par Tamaïti dans *ChériChérie* de fortes ressemblances avec le « jeu allemand ».

En réfléchissant autour du « jeu allemand », nous avons mis en exergue l'importance accordée à la corporalité du comédien dans ce type de jeu. Il est intéressant de remarquer – alors que je n'avais pas du tout développé ces exercices d'improvisation dans cette optique – que j'ai effectué un travail avec tout le groupe d'acteurs afin de mettre en avant les particularités de chacun de leurs physiques. Les garçons présentent des virilités très différentes les unes des autres et j'avais envie d'accentuer leur singularité ainsi que celle de Tamaïti. Pour ce faire, j'ai donc élaboré un travail autour de l'acte du strip tease. Le strip tease constituait un des mots clé de tout le projet puisqu'il s'agissait de montrer un individu se mettant à nu de différentes façons. Ce travail de recherche et d'improvisation était divisé en plusieurs étapes:

1. Chacun travaille individuellement à élaborer une séquence de mouvements qui représente le strip tease. Le strip tease est à comprendre au sens large et non au sens strict de l'effeuillage. Cette séquence doit pouvoir être répétée
2. Chacun montre sa séquence (l'un après l'autre puis tous ensemble)
3. Chacun tourne sa séquence en boucle. Je mets de la musique que je change régulièrement afin d'observer comment leur physicalité se trouve influencée
4. Ils ont maintenant la possibilité d'agrandir ou de rapetisser les mouvements à l'intérieur de la séquence. Le but est de « déréaliser » la séquence de mouvements
5. Cartographier l'espace afin de travailler sur la qualité des mouvements

Vite + Souple	Vite + Géométrique
Lent + Souple	Lent + Géométrique



- > Faire une longue improvisation où chacun se déplace dans ces différentes qualités. J'offre 3 possibilités aux acteurs: soit ils effectuent leur séquence de mouvements, soit ils effectuent des traversées de l'espace (toujours tourner à 90°) soit ils restent immobiles

J'ai retravaillé plusieurs fois cette improvisation en modifiant les consignes. Il était possible par la suite de diviser sa séquence et de ré-agencer les mouvements, de faire des répétitions, d'utiliser les qualités indépendamment de l'espace. Ensuite, il était possible d'emprunter des mouvements aux autres personnes. Par cette ouverture sur les autres, j'ai essayé de faire apparaître des moments choraux.

C'est à partir de cette improvisation que j'ai composé la séquence où les garçons apparaissent pour la première fois sur le plateau; la première fois qu'ils envahissent l'espace mental de Tamaïti. L'important pour moi c'était que leurs corps soient au centre; je ne voulais pas créer une chorégraphie mais montrer la plasticité des corps dans leur diversité. Je leur ai beaucoup parlé du travail de Alain Platel et de sa notion d'unisson qui permet de ne pas faire disparaître l'individu à l'intérieur du groupe. Ce tableau constitue un contre-point à la chorégraphie du voguing. Je ne voulais surtout pas que cela soit une performance, que nous montrions une certaine virtuosité. C'est pourquoi nous avons beaucoup travaillé sur l'acte de se dévoiler, de laisser apparaître son intimité.

Par cet exemple, on aura compris l'importance accordée à la corporalité de chacun dans le processus de création et ma volonté de travailler avec la « physicalité » des acteurs. Cependant, je trouve ici difficile d'affirmer que ce travail nous a amené à développer un « jeu allemand » sur le plateau.

Par contre, j'ai le sentiment qu'un autre travail d'improvisation nous mis sur le chemin du « jeu allemand » de façon plus déterminante.

J'ai essayé de développer un travail autour d'un jeu incarné et c'est dans cette optique que j'ai imaginé une improvisation dans laquelle les acteurs devaient faire exister un autre monde que celui dans lequel ils se trouvaient avec des moyens dérisoires. J'avais décidé de travailler autour du film documentaire *Paris is burning*<sup>122</sup> qui constitue une référence capitale pour le projet. La consigne de base était simple: faire croire au club « Paris is burning » alors même qu'on se trouvait dans un laboratoire de répétition. Comme chacun avait vu le film séparément, nous avons d'abord eu une discussion autour du documentaire. Je voulais savoir ce qu'ils en avaient pensé, quelles scènes, quelles figures les avaient marqués etc. Ensuite, je leur ai donné ces quelques consignes et je leur ai demandé de se lancer dans l'improvisation:

1. Tout ce qui se trouve dans la salle peut être utilisé: lumières, costumes, micros, musique etc
2. Tamaïti peut utiliser des textes de Preciado et de Herculine
3. Il faut qu'il y ait un moment de défilé

Les cinq acteurs se sont lancés dans l'exercice avec courage et détermination. Cependant, et ceci car les consignes n'étaient pas assez précises, le résultat ne correspondait pas du tout à ce que j'espérais. J'ai donc clarifié ma pensée en divisant l'improvisation en trois temps

---

<sup>122</sup>Paris is Burning. Réalisation: Jennie Livingston, Miramax Films, sortie USA: 16.08.1991.

1. l'acteur est un metteur en scène > il met en place l'espace fictif
2. l'espace fictif est installé > l'acteur n'existe plus que dans ce monde > plus de distance
3. le monde fictif se désagrège > on revient petit à petit au réel du plateau

Les autres consignes étaient bien sûr toujours valables. Cette deuxième improvisation a été une réussite, pas tant au niveau de l'action scénique que de l'énergie déployée sur le plateau. Ils avaient réussi à atteindre cet endroit de jeu qui m'intéresse tant dans lequel l'acteur ose tout, prend des risques, n'a pas peur du ridicule etc. Une forme de « jeu allemand » donc.

C'est à partir de ce travail qu'est née la séquence du défilé et de Dalida.



Arnaud Huguenin, Matteo Prandi, Pierre Piton et Tomas Gonzalez dans *ChériChérie* © Aline Paley

Je n'irais pas jusqu'à affirmer que j'ai réussi à amener les acteurs de *ChériChérie* à développer un « jeu allemand ». Cependant, il me semble que nous nous en sommes approchés à plusieurs reprises – dans les répétitions et pendant les représentations – comme je l'ai démontré précédemment.

Par contre je peux affirmer que tous les acteurs se sont investis de façon joyeuse dans le travail. Ils se sont totalement engagés dans le processus et pendant les représentations, ils avaient une grande liberté sur le plateau et ils se sont – me semble-t-il – amusés à jouer car ils ont pris le risque du théâtre.

## Le Joyeux

Le joyeux était à la base de *ChériChérie*. Lorsqu'en septembre dernier, je réfléchissais à mon spectacle et que je ne savais pas encore vraiment comment je voulais que les choses prennent forme j'ai décidé que ce projet serait joyeux. Lorsqu'on me demandait sur quoi je travaillais je répondais donc: je ne sais pas encore mais cela sera joyeux.

Cette remarque peut paraître anecdotique. Cependant, elle semble nous indiquer que le joyeux est un élément que l'on peut exiger comme base d'un processus de création.

Travailler à ce mémoire m'a amenée à préciser mes attentes et mes envies face au théâtre. Qu'est-ce que je mets au centre de mon travail? Dans quel climat j'ai envie/besoin de travailler? Quelles sont mes envies artistiques?

A toutes ces questions je donnerai une réponse unique: le joyeux. Postuler le joyeux ne signifie pas que le travail se passera sans difficultés, que le climat sera toujours détendu et « convivial ». Absolument pas.

Le joyeux met à la base du projet théâtral l'envie de théâtre justement. Mon envie de théâtre. Si celle-ci n'est pas au coeur du projet je ne peux tout simplement pas travailler.

Nous l'avons déjà dit, l'acteur se met à nu dans un processus de création, il se présente dans toute sa vulnérabilité. Il est donc extrêmement important que le cadre dans lequel il évolue lui permette de prendre des risques. Il faut que le travail soit placé sous le signe du joyeux pour qu'il puisse commencer à jouer.

Pour Meyerhold, il était également primordial que la joie soit au centre du travail. C'est un vrai choix artistique (et non pas uniquement naïf et humaniste comme on pourrait le croire); sans cette joie, l'acteur ne joue pas et le metteur en scène ne peut pas mener à bien à son projet:

L'acteur ne peut improviser que lorsqu'il est empli de joie intérieure. Hors d'une atmosphère d'allégresse créatrice, de jubilation artistique, il lui est impossible de se donner en toute plénitude. C'est pourquoi au cours de mes répétitions, je crie si souvent aux acteurs: « c'est bien! » Or ce n'est pas du tout bien, c'est loin d'être bien, mais l'acteur entend l'encouragement et voilà qu'il se met à bien jouer. Il faut travailler dans la gaieté, dans la joie! Quand, à la répétition, je suis dur et irritable (ce qui m'arrive), je m'en accuse sévèrement après et me repens. L'irritabilité du metteur en scène a tôt fait de paralyser l'acteur, elle est aussi inadmissible que son silence dédaigneux. Si vous ne sentez pas dans les yeux de l'acteur ce qu'il attend de vous, vous n'êtes pas un metteur en scène.<sup>123</sup>

Je crois également que le metteur en scène doit encourager ses acteurs, leur montrer sa pleine confiance. Il ne faut pas laisser la place au doute quant à leur sentiment de légitimité de l'acteur sur le plateau. Tout le temps que le comédien passe à se demander s'il est vraiment légitime sur scène, ou s'il se demande si le metteur en scène est déçu est un temps qu'il ne passe pas à travailler. S'il y a doute alors il doit porter sur le travail artistique, sur la lecture du monde qu'on tente de proposer au travers du projet.

En mettant le joyeux au centre de ma démarche artistique, j'admets avoir fait consciemment le choix du théâtre. J'admets avoir encore confiance dans le médium du théâtre Postuler le joyeux, c'est aussi croire que le théâtre est le lieu de la fête,

---

123Meyerhold 1963, *op. cit.*, p. 258.

que le théâtre est une fête. Pas le lieu de l'apprentissage joyeux comme Brecht le pensait mais celui de la confrontation joyeuse. Comme Pollesch.

Il ne faut pas se méprendre. Je ne prétends pas que les difficultés, les injustices, les jeux de pouvoir, les déceptions inhérentes au métier que j'ai choisi n'existent pas. Cependant, et en connaissance de cause, j'ai fait le choix du joyeux plutôt que du cynisme. J'ai décidé de prendre le théâtre au sérieux.

En conséquent, le joyeux c'est:

- une posture politique
- une posture éthique
- croire au théâtre
- prendre le risque du théâtre
- mettre l'humain au centre
- travailler sérieusement mais dans la joie
- lutter contre le cynisme
- un souhait
- une ligne de conduite
- une posture naïve
- une nécessité

Voilà comment j'envisage le travail. Voilà comment je rêve ma démarche artistique. Et pour reprendre les mots de Matthias Lilienthal:

« Es liegen spannende Aufgaben vor uns. [...] Ich hoffe, es gelingt uns einiges, anderes wird misslingen. Immer aber werden wir versuchen, etwas zu riskieren. »<sup>124</sup>

---

<sup>124</sup><http://www.muenchner-kammerspiele.de/2015-16/index.html>, consulté le 10.06.2015.

## 7 Conclusion

C'est au travers de mon expérience de spectatrice de théâtre que j'ai pu observer un phénomène singulier quant au jeu de l'acteur dans le théâtre allemand. Les acteurs semblent développer un type de jeu similaire et donc reconnaissable; comme s'il existait un école de jeu allemande. Cette observation constitue le point de départ de ma recherche que j'ai présentée dans le cadre de ce mémoire. Au travers de ce travail, il m'a été possible de proposer une réflexion autour du « jeu allemand », puisque c'est le terme que j'ai choisi pour le qualifier. Entre pratique et théorie, cette recherche m'aura permis de mettre en exergue les spécificités du « jeu allemand » tout en m'offrant la possibilité de réfléchir sur ma propre pratique de metteuse en scène. Il était essentiel de trouver une application concrète à des questionnements d'ordre plus académiques. La structure du travail est donc le reflet de cette tentative.

Dans un premier temps, j'ai essayé de poser le cadre théorique à l'intérieur duquel le « jeu allemand » devait être pensé. C'est pourquoi je me suis intéressée aux théories du jeu de l'acteur. Trois grandes tendances se sont avérées essentielles pour l'élaboration de ma réflexion. Il s'agit des théories du jeu de C. Stanislavski, B. Brecht et V. Meyerhold. L'influence de la performance sur le théâtre m'est également apparue primordiale pour comprendre le « jeu allemand », notamment en ce qui concerne la place du corps de l'acteur dans la représentation théâtrale.

Bien que le « jeu allemand » ne puisse pas être assimilé à un jeu naturaliste ou à un jeu épique par exemple, il semble que l'acteur allemand se serve librement et de façon décomplexée dans ces techniques. Elles constituent sa « boîte à outils ». Nous reconnaissons donc clairement les influences de ces types de jeu dans le « jeu allemand » tout en constatant que celui-ci les dépasse sur plusieurs points.

Dans un deuxième temps et dans le souci de faire apparaître la dialectique entre théorie et pratique dès le début de ma réflexion, je me suis penchée sur ma démarche artistique. J'ai tenté de mettre en évidence les questions qui m'occupent de façon très concrète dans mon travail avec les acteurs. Ainsi, il m'a été possible de faire apparaître en filigrane les prémisses de ma recherche pratique autour du « jeu allemand ». On aura remarqué que j'attache une grande importance à l'investissement de l'acteur, à la confiance qu'il accorde au projet et à la démarche. Nous pouvons y voir des liens avec le joyeux de la tâche théâtrale qui constitue une des spécificités du « jeu allemand ». De même, le corporalité des comédiens occupe une place essentielle puisque montrer la plasticité des corps est un des axes qui guide mon projet artistique. Je cherche à développer une énergie et une présence particulière avec les acteurs. Ici aussi, il est possible de faire des liens avec le « jeu allemand » puisque la coporalité de l'acteur y occupe une place prédominante.

Les deux premiers chapitres du mémoire m'ont donc permis de poser les bases théorético-pratiques nécessaires à ma réflexion sur le « jeu allemand ». L'essentiel de celle-ci consistait à mettre en exergue, dans un troisième temps, les spécificités de ce type de jeu.

C'est en partant de mon sentiment d'étrangeté face à la langue allemande que j'ai décidé de penser le « jeu allemand ». J'ai réussi à identifier deux procédés langagiers singuliers qui semblent inhérents à ce type de jeu soit une performativité et une matérialité du langage ainsi qu'une distance face à la langue. L'acteur crée un intervalle entre lui et le texte qui semble découler de la construction de la langue allemande. Mais j'ai aussi pu y reconnaître des effets de distanciation. En toute

logique, je me suis intéressée à l'héritage de Brecht. Si nous reconnaissons une forte influence brechtienne dans le « jeu allemand », celui-ci l'a cependant complètement dépassée et il serait faux de qualifier ce dernier de jeu néo-brechtien. Le « jeu allemand » use souvent d'un procédé que nous pouvons associer à la distanciation. La mise en ironie d'un jeu incarné est l'une des ses spécificités. Or, au contraire d'un jeu brechtien, il ne cherche pas, par cet effet, à dénoncer l'illusion théâtrale mais à affirmer la théâtralité. Les effets utilisés sont similaires mais les buts sont opposés. R. Pollesch relève d'ailleurs l'aspect « historique », anachronique de la vision théâtrale de Brecht: « Brecht ist Museum, und das ist Gott sei Dank auch die Praxis der Brecht-Erben. Die tun wenigstens nicht so, als wäre er keines. ».<sup>125</sup>

La réflexion autour de l'héritage de Brecht m'a permis d'identifier un autre aspect du « jeu allemand » que j'ai appelé la sur-affirmation du théâtre. Celle-ci regroupe plusieurs éléments dont la co-existence de plusieurs types de jeu, le déploiement d'une forte « physicalité » et l'affirmation du comédien en tant qu'être de la représentation. Enfin, je pu reconnaître dans le « jeu allemand » un investissement de l'acteur dans la représentation que je qualifie de joyeux. Liberté, décomplexion et amusement semblent être les maîtres-mots de l'acteur allemand.

Dans le dernier chapitre de ce mémoire, je reviens une seconde fois sur ma démarche de metteuse en scène en me penchant de façon détaillée sur deux projets menés à La Manufacture. J'ai tenté d'explicitier les aspects de ma recherche pratique du « jeu allemand » et il me semble avoir réussi à mettre évidence comment et pourquoi je suis par moment parvenue à amener les acteurs à développer ce type de jeu.

Afin de pouvoir penser le « jeu allemand » et d'en dégager ses caractéristiques, j'ai dû postuler son existence. Or, nous pouvons légitimement nous demander en quoi ce type de jeu est-il spécifiquement allemand; d'autant plus si je suis parfois parvenue à l'approcher avec mes acteurs. Ne serait-il donc pas judicieux de l'appeler autrement? Si je ne peux affirmer ou infirmer le fait que ce type de jeu existe dans d'autres cultures théâtrales, il semble possible de le développer avec des acteurs francophones. Donner un autre terme à ce type de jeu permettrait donc en premier lieu de sortir d'un culturalisme douteux.

Comment donc renommer le « jeu allemand » au regard de ses spécificités?

Le premier élément que j'associe à celui-ci est mon sentiment d'étrangeté. Bien que ma position d'observatrice francophone l'explique en partie, ce sentiment est provoqué par d'autres facteurs. J'ai montré en quoi le « jeu allemand » joue avec les normes, détourne les conventions. Il emprunte des particularités à d'autres types de jeu sans pour autant en proposer une simple addition. Dans une certaine mesure, nous pourrions le qualifier de transgenre.

C'est dans cette optique que j'ai décidé de renommer le « jeu allemand » du terme de queer; queer signifiant étrange, peu commun en anglais. D'abord utilisé comme insulte contre les communautés gays, lesbiennes, transsexuelles et transgenres ce terme a été repris par ces mêmes communautés et par une partie de la population hétérosexuelle afin de lutter contre l'hétérosexisme qui régit nos sociétés. En se disant queer les individus refusent la catégorisation conventionnelle liée au genre.

Le queer semble donc être un appel à la « dé-norme » puisqu'il refuse la normativité ou normalisation de l'individu en fonction de sa sexualité.

Ainsi que je l'ai évoqué plus haut, le « jeu allemand » participe au projet politique que

---

<sup>125</sup>Pollesch, René : *Liebe ist kälter als das Kapital*. Stücke, Texte, Interviews. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg 2010, p. 305.

je reconnais dans le théâtre allemand qui s'attèle à proposer des lectures du monde hétérogènes, parfois dérangeantes, « dé-normées ».

Renommer le « jeu allemand » par le terme de queer permettrait de mettre en évidence cette spécificité; de mettre la lutte au centre même de la notion.

Ainsi le « jeu allemand » rebaptisé du nom de « jeu queer » pourrait être considéré comme un type de jeu dont sa principale particularité est de lutter contre les normes.

## 8 Bibliographie

### Ouvrages

Aristote : Poétique. Trad. par J. Hardy. Éditions Gallimard, Paris 1996.

Aslan, Odette : L'Acteur au XXe siècle. Ethique et technique. Éditions L'Entretemps, Vic la Gardiole 2005.

Aubignac, François Hédelin d' : La Pratique du théâtre. Abbé d'Aubignac. Honoré Champion, Paris 2011.

Austin, John Langshaw : Quand dire, c'est faire. How to do things with words. Trad. par Gilles Lane. Éditions du Seuil, Paris 1970.

Barthes, Roland : Écrits sur le théâtre. Textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière. Éditions du Seuil, Paris 2002.

Brauneck, Manfred : Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperiodern, Kommentare. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg 2009.

Brecht, Bertolt : Der Messingkauf 1937-1951. In : Brecht, Bertolt : Gesammelte Werke 16. Schriften zum Theater 2. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967.

Brecht, Bertolt : Das kleine Organon für das Theater 1948. In : Brecht, Bertolt : Gesammelte Werke 16. Schriften zum Theater 2. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967.

Brecht, Bertolt : Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1994.

Brecht, Bertolt : L'art du comédien. Écrits sur le théâtre. Trad. par Jean Tailleur et Guy Delfel. Trad. des inédits, choix des textes, préface et notes de Jean-Louis Besson. L'Arche, Paris 1999.

Dort, Bernard : « Entre mirage et "misère" », Théâtre/Public, n°37, Gennevilliers janvier-février 1981.

Butler, Judith : « Performative Acts and Gender Constitution : An Essay in Phenomenology and Feminist Theory ». In : Case, Sue-Ellen (Dir.) : Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre. JHU Press, Baltimore et London 1990.

Chekhov, Michael : Etre acteur. Technique du comédien. Trad. par Elisabeth Janvier avec la collab. de Paul Savatier, O. Perrin, Paris 1983.



Corvin, Michel : Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde. Editions Bordas, Paris 2008.

Diderot, Denis : Paradoxe sur le comédien. Éditions Gallimard, Paris 1994.

Donnellan, Declan : L'Acteur et la cible. Règles et outils pour le jeu en 19 chapitres, avec 6 principes fondamentaux, 7 choix difficiles et 4 digressions incontournables. Trad. par Valérie Latour Burney. Éditions L'Entretemps, Saussan 2008.

Ernst, Wolf-Dieter : Der affektive Schauspieler. Die Energetik des postdramatischen Theaters. Verlag Theater der Zeit, Berlin 2012.

Fischer-Lichte, Erika : Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Franke Verlag, Tübingen et Basel 1993.

Fischer-Lichte, Erika : Ästhetik des Performativen. Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004.

Fischer-Lichte, Erika : Performativität. Eine Einführung. Transkript Verlag, Bielefeld 2012.

Grotowski, Jerzy : Vers un théâtre pauvre. Trad. par Claude B. Levenson, L'Age d'Homme, Lausanne 2012.

Jelinek, Elfriede : Ein Sportstück. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2004.

Jelinek, Elfriede : Drei Theaterstücke. Die Kontrakte des Kaufmanns, Rechnitz (Der Würgeengel), Über Tiere. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg 2009.

Kotte, Andres : Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Böhlau Verlag, Köln, Weimar & Wien 2005.

Lehmann, Hans-Thies : Das politische Schreiben. Essays zu Theater texten. Verlag Theater der Zeit, Berlin 2001.

Lehmann, Hans-Thies : Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main 2008.

Libois, Jean-Louis et Lucet, Sophie (Dir.) : L'acteur créateur. Double jeu n°1, Caen 2003.

Meyerhold, Vsévolod : Le Théâtre théâtral. Trad. par Nina Gourfinkel, Éditions Gallimard, Paris 1963, p. 258.

Meyerhold E., Wsewolod : Schriften, Bd. 2, 1917-1939. Henschel Verlag, Berlin 1979.

Müller, Heiner : Fautes d'impression. Trad. par Anne Bérélowitch, Jean-Louis Besson, Jean Jourdeuil, Jean-Pierre Morel, Jean-François Peyret, Bernard Sobel et Bernard Umbrech. L'Arche, Paris 1991.

Pavis, Patrice : Dictionnaire du théâtre. Dunod, Paris 1996.

Pelechová, Jitka : Le Théâtre de Thomas Ostermeier. Études Théâtrales, Louvain-la-Neuve 2014.

Picon-Vallin, Béatrice : Meyerhold. Édition CNRS, Paris 1990.

Pidou, Jean-Yves : Acteurs et Personnages. L'interprétation dans les esthétiques théâtrales du XXème siècle. Éditions de l'Aire, Vevey 1986.

Plassard, Didier (Dir.) : Mises en scène d'Allemagne(s). Éditions CNRS, Paris 2013.

Plessner, Helmuth : « Zur Anthropologie des Schauspielers ». In: Plessner, Helmuth: Gesammelte Schriften. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982.

Pollesch, René : Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg 2010.

Pollesch, René : Kill your Darlings. Stücke. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg 2014.

Proust, Sophie : La Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine. Éditions L'Entretemps, Vic la Gardiole 2006.

Régy, Claude : L'ordre des mots, Les Solitaires intempestifs, Besançon 1999.

Remond de Sainte-Albine, Pierre : Le Comédien. Slatkine, Genève 1971.

Roselt, Jens (Dir.) : Seelen mit Methode: Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater, Alexander Verlag, Berlin 2005.

Salino, Brigitte : « Jeanne la Berlinoise ». *Le Monde*, 05.06.2015.

Shakespeare, William : Hamlet. Trad. par Jean-Michel Déprats. Éditions Gallimard, Paris 2002.

Stanislavski, Constantin: La Formation de l'acteur. Trad. par Elisabeth Janvier. Editions Payot & Rivages, Paris 1984.

Stanislavski, Constantin : La Ligne des actions physiques. Répétitions et exercices de Stanislavski. Textes réunis, présentés et traduits par Marie-Christine Autant-Mathieu. Éditions L'Entretemps, Montpellier 2008.

Vilar, Jean : De la tradition théâtrale (L'Arche, 1955), cité in « La Direction d'acteur », Théâtre/Public, n° 64-65, juillet-octobre 1985,

Vitez, Antoine : Le Théâtre des idées. Anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu. Éditions Gallimard, Paris 1991.

## Spectacles & films

Rythm 0 de Marina Abramovic, 1974.

Lips of Thomas de Marina Abramovic, 1975/2005.

Fase, Four Mouvements to the music of Steve Reich. Chorégraphie : Anne Teresa de Keersmaecker, Théâtre de la Bourse Bruxelles, première : 18.03.1982.

Paris is Burning. Réalisation: Jennie Livingston, Miramax Films, sortie USA: 16.08.1991.

Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui de Bertolt Brecht, mise en scène : Heiner Müller, Berliner Ensemble Berlin, première : 15.06.1995.

Ein Sportstück de Elfriede Jelinek, mise en scène : Einar Schleef, Burgtheater Wien, première : 23.01.1998.

Die zehnt Gebote. Ein Abend von Christoph Marthaler nach Raffaele Viviani, mise en scène : Christoph Marthaler, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin, première : 19.10.2001.

Nora de Henrik Ibsen, mise en scène : Thomas Ostermeier, Schaubühne am Lehniner Platz Berlin, première: 26.11.2002.

Das Werk de Elfriede Jelinek, mise en scène : Nicolas Stemmann, Akademie Theater Wien, première: 11.04.2003.

Ulrike Maria Stuart de Elfriede Jelinek, mise en scène : Nicolas Stemmann, Thalia-Theater Hamburg, première: 28.10.2006.

Laughing Hole de La Ribot, 2006.

Hamlet de William Shakespeare, mise en scène: Thomas Ostermeier, Schaubühne Berlin, première: 17.09.2008.

Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie de Elfriede Jelinek, mise en scène : Nicolas Stemmann, Thalia Theater Hamburg et Schauspiel Köln, première: 16.04.2009.

Die Sonne de Olivier Py, mise en scène: Olivier Py, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin, première : 02.11.2011.

Kill your Darlings! Streets of Berladelphia de René Pollesch, mise en scène : René Pollesch, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin, première: 18.01.2012.

Les Particules élémentaires de Michel Houellebecq, mise en scène : Julien Gosselin, production: Si vous pouviez lécher mon coeur, première: 08.07.2013.

Die Schutzbefohlene de Elfriede Jelinek, mise en scène : Nicolas Stemmann, Thalia-

Theater Hamburg, première: 12.09.2014.

Rein Gold de Elfriede Jelinek, mise en scène: Nicolas Stemann, Staatsoper im Schillertheater Berlin, première: 05.10.2014.

Tessa Blomstedt gibt nicht auf. Ein Testsiegerportal von Christoph Marthaler und Ensemble, mise en scène : Chrisoph Marthaler, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, première : 15.10.2014.

## Liens internet

Darge, Fabienne : « Flamboyant, dévastateur, iconoclaste: Les trois soeurs revues pas Frank Castorf » . [http://www.lemonde.fr/culture/article/2010/12/04/flamboyant-devastateur-iconoclaste-les-trois-soeurs-revues-par-frank-castorf\\_1449068\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2010/12/04/flamboyant-devastateur-iconoclaste-les-trois-soeurs-revues-par-frank-castorf_1449068_3246.html), consulté le 01.06.2015.

Tholliez, Jean-Michel: « La langue, reflet d'une culture : la langue allemande », Cahiers de l'APLIUT [En ligne], Vol. XXVII N° 3 | 2008, document 6, <http://apliut.revues.org/1340>, consulté le 26 mai 2015.

<http://www.larousse.fr/>, consulté le 23 mai 2015.

<http://www.muenchner-kammerspiele.de/2015-16/index.html>, consulté le 10.06.2015.

<http://robert-cantarella.tumblr.com/>, consulté le 21 mai 2015.

<https://www.schaubuehne.de/de/produktionen/hamlet.html/m=318>, consulté le 14 mai 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=uQySGeXhEDk> (1ère partie) et

<https://www.youtube.com/watch?v=85ZdLmqEq7o> (2ème partie), consultés le 2 avril 2015.

## 9 Annexes

### Analyses de représentations

Hamlet mis en scène par Thomas Ostermeier

Acteur clé : Lars Eidinger

La mise en scène de *Hamlet* de William Shakespeare par Thomas Ostermeier fait partie désormais des classiques de la mise en scène allemande (pour ne pas dire européenne) au même titre que *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* de Bertolt Brecht mis en scène par Heiner Müller<sup>126</sup> ou *Ein Sportstück* de Elfriede Jelinek monté par Einar Schleef.<sup>127</sup> Joué pour la première fois le 17 septembre 2008 à la Schaubühne à Berlin, ce spectacle a été depuis présenté dans le monde entier et figure toujours (7 ans plus tard!) au répertoire de la Schaubühne. J'ai assisté à une représentation pendant l'été 2009 à Berlin.

Dans une traduction de Marius von Mayenburg, Ostermeier revisite le classique shakespearien en plaçant au centre de sa mise en scène la perte de repères de Hamlet et sa descente aux enfers dans un monde de plus en plus éloigné de la réalité. Seuls six comédiens se trouvent sur le plateau pour prendre en charge l'ensemble des personnages. Même les rôles de Gertrude et Ophélie sont joués par la même comédienne, ce qui signifie de façon radicale la confusion éprouvée par Hamlet face à la réalité. Seul Lars Eidinger (Hamlet) joue un seul rôle. Ainsi Ostermeier propose une lecture de la pièce où tout tourne autour de la figure principale et de son ressenti face au monde qui l'entoure.

In Ostermeiers Inszenierung werden die bis zu 20 Figuren von nur sechs Schauspielern gespielt, die ständig die Rollen wechseln. Der fortschreitende Realitätsverlust Hamlets, seine Desorientierung, die Manipulation von Wirklichkeit und Identität finden so ihre Entsprechung in einer Spielweise, die die Strategie der Verstellung zum Grundprinzip erhebt.<sup>128</sup>

La scénographie est signée Jan Pappelbaum. L'action se déroule dans un lieu unique et multi-fonctions tour à tour cimetière, salle du palais, chambre à coucher et salle des fêtes. Le dispositif est simple: un plateau surélevé de 10 mètres sur 15 couvert de terre. Au-dessus de celui-ci une estrade mobile de même largeur mais profonde de 3 mètres uniquement sur laquelle se trouve une longue table, des chaises et sur laquelle est posée de la nourriture pour le mariage. Des cannettes de bière bon marché, des briques de vin et des couverts en plastiques donnent des signes d'un milieu défavorisé et détonnent avec la classe sociale à laquelle appartient Hamlet. C'est également un processus d'actualisation puisque ces produits de supermarché

---

126 *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* de Bertolt Brecht, mise en scène : Heiner Müller, Berliner Ensemble Berlin, première : 15.06.1995.

127 *Ein Sportstück* de Elfriede Jelinek, mise en scène Einar Schleef, Burgtheater Wien, première : 23.01.1998.

128 <https://www.schaubuehne.de/de/produktionen/hamlet.html/m=318>. Consulté le 14 mai 2015.

renvoie à une société contemporaine. Un portique métallique sur lequel sont accrochés des projecteurs et un rideau de fines chaînes dorées enjambe le tout et font apparaître dès le début le théâtre dans le théâtre. Le rideau sert également d'écran de projection et balaie les praticables lorsque ceux-ci avancent au moyen d'un système de rails. Dans cet espace concentré, les aires de jeu sont multiples et sans cesse redistribuées ce qui accentue le sentiment de densité du spectacle durant lequel un monde s'écroule en un peu plus de 2h30.<sup>129</sup>

Le rapport au public est également multiple puisque T. Ostermeier s'amuse à faire apparaître et disparaître le quatrième mur au fil de l'action scénique. Les acteurs sont par moment enfermés dans un monde fictionnel que le metteur en scène berlinois n'hésite pas à briser par exemple au moment de l'aveu de Claudius puisque le comédien se déplace dans les gradins et s'adresse de façon directe aux spectateurs.

Ostermeier use de multiples moyens théâtraux dans sa mise en scène et n'hésite pas à faire co-exister les genres, les types de jeu. On reconnaît tour à tour les influences de Stanislavski, Brecht et Meyerhold. D'une manière générale le jeu des acteurs est très physique et ceci est notamment dû à la terre qui recouvre le plateau. Les acteurs doivent se battre en permanence avec cette matière meuble ce qui les oblige à un jeu physiquement investi. La terre permet aussi à T. Ostermeier de salir les acteurs. A force de tomber, de manger de la terre (Eidinger) les comédiens terminent la représentation « en lambeaux » ce qui accentue la sensation que les personnages se livrent à une lutte qui les transforme qui finira par les tuer. La terre étant également associée au meurtre du père de Hamlet – la séquence de la mise en terre de ce dernier au début de la pièce est capitale – cela signifie également que personne n'est « blanc » et donc que tout le monde porte sa part de responsabilité dans les événements. La terre peut être lue comme le symbole de la culpabilité.

La représentation commence dans une ambiance de deuil. Les comédiens se trouvent derrière le rideau. Ils sont tous habillés de noir et Gertude porte des lunettes de soleil. L'action commence apparemment juste après la mort du père de Hamlet. Lars Eidinger se filme en gros plan et son image est projetée sur le rideau. Ainsi le focus est mis dès le début sur la vision d'Hamlet. Nous pressentons que nous suivrons son histoire au travers de son regard. T. Ostermeier a modifié le texte de Shakespeare et fait apparaître le monologue « être ou ne pas être » trois fois. C'est par celui-ci qu'Hamlet entame son discours. Il le sur-articule, tape sur les mots, fait un travail sur la matérialité de la langue qui dénature le procédé cinématographique dans lequel il se trouve à ce moment-là. Cette approche de la langue se retrouve d'ailleurs sur l'ensemble de la représentation. L'action se poursuit par l'enterrement du père de Hamlet. Nous l'aurons compris, le metteur en scène a modifié la pièce de Shakespeare afin de servir au mieux sa lecture. Cette scène n'existe pas dans l'oeuvre dramatique et devient une scène clé de la mise en scène de T. Ostermeier. Tout les acteurs se tiennent debout devant le trou dans lequel le cercueil du père de Hamlet va être déposé. De la musique en fond sonore augmente le pathétique de la situation. A côté cependant un acteur tient un tuyau d'arrosage qui crache de l'eau et arrose les comédiens. C'est de cette façon qu'Ostermeier signifie la pluie. Il utilise un procédé typique de distanciation brechtienne. Ce qui étonne c'est que les autres acteurs ne semblent pas voir le procédé complètement théâtral et sortent leur parapluie comme s'il pleuvait vraiment. Deux types de jeu co-existent donc à ce moment. Ensuite un comédien jouant le rôle du fossoyeur tente tant bien

---

<sup>129</sup>Pelechová, *op. cit.*, p.185.

que mal de faire entrer le cercueil dans le trou. L'acteur développe un jeu très physique et le tout se transforme petit à petit en numéro de clown, l'acteur tombant lui-même dans le trou etc. A nouveau ce qui étonne c'est que les autres acteurs ne semblent prêter aucune attention à ce que fait l'acteur qui joue le fossoyeur. Par ce procédé de mise en scène ingénieux, le fantôme du père est littéralement présent sur le plateau. Il est associé à un lieu physique et il se fait littéralement marcher dessus au même titre qu'on lui a marché dessus de son vivant. Par un fondu enchaîné, nous nous retrouvons l'instant d'après au mariage de Gertrude et Claudius. Et alors même que la fête commence déjà en arrière-scène, le cercueil finit d'être recouvert de terre à l'avant-scène. La simultanéité des actions permet à T. Ostermeier de souligner la rapidité avec laquelle Gertrude s'est remariée; rapidité qui constitue le principal reproche qu'Hamlet fait à sa mère. Il est intéressant de remarquer qu'Hamlet reste dans son costume d'enterrement ce qui met en avant son incapacité à dépasser le traumatisme que constitue la mort de son père. Il reste d'ailleurs à l'extérieur de la fête puisqu'il est le seul à être assis sur les praticables devant la table alors que les autres acteurs sont regroupés autour de la table. C'est l'exclusion d'Hamlet de la société et sa descente aux enfers qui constituent le fil rouge de la mise en scène de T. Ostermeier. Sa transformation prend d'ailleurs une forme physique puisqu'au fil de la représentation il semble souffrir de façon croissante du syndrome de Gilles de la Tourette. Il profère des insultes de façon incontrôlée et son corps semble échapper à sa maîtrise. Nous reconnaissons ici l'importance accordée au jeu physique par Ostermeier. Il faut d'ailleurs signaler que Eidinge porte un faux ventre ce qui modifie sa silhouette et l'empêche dans tous ses mouvements. L'investissement physique de Eidinge est impressionnant. Il met littéralement son corps en jeu dans la représentation et déploie une énergie hors du commun. Il danse, court, se laisse tomber au sol, s'accroche aux rideaux, il offre une vraie performance d'acteur et finit la représentation défait: dégoulinant de sueur, essoufflé et épuisé.

Nous l'avons dit, T. Ostermeier s'amuse à faire co-exister les types de jeu dans sa mise en scène. Eidinge déploie un jeu parfois complètement incarné comme dans la première scène avec Horatio ou sa dernière rencontre avec Ophélie dont Ostermeier en accentue la violence. Eidinge s'identifie complètement avec Hamlet et joue la colère de façon totalement réaliste. Cependant, ce jeu incarné est mis en perspective par d'autres types de jeu. Il joue parfois de façon extrêmement directe, comme dans la scène avec Guildenstern et Rosencrantz dans laquelle il s'amuse à faire le DJ (ce qui constitue en plus une référence autobiographique puisque Eidinge est également DJ) et donne des indications au technicien qui se trouve en régie. Eidinge développe même par moment un jeu grotesque (on peut y voir une référence à Meyerhold). Ce type de jeu se laisse observer notamment dans la scène de la souricière dans laquelle l'acteur compose le personnage de Gertrude et de Luciano de façon complètement exagérée. Il est à ce moment-là dans un sur-jeu total.

La co-existence de ces multiples types de jeu a pour effet de rendre Hamlet de plus en plus monstrueux. Il est mis en scène comme une créature étrange, à l'identité multiple. Figure à plusieurs têtes qui fait penser à l'hydre, T. Ostermeier arrive à rendre Hamlet mythologique.

La mise en scène de T. Ostermeier offre une lecture contemporaine de la pièce de Shakespeare sans pour autant la dénaturer. La mise en scène est inventive mais ne déstructure pas le récit. T. Ostermeier veut bel et bien tout d'abord raconter l'histoire

d'Hamlet. Il décide de nous la raconter au travers des yeux du protagoniste principal. Ainsi, il ne prend pas partie quant à la folie de Hamlet et souligne le fait que notre rapport au monde et au réel est nécessairement relatif.



Die Kontrakte des Kaufmanns mis en scène par Nicolas Stemann.

Acteur clé : Patryzia Ziolkovska

*Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie* est une pièce de Elfriede Jelinek qui a été mise en scène pour la première fois par Nicolas Stemann au Schauspiel Köln en coproduction avec le Thalia Theater de Hambourg le 16 avril 2009. Grand succès public et très bien accueilli par la critique cette mise en scène a été invitée au Theaterreffen à Berlin ainsi qu'aux Mühleheimer Theaterstage en 2010. Cette mise en scène est toujours au répertoire du Thalia Theater de Hambourg. J'ai assisté à une représentation en juillet 2012 au festival d'Avignon. Bien que j'aie vu le spectacle, je me base pour mon analyse sur une captation faite au Thalia Theater à Hambourg et disponible sur youtube.<sup>130</sup> Il est important de le préciser car les représentations diffèrent beaucoup d'une fois à l'autre. Pour celle-ci par exemple N. Stemann avait intégré les activistes du mouvement « Occupy Hamburg ».

Avec cette mise en scène, Nicolas Stemann poursuit son travail autour de l'oeuvre de Elfriede Jelinek puisqu'il a déjà monté – entre autre – les pièces *Das Werk*<sup>131</sup>, *Ulrike Maria Stuart*<sup>132</sup>, *Die Schutzbefohlene*<sup>133</sup> et *Rein Gold*<sup>134</sup>. Après Einar Schlee<sup>135</sup>, Stemann s'impose donc comme un spécialiste de l'auteure autrichienne qui apprécie d'ailleurs énormément la liberté avec laquelle il adapte ses textes à la scène.

Dans cette comédie plus qu'amère et pièce prémonitoire puisqu'écrite avant la véritable crise financière qui toucha les USA et l'Europe, Elfriede Jelinek s'attaque au monde de la finance et à ses dérives mortelles. L'argent est l'acteur principal de cette pièce cynique où nous ne pouvons nous empêcher de rire jaune.

Comme à son habitude, Jelinek ne propose pas ici une pièce donc la structure est conventionnelle. Il n'y a ni fil narratif, ni figures<sup>136</sup>, ni dialogues mais une très longue logorrhée, un discours polyphonique. Jelinek place comme toujours la langue en tant qu'objet au centre de sa démarche artistique.

Nicolas Stemann fait de la pièce de Jelinek un événement théâtral entre le happening et le concert de rock et utilise pour cela tous les moyens du théâtre post-dramatique: simultanéité des actions, refus de l'illusion, interaction avec le public, utilisation de médiums de différentes natures etc. Dans cette mise en scène fleuve (cela dure 4 heures), Stemann ne cesse de surprendre le spectateur: chant, danse,

---

130<https://www.youtube.com/watch?v=uQySGeXhEDk> (1ère partie) et <https://www.youtube.com/watch?v=85ZdLmqEq7o> (2ème partie), consultés le 2 avril 2015.

131*Das Werk* de Elfriede Jelinek, mise en scène : Nicolas Stemann, Akademie Theater Wien, première: 11.04.2003.

132*Ulrike Maria Stuart* de Elfriede Jelinek, mise en scène : Nicolas Stemann, Thalia-Theater Hamburg, Première: 28.10.2006.

133*Die Schutzbefohlene* de Elfriede Jelinek, mise en scène : Nicolas Stemann, Thalia-Theater Hamburg, première: 12.09.2014.

134*Rein Gold* de Elfriede Jelinek, mise en scène : Nicolas Stemann, Staatsoper im Schillertheater Berlin, première: 05.10.2014.

135Einar Schlee - metteur en scène autrichien - a notamment monté *Ein Sportstück* au Burgtheater de Vienne qui est devenu un classique de la mise en scène allemande. Jelinek a toujours accordé toute sa confiance à Schlee et lui a d'ailleurs dédié *Ein Sportstück* à titre posthume. Voir : *Ein Sportstück* de Elfriede Jelinek, mise en scène : Einar Schlee, Burgtheater Wien, 23.01.1998.

136Aucun personnage n'est indiqué au début de la pièce cependant Jelinek attribue parfois le discours au « Chor der Greisel » ou à « Engel der Gerechtigkeit » entre autre mais on ne peut pas les considérer comme des figures théâtrales.

véritables activistes qui arrivent sur scène, poutre qui tombe du ciel, chorale locale; tout est tout le temps en perpétuel mouvement. N. Stemann s'amuse apparemment à accumuler les effets. On est définitivement dans une esthétique du « too much ». Le metteur en scène associe sans faire de distinction culture pop et culture bourgeoise, mélange les esthétiques, les types de jeu, les modes de représentation: on assiste à une vraie « dé-hiérarchisation » des signes théâtraux.

En tant que spectateur, ce qu'il reste de cette expérience, c'est avant tout l'incroyable énergie déployée par les acteurs dont nous avons l'impression qu'ils courent un marathon de la parole. Leur investissement physique est remarquable. Et cette énergie est contagieuse.

Sept acteurs, deux musiciens et Nicolas Stemann sont présents sur scène.<sup>137</sup>

A jardin se trouvent un piano à queue, des instruments de musique et des micros, à l'avant-scène un sofa emballé dans du plastique posé sur un tapis et une lampe de lecture. A l'avant-scène également se situe un panneau lumineux sur lequel est indiqué le chiffre 100. Nous comprendrons au fil de la représentation que le chiffre correspond au nombre de pages qu'il reste jusqu'à la fin de la représentation. Au lointain (surélevé) à côté il y a une table – type table de travail – . Du vin rouge, de l'eau, des verres et des textes sont posés dessus. Le mur du fond est constitué d'un écran géant ce qui laisse présager l'usage de la vidéo. Dès le début, le plateau semble encombré et le phénomène ne va faire que s'accroître. Petit à petit le plateau va notamment être jonché de feuilles car les acteurs travaillent texte en main. A chaque fois qu'ils ont terminé de lire une page ils la laissent tomber sur la scène. Cela rend le texte de Jelinek physiquement, matériellement présent. Il envahit à tel point l'espace que nous avons l'impression que les mots englobent tout. Par ce procédé de mise en scène, N. Stemann transpose de façon très concrète le style de Jelinek puisque celle-ci offre une écriture dense, sans pause et parfois véritablement indigeste. Par moment, le texte est également projeté. Il apparaît clairement que l'objet texte, que la langue en tant que matière est au centre de la représentation. C'est elle qui fait spectacle. Et cela a également une influence sur le jeu des acteurs qui fournissent un énorme travail autour de l'acte de dire. Seul ou en chœur, nous sentons que cette langue leur donne du fil à retordre. La langue les épuise comme dans cette séquence au début de la représentation où quatre acteurs prennent en charge de façon chorale une partie du texte de Jelinek. La séquence dure dix minutes. Ils commencent en chuchotant, assis autour de la table au lointain. Petit à petit, ils s'approchent du public. Ce mouvement se répercute sur leur façon de proférer le texte. Ils parlent de plus en plus vite et de plus en plus fort. Ceci d'autant plus que la nappe musicale – fond sonore presque imperceptible au début – devient également de plus en plus forte. Les voix des comédiens doivent donc passer par dessus la musique. La séquence se termine alors que les comédiens sont à l'avant-scène, hurlant le texte au public à tel point que cela déforme leur corps, leur visage. A ce moment précis, nous pourrions comparer les acteurs à des « athlètes du dire » en train de livrer une performance hors norme. A Hambourg, le moment était tellement fort que les spectateurs ont applaudi après la séquence.

Le rapport au public est presque systématiquement frontal. Les comédiens s'adressent la plupart du temps de façon directe aux spectateurs. La pièce n'offrant pas d'action ni de situations théâtrales au sens conventionnel du terme, N. Stemann a choisi d'inonder le public des mots de Jelinek. A aucun moment, il ne prétend à une

---

137 Je crois qu'il y a une souffleuse également mais je n'arrive à voir si elle reste jusqu'à la fin. De plus, il y a de nombreuses personnes qui viennent par intermittence sur le plateau.

illusion théâtrale et tout se fait systématiquement à vue du public: les changements de costumes, les procédés de mise en scène devant la caméra etc. Nous avons le sentiment que les coulisses sont sur le plateau. N. Stemann semble mettre au même niveau ce qui doit normalement être caché des yeux des spectateurs et ce qui doit leur être montré. C'est comme s'il n'y avait plus de différence entre répétition et représentation. Ceci est signifié également par la table de travail et le fait que les acteurs travaillent texte en main.

La mise en scène de N. Stemann ne suit aucune trame narrative. Le spectateur assiste à une suite de séquences et nous pressentons que tout n'est pas déterminé à l'avance. Si les acteurs ont des rendez-vous, le metteur en scène semble leurs laisser une grande marge de manoeuvre. C'est en tout cas ce que semble nous montrer le moment où Stemann prend la parole pour indiquer au public que la représentation dure plus longtemps que d'habitude et qu'ils vont essayer de se dépêcher car ils n'ont pas le droit de terminer plus tard que 22 heures.

Il serait inutile de revenir de façon chronologique sur chacune des séquences. Ainsi que nous l'avons déjà évoqué celles-ci sont de plusieurs types. N. Stemann insère à l'intérieur du texte de Jelinek des moments de danse, de chant; il fait intervenir les activistes du mouvement « Occupy Hamburg » qui occupent littéralement la scène et semblent prendre en otage la représentation. Le metteur en scène a même convié Stéphane Hessel à prendre en charge une partie du texte de Jelinek via Skype. Cette traversée transgenre propose un véritable « melting pot ». Le parcours des acteurs et notamment celui de Patryzia Ziolkowska pourrait également être qualifié de transgenre. Elle semble se balader avec une rare dextérité à l'intérieur de différents types de jeu. Elle n'hésite pas à développer un jeu complètement incarné lorsqu'elle compose le personnage de Elfriede Jelinek par exemple. Son jeu est cependant mis en ironie, distancé par un dispositif qui ne fait que raconter le théâtre, le présent de la représentation (faux sang, chorale qui chante à l'avant-scène alors qu'elle joue etc.). Ziolkowska déploie par moment également un jeu tout à fait grotesque. Une séquence est exemplaire à ce propos. Il s'agit du moment où l'actrice et sa partenaire Hartmann, déguisées en homme d'affaire, deviennent les marionnettes de leurs collègues masculins. Ceux-ci disent le texte de Jelinek alors que les deux femmes miment de façon complètement exagérée la gestuelle de leurs figures. Par ce procédé, N. Stemann montre ostensiblement que les travailleurs du monde financier sont pieds et poings liés. Incapable de prononcer un seul mot, ils peuvent seulement essayer de jouer leur rôle le mieux possible.

La plupart du temps cependant Ziolkowska s'adresse de façon directe au public. Texte en main, elle propose un travail particulièrement fin et intéressant avec la langue de Jelinek. Elle arrive à développer un entre-deux dans lequel le texte semble tout à la fois lui appartenir intimement et lui être totalement étranger. C'est ce sentiment qu'elle procure dans la séquence où habillée d'une robe de soirée vert pâle, elle s'avance à l'avant-scène. Elle fait des allers-retours constants entre une figure – une femme appartenant à la haute société – c'est ce que semble nous signifier son costume et sa manière hautaine de dire le texte et son statut de comédienne. Lorsqu'elle esquisse la figure le texte semble être complètement intégré, pourtant elle semble découvrir le texte pour la première fois lorsqu'elle retourne à son statut de comédienne

Les spectateurs semblent prendre énormément de plaisir à assister à cette représentation. Ils rient beaucoup, applaudissent, interagissent avec les acteurs. Alors que l'écriture de Jelinek et le sujet abordé sont de prime abord aride, N.

Stemann arrive à mettre l'amusement au centre de sa mise en scène. Les acteurs semblent prendre autant de plaisir que les spectateurs ce qui n'enlève rien à l'aspect politique du projet. Au contraire.

## Kill your Darlings! Streets of Berladelphia mis en scène par René Pollesch

Acteur clé: Fabian Hinrichs

*Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* de René Pollesch a été joué pour la première fois le 18 janvier 2012 dans une mise en scène de l'auteur à la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz à Berlin. Ce spectacle a été invité au Berliner Theatertreffen en 2012 et est toujours au répertoire du théâtre. J'ai assisté à une représentation au printemps 2012.

Au travers de ce texte, R. Pollesch se réapproprie librement *Fatzer*<sup>138</sup> de Bertolt Brecht. Il a écrit un monologue dans lequel la problématique de l'individu face au collectif est centrale. Le chœur des travailleurs de Brecht devient le chœur des capitalistes chez R. Pollesch et est représenté par une troupe de jeunes gymnastes. Ceci ne constitue qu'un des niveaux de compréhension de la pièce de R. Pollesch. D'autres problématiques telles que l'amour et le désir ainsi que la représentation de la révolution (notamment au travers des multiples références à Brecht) sont abordées. Comme à son habitude, R. Pollesch remâche des textes pré-existants (il intègre des théories de Jean-Luc Nancy ou Giorgio Agamben également) afin de produire un discours qui s'apparente plus à une analyse sociologique qu'à une pièce de théâtre. Il fait un théâtre de discours dans la lignée d'un théâtre politique.

Il est frappant de remarquer que le texte, dans sa version éditée, ressemble à un « Regiebuch ». Il contient toutes les indications de mise en scène (déplacements, musiques etc). Ceci est d'autant plus intéressant que Fabian Hinrichs semble avoir une grande liberté et que nous aurions pu croire que certaines séquences étaient improvisées.

La scénographie du spectacle est signée Bert Neumann. Le plateau est presque vide. Au lointain sont suspendus d'immenses rideaux pailletés. Un chariot trône au milieu du plateau. C'est une citation directe à la chariot de *Mère Courage* de Brecht. Ce n'est d'ailleurs pas la seule citation à l'esthétique brechtienne que nous observons. A l'avant-scène, il y a un double rideau à mi-hauteur (ouvert au début de la représentation). Le premier est blanc et porte l'inscription *Fatzer* alors que le deuxième est brillant et pailleté. Par ce choix de dispositif, R. Pollesch superpose littéralement Brecht et la culture pop. A court, nous pouvons voir une petite pelle mécanique qui est partiellement cachée par le rideau blanc

Comme toujours chez R. Pollesch, la représentation commence sur fond de musique pop présente dès que le public entre dans la salle et coupée de façon brutale. Cela procure le sentiment d'être convié à une fête. Par ce procédé, le metteur en scène désacralise la soirée théâtrale au sens bourgeois du terme. Une fois le public installé les gymnastes ainsi que le comédien Fabian Hinrichs qui prend en charge l'ensemble du monologue descendent lentement du plafond, accrochés chacun à un câble d'acier. Ils gesticulent tous de telle sorte qu'ils font penser à des crabes ou des pieuvres. La métaphore de l'animal marin reviendra à plusieurs reprises et Hinrichs ira jusqu'à enfiler un costume de pieuvre. L'animal tentaculaire est à comprendre comme le symbole du réseau social que représentent les gymnastes. Ils portent tous les mêmes types de justaucorps et ainsi nous comprenons tout de suite qu'ils constituent un groupe. Hinrichs, lui, porte un leggings multicolore qui n'est pas sans rappeler les écailles d'un poisson.

---

138 Brecht, Bertolt : *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1994.

Une fois arrivés au sol, les gymnastes se mettent à faire des acrobaties alors que Hinrichs, microphone en main, court sur le plateau en chantant. Nous pensons immédiatement au tour de chauffe effectué par les athlètes. C'est comme si Hinrichs avait besoin de mettre son corps en marche. Il fera d'ailleurs preuve d'un très grand investissement physique durant toute la représentation. Il est toujours en mouvements, comme s'il n'arrivait pas à s'arrêter. Ses mouvements semblent cependant ne suivre aucune logique. Nous avons l'impression qu'il bouge sans cesse pour atteindre un niveau d'énergie très élevé. Il gesticule. Au même titre que les gymnastes, il fournit pendant la représentation une véritable performance physique. Pollesch met en scène l'opposition collectif *versus* individu dès le début. Hinrichs semble se balader à l'intérieur d'une toile d'araignée humaine formée par les gymnastes.

Dès que Fabian Hinrichs se met à parler, nous reconnaissons la diction particulière propre à Pollesch. Le psychologisme et le réalisme sont bannis. Hinrichs sur-articule, tape sur les mots, crie, parle vite. Le texte devient une partition et nous percevons un grand travail sur la musicalité de la langue. Cette diction si singulière est un choix artistique qui permet au metteur en scène de créer une distance entre le comédien et le texte ainsi que nous le prouve cet extrait d'interview:

Der Schrei als Reaktion auf eine Erkenntnis?

Es geht darum, sich gemeinsam mit dem Texte zu orientieren. Nicht, die Themen zu verinnerlichen, um sie fürs Theater zu emotionalisieren. Die Klärung muss ja gerade darüber laufen, über Emotionen zu reden. Und das heißt, man hält das Thema weg von sich. Obwohl es mit einem zu tun hat.<sup>139</sup>

Nous avons véritablement l'impression que Hinrichs ne s'identifie pas avec le texte mais nous le « donne », qu'il ne fait que dire le texte, sans volonté d'identification. L'adresse public est le plus souvent directe et Hinrichs s'amuse à créer un rapport de connivence avec les spectateurs. Il n'y a d'ailleurs pas de figure théâtrale dans les textes de Pollesch et dans le texte de *Kill your Darlings!* F. signifie Fabian.

L'acteur fournit une véritable performance durant l'une heure vingt que dure la représentation. Le spectacle repose uniquement sur ses épaules, non seulement car il énonce l'entièreté du texte mais également car il semble être le metteur en scène de son propre spectacle. C'est lui qui donne toutes les impulsions alors que le chœur de gymnastes ne fait que réagir. Il semble extrêmement libre, il effectue toutes ses tâches scéniques avec une grande décomplexion et semble ne pas avoir peur du ridicule, bien au contraire. Lorsque les situations sont absurdes comme lorsqu'il joue à « 123 soleil » avec les gymnastes ou qu'il enfile avec peine son costume de pieuvre nous percevons très clairement l'amusement de l'acteur. L'absurde semble d'ailleurs constituer un des fils rouges de la mise en scène. Les actions effectuées par Hinrichs semblent parfois ne suivre aucune logique. Bien que cela ne soit pas le cas l'acteur donne le sentiment de prendre toutes les décisions sur le moment, ce qui le rend extrêmement présent. Il est toujours sur le fil et ne cesse d'installer des situations qu'il rompt de façon brutale. Nous pouvons évidemment y lire une référence à Brecht puisque cela produit de la distanciation. La scène où Hinrichs va s'asseoir à l'intérieur de la pelle mécanique qu'il amène au centre du plateau est représentative de ce type de procédés. Lorsqu'il est assis, il fait un signe de la main et la lumière sur le plateau s'éteint (il est éclairé par une petite lumière bleutée à l'intérieur de la machine). Au même moment, la chanson « Alleluja » chanté par Jeff Buckley se fait entendre créant une atmosphère nocturne et mélancolique. Hinrichs

---

139Pollesch, *op. cit.*, p. 314.

enfile un pull à capuchon sur lequel est inscrit « i slept so hard i tired myself out ». Il fait comme s'il dormait puis continue son monologue. Il déploie un jeu complètement incarné. A la fin de la séquence, Hinrichs rompt ce jeu en claquant des mains et revient à un type de jeu beaucoup plus directe et frontal. Comme si par ce geste il réveillait le spectateur de l'état de léthargie dans lequel il l'avait mis. Pollesch use ici d'un processus de distanciation brechtienne qui revient à plusieurs reprises et qu'il tourne parfois en dérision comme lorsque Hinrichs dit le mot « sich umbringen » (se tuer) et qu'une gymnaste en donne une illustration en tombant par terre.

De plus, R. Pollesch cite Brecht de façon très claire au moment où Hinrichs, portant alors une longue jupe en jute, se met à tirer la carriole de *Mère Courage*. A nouveau, il superpose la culture pop à la référence brechtienne puisque la scène se déroule sur le fond sonore de *Life is a Pigsty* de Morrissey.

Bien que le sujet traité soit grave et complexe, R. Pollech en propose un traitement joyeux et léger. Dans sa mise en scène, il n'hésite pas à utiliser tous les moyens du théâtre et fait ainsi un pied de nez à Brecht puisque son théâtre politique refuse le sérieux mais s'amuse à affirmer de façon ostensible la théâtralité.

## Fiches bibliographiques

Lars Eidinge



Lars Eidinge (1976, Berlin) est un comédien allemand. Il a étudié l'art dramatique à la Ernst Busch Schule à Berlin. En 1999, dès sa sortie de l'école, il est engagé dans l'ensemble de la Schaubühne. Il est désormais un des comédiens phare de l'ensemble. Dès 2005, Eidinge travaille également au cinéma et on peut le voir dans de nombreux films. Parallèlement à son activité de comédien, Lars Eidinge poursuit une carrière de musicien et de DJ.



## Patrycia Ziolkowska



Patrycia Ziolkowska (1979, Pologne) est une comédienne polonaise qui a passé la plus grande partie de sa vie en Allemagne. Très jeune, elle étudie l'art dramatique à la Westfälische Schauspielschule de Bochum. Après avoir joué sous la direction de metteurs en scène importants – Luk Perceval, Karin Beier, Laurent Chetouane etc. – un peu partout en Allemagne, Ziolkowska rejoint l'ensemble du Thalia Theater à Hambourg en 2009. Elle reçoit le prix Rolf-Mares en 2012 pour son interprétation dans *Faust*, mis en scène par Nicolas Stemmann.

## Fabian Hinrichs



Fabian Hinrichs (1974, Hambourg) est un comédien allemand qui a fait ses études à la Westfälische Schauspielschule de Bochum. De 2000 à 2005 il fait partie de l'ensemble de la Volksbühne à Berlin, théâtre dans lequel il joue encore régulièrement en particulier sous la direction de René Pollesch. Dès 2003, Hinrichs joue également pour le cinéma et la télévision. Son travail est souvent récompensé et il reçoit notamment le titre de comédien de l'année en 2010 pour le spectacle « Ich schau dir in die Augen, gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang! », mis en scène par Pollesch. En 2012, il monte son premier projet solo « Die Zeit schlägt dich tot. Ein musikalischer Monolog über die ganz großen Fragen ».

## Une discussion autour du « jeu allemand »

Cette retranscription est issue d'une discussion entre Natacha Varga-Koutchoumov, Arielle Meyer MacLeod, Charlotte Durmatheray et moi-même

J'ai volontairement conservé l'oralité de la parole pour montrer à quel point il est difficile de mettre des mots sur le « jeu allemand »

« [...] Moi j'ai l'impression qu'ils sont extrêmement intuitivement comme ça extrêmement là-dedans et je dirais même parce que quand on a parlé avec Gilles Tschudi il disait être présent simplement être présent je suis un être humain face à des gens et j'ouvre ma bouche et je dis des choses c'est quand même un acte déjà enfin c'est dans le même sens que ce que tu dis c'est enlever ce masque de on fait semblant que, on dirait que gnagnagna eux ils sont simplement ils sont là si tu te poses juste comme ça et tu te poses simplement un humain face à d'autres humains c'est déjà d'une force et de faire wawawawa non mais c'est forcément un état sans parler d'émotionnel mais oui d'une certaine manière ça touche à la globalité de ton être mais oui mais parce que après mais je pense j'ai l'impression que c'est ça qu'ils font souvent c'est être un être humain qui dit quelque chose face à d'autres et pas chercher autre chose ce qu'ils font comme acte c'est je dis ET DE VRAIMENT LE DIRE. Je dis deux points et c'est ça qu'ils jouent VIVRE VIVRE ÊTRE VIVANT ÊTRE VIVANT DEVANT VOUS ET JE SUIS ENCORE PLUS VIVANT et c'est comme si avant chaque phrase ils disaient je dis deux points exactement et c'est ça exactement la force performative du langage c'est qu'au fond avant chaque énoncé on pourrait dire en plus de ce que je dis JE LE DIS je dis deux points je suis en train de vous expliquer un truc mais on s'en fout que je suis en train de vous expliquer un truc là où je suis là c'est je dis ou j'explique deux points j'explique et là mon ton il est pas tellement lié à au contenu de ce que je suis en train de dire il est lié au fait que j'explique deux points et donc je joue enfin je joue j'incarne enfin j'explique quelque chose tu vois et là je pourrais expliquer n'importe quoi avec le même ton de l'explication mais d'après ce que disait Gilles encore et j'y reviens ils sont tellement entraîné à être dans enfin ça c'est un entraînement d'acteur où j'enlève des couches j'arrive dans ma vulnérabilité dans mon j'enlève les masques sociaux essayer d'être un bon acteur j'enlève avoir peur d'être nul je l'enlève ils arrivent totalement et je dis voilà et ben rien que ça je pense que c'est t'es déjà chargé c'est hyper fort d'arriver je suis Charlotte Dumatheray je mesure 1 tatata j'ai les cheveux marrons j'ai un jeans c'est vraiment moi j'habite Genève j'en sais rien et moi je prends ce temps et je vous parle et je dis c'est énorme ET avant chaque phrase tu peux dire voilà je dis j'explique je je je j'annonce tu peux avoir tous ces verbes qui sont liés à un acte de langage les mettre avant moi je moi c'est tout le temps le sentiment qu'ils sont que c'est là qu'ils trouvent leur heu mais ils sont dans cette humanité, dans ce présent de leur humanité pas dans le sens bonté humaine hein mais dans le sens être humain et puis quand ils font les cons pardon là aussi t'as l'impression là il a son collant c'est je suis Charlotte enfin je suis donc je suis Natacha et je fais ehh devant vous et je suis Natacha et je fais hihih devant vous oui ils sont toujours en train d'expliquer ce qu'ils sont en train de faire c'est là qu'il y a la distance c'est une affirmation de leur singularité en permanence j'ai l'impression aussi de leur intimité mais pas dans le sens psychologico euh mes frères et mes soeurs ma mère mon oncle mais dans le sens ici maintenant un être vivant devant d'autres je dis des banalités mais en même

temps moi-même je le j'essaie de pointer qu'est-ce que c'est que ce truc là non puis ce que disait Gilles ils s'en foutent de ce qu'ils disent vu que c'est dit mais par contre ils travaillent sur ce qu'ils ne disent pas donc ce qu'ils ne disent pas c'est que je suis en train de dire quelque part ils travaillent quelque part sur oui bon alors après dans ce genre de textes tu vois ce que je veux dire exactement après tu travailles du Tchekov ce que tu ne dis pas c'est pas la même chose en gros c'est je m'affirme moi je prends ce texte de Jelinek devant vous et je vais le dire très très fort moi moi d'où je suis maintenant je vous le dis fort et je sens ces mots et je les sens et je lis le bottin quelque part on s'en fout de ce qu'on dit parce que ce qu'on dit est dit on s'en fout de ce qui est dit parce que c'est dit mais ça mais bien sûr mais évidemment c'est le contraire de se foutre du texte au contraire bien sûr je sais mais c'est vrai que comme et d'autant plus c'est pour cela qu'on l'article peut-être pour être sûr que ça c'est fait parce que c'est vraiment dit mais parce que mais non mais parce que on le sur-article pas justement c'est ça qui est à mon avis faux c'est pas pour mieux faire passer le sens c'est pour mieux affirmer le fait qu'on est en train de dire en fait là ce que je joue c'est je joue que je dis enfin je montre que je suis en train de dire alors effectivement je trouve que c'est une exercice intéressant de dire ok maintenant avant ils ne montrent pas ils ne montrent pas c'est faux de la dire comme ça parce qu'ils ne sont justement pas dans quelque chose ils montrent pas qu'ils disent ils disent ils ne font que dire ils ne sont pas en train de jouer qu'ils disent donc ils disent pour de vrai et à mon avis c'est là où ils sont tellement chargé d'un truc d'une émotion brute qui se passe à ce moment-là c'est parce qu'ils ne sont pas en train de montrer qu'ils disent alors que certains acteurs français ils ont justement dans je vous montre que je joue et que je joue bien j'adore quand tu fais ça quand tu fais les acteurs oui mais alors après ouais mais c'est pas la même chose de montrer comme ça en faisant le bon acteur qu'en dénonçant le jeu mais je pense pas qu'ils dénoncent c'est là où je pense que bon peut-être que j'ai tort mais moi j'ai le sentiment qu'ils sont au contraire dans un truc totalement immédiat et que paradoxalement c'est cette sorte d'immédiateté de je dis peu importe ce que je dis je le dis comme tu disais qui crée cet effet de distance et que c'est pour ça qu'elle est juste cette distance quand on les voit et qu'on a l'impression que c'est en même temps tellement chargé et en même temps pas du tout naturaliste à la fois de l'instant présent et en fait ils ne plaquent rien d'autre que leur propre être en train d'énoncer voilà et c'est pour ça qu'on est dans quelque chose qui est émotionnellement en même temps fort et en même temps pas du tout naturaliste et c'est ce qu'on a du mal à comprendre nous les français parce que effectivement nous on a scindé en gros peut-être par une méconnaissance parce qu'on a tellement mal compris Brecht peut-être les français on s'est tellement planté avec Brecht que c'est soit on est dans l'émotionnel et alors on est dans le naturalisme psychologique théâtre bourgeois soit c'est JE SUIS ALLÉ DANS LA FORÊT VOIR DES LAPINS et puis on est dans un truc complètement formel où il faut surtout pas qu'il y ait d'émotions et ça ce serait la distanciation alors que je pense que les allemands parce qu'ils ont très bien intégrés Brecht ils comprennent que c'est pas ça la distanciation que c'est cette espèce de collusion entre l'émotion de l'instant et le fait qu'on est pas en train justement de jouer ce qu'on dit mais de dire ce qu'on dit d'être dans le dire voilà être le dire mais enfin c'est une intuition je suis tellement pas comédienne et pas metteur en scène oui non mais je pense qu'il y a du juste après effectivement après c'est se poser la question de l'émotion après l'émotion c'est de nouveau un terme qu'on prend avec des pincettes toujours mais des fois on oublie que l'être humain enfin je veux dire un être humain sur un plateau il a des émotions et un

spectateur dans une salle il a des émotions mais qui sont pas nécessairement liées à ce qu'il voit ou le comédien n'a pas nécessairement des émotions qui sont liées à ce qu'il dit ou à ce qu'il fait c'est pour ça que je pointais que tout à l'heure Charlotte la fois où cela a le mieux marché 2 secondes avant elle a fait ok je comprends pas elle a commencé à devenir rouge elle a fait son imitation mais elle était dans le moment de dire c'était chargé et puis non mais même c'est pas que cela te faisait chier ou quoi c'était juste que tout d'un coup que moi je reconnais ce truc de comédienne à un moment t'est un peu ok on y retourne et ce truc est vrai elle n'a fait que ça c'est pas relié à des choses liées au texte ni lié à elle-même et ses affres personnelles et justement c'était exactement l'endroit qu'on cherche qui est je dis cette chose à ce moment-là de mon parcours là aujourd'hui tout de suite et là ça me fait un peu chié donc je le dis comme ça et là j'ai envie de rire alors je sais pas je ne fais que dire cet ensemble de mots les uns après les autres et c'est ce que font le TG STAN d'une certaine façon c'est à dire qu'ils sont tellement tout le temps dans au fond qu'est-ce que je suis en train de faire là du coup c'est ce qu'ils leur permet tellement facilement et puis c'est tellement incroyable comme ils font ça d'être tout le temps d'être dedans et dehors en même temps de jouer le personnage et de sortir en disant ah bon vous êtes sorti sortir de son personnage et de s'adresser au public et de rentrer dans le personnage comme si il n'y avait pas de frontière c'est là où ils sont tellement forts mais c'est parce que au fond ils nous montrent voilà j'avais jamais pensé à ça c'est qu'il n'y a pas vraiment de différence entre dire à sa femme le dernier que j'ai vu écoute je vais te quitter parce que je vais voilà j'ai rencontré une autre nana et puis de dire à un spectateur ah ben vous êtes pas contents vous sortez et ben finalement au fond c'est une prise de parole sur un plateau et puis elle est chargée au fond de quelque chose qui n'est pas tellement différent pi c'est pour ça qu'ils sont tellement juste tout le temps dedans et dehors ils peuvent pas être faux parce que tu peux pas enfin je sais pas comment dire c'est comme si je te disais ah là maintenant tu es fausse comme tu me dis cette chose c'est pas possible mais elle est totalement dans ce qu'elle nous dit d'ailleurs physiquement elle est complètement c'est pour ça que je disais tout à l'heure je suis dans je vous explique un truc je veux vous convaincre d'un truc pis à la limite je voudrais vous convaincre de ce que je suis en train de dire ou de cette bouteille elle est rouge eh ben peu importe le contenu de ce que je suis en train de dire je suis juste en train d'essayer de vous convaincre et puis donc j'ai cette gestuelle là où j'essaie de vous convaincre et j'ai l'impression que c'est là qu'ils sont ces acteurs. [...] »