

Gilliéron Baptiste

Imitation et références

L'imitation de références peut-elle être une base à la création d'un
personnage ?

(exigence partielle à la certification finale)

La Manufacture

Haute école de théâtre de Suisse Romande

Avril 2009

Résumé

L'imitation de références peut-elle être une base à la création d'un personnage ?

A l'époque, pour les jeunes apprentis comédiens, la transmission de l'art dramatique était essentiellement faite par l'imitation du titulaire de son emploi. Ce dernier faisait acte de référence d'un certain type de jeu.

La disparition de ces « maîtres d'emplois » veut-elle dire que nous n'avons plus aucune référence à imiter ? Sinon où trouver cette ou ces références ?

L'imitation, quant à elle, est souvent considérée comme péjorative et utilisée comme synonyme de plagiat ou de vulgaire copie. Mais est-elle vraiment un frein à la création et à l'originalité ?

Sommaire

1. Introduction	4
2. Le personnage	6
2.1 Notion de personnage.....	6
2.2 Jouer le personnage	6
2.3 Personnage Type	7
3. Les emplois.....	8
3.1 La notion d'emploi.....	8
3.2 La naissance des emplois	9
3.3 La transmission par l'emploi.....	10
4. Imitation	12
4.1 Notion d'imiter.....	12
4.2 Le clown.....	13
4.3 Notion d'observation.....	13
5. La référence	15
5.1 Notion de référence	15
5.2 Référence de personne	15
5.3 Référence culturelle	16
5.4 Référence de jeu.....	17
5.5 Référence obsessionnelle	18
6. Malvolio.....	20
6.1 Apparence physique – référence culturelle	20
6.2 Gestuelle – référence obsessionnelle.....	21
6.3 La voix – référence de personne	22
6.4 La base pour créer	23
6.5 Précisions et mises en garde.....	23
7. Conclusion.....	26
Remerciements.....	28
Bibliographie.....	29

1. Introduction

Comment créer un personnage ? Cela fait maintenant bientôt trois ans que je suis à la Manufacture et j'ai suivi beaucoup d'ateliers très différents les uns des autres. Au cours de ces stages, j'ai incarné une fourchette de personnages également tous différents les uns des autres. Mais si je fais une synthèse de tout cet apprentissage et de tous ces rôles, je ne crois pas pouvoir clairement définir une méthode, ou du moins une manière de faire quand il s'agit de créer un personnage. N'ayant jamais été quelqu'un de très porté sur la théorie, il me faut constater que je me suis frayé un chemin « sur le terrain », développant une intelligence pratique avant tout. J'ai pu, au fil des stages, entrer rapidement dans le travail et comprendre très vite ce que l'intervenant voulait de moi. Pendant un temps, je me suis demandé si cette faculté d'adaptation était la seule raison qui me permettait de m'en sortir généralement bien. Ayant arrêté assez tôt mes études, et me sentant parfois un peu complexé par rapport aux autres au niveau de la culture théâtrale, il m'est arrivé de penser n'être qu'un exécutant, un comédien faisant ce qu'on lui demandait et voilà tout. Mais en creusant plus la question, j'ai tenté de faire un parallèle avec une autre facilité qui est la mienne, à savoir l'imitation.

Depuis quelques temps déjà, j'ai remarqué avoir une capacité plutôt aiguisée pour l'observation des gens et pour la reproduction de leur « façon d'être ». Il m'arrive même souvent, et de manière inconsciente, de m'approprier un de leurs tics et de l'utiliser par la suite dans ma manière d'être, que ce soit dans la vie, dans de petits spectacles d'imitation de mes camarades, mais également dans le jeu. En passant trois ans avec les mêmes personnes, j'ai appris à les regarder, j'ai réussi à percevoir leur façon d'être pour m'en inspirer. Tous ces corps, ces manières de bouger et de parler, je les garde en mémoire, et si je suis capable d'imiter en regardant, je peux aussi imiter par le souvenir de tout ce que j'ai observé et analysé. J'en arrive à croire que c'est cette source de « références » qui me permet à chaque début de création d'arriver très vite à une proposition de personnage en triant dans ma mémoire. J'ai l'impression d'être capable, par une synthèse de tout ce que j'ai pu voir, de créer une base solide à l'interprétation d'un rôle précis.

Ainsi donc, si je devais définir une méthode de création d'un personnage en partant de mon expérience, j'utiliserais l'imitation d'une référence comme fer de lance de cette méthode. Bien entendu, cela ne serait pas une fin en soi. Comme l'a dit Jacques Lassalle : « imiter ne consiste pas à reproduire, mais à recréer : par condensation et décomposition de plusieurs gestes en un, accéder à une sorte de geste générique, jamais vu, et pourtant familier. »¹. Il ne suffit donc pas simplement de refaire ce qui existe ou ce qui a été fait, mais l'imitation peut constituer un matériau solide comme base à la création. Je trouve également le paradoxe de « jamais vu » et « familier » très intéressant. Le « jamais vu » comme l'un des buts à atteindre et « le familier » comme une route sur laquelle construire.

Alors l'imitation de références peut-elle être une base pour la création d'un personnage ? Pour la recherche qui va suivre, je vais me baser sur l'imitation comme elle était utilisée autrefois pour l'apprentissage de l'art dramatique. Comment, par l'imitation d'une référence, le jeune comédien apprenait son métier. Je chercherai ensuite par quel moyen nous pouvons retrouver cette notion d'imitation d'une référence, de nos jours, dans la construction d'un personnage. Pour finir, je m'attarderai sur un exemple précis dans lequel j'ai utilisé différentes références dans le but de créer un personnage.

Nous commencerons la recherche par une définition de cette fameuse « notion de personnage. »

¹ Jaques Lassalle et Jean-Loup Rivière, *Conversations sur la formation de l'acteur*, Paris, Actes Sud/CNSAD, 2004. p.49.

2. Le personnage

2.1 Notion de personnage

S' il y a une notion difficile à cerner dans le théâtre, c'est bien celle de personnage. Elle est d'autant plus complexe qu'il existe une multitude de définitions faites par les différents grands hommes de théâtre à travers l'histoire. Robert Abirached nous explique que le mot de personnage est imprécis :

« Il désigne à l'origine, dit Littré, une dignité ou un bénéfice ecclésiastique, avant de vouloir dire, par extension, une personne considérable et célèbre ; en troisième lieu seulement, il renvoie à une personne fictive, homme ou femme, mise en action dans un ouvrage dramatique, puis, en peinture ou en tapisserie, aux figures des histoires qui y sont représentées ; c'est assez tardivement, semble-t-il, qu'il s'est enfin appliqué au poème narratif et au roman. Toutes ces acceptions ont ceci de commun qu'elles indiquent une mise en rapport de l'homme réel avec des images de lui agrandies ou exemplaires, obtenues par imitation et soumises à reconnaissance. »²

Si on suit cette définition, on peut en conclure alors que le personnage de théâtre (car c'est lui qui nous intéresse ici) naît et agit dans un univers fictif, mais qu'il prend sa source dans le réel. Ainsi à chaque fois que l'on tente de dépeindre un personnage, on utilise le même vocabulaire que pour décrire un homme.

2.2 Jouer le personnage

Si définir la notion de personnage est une chose ardue, trouver le lien entre le comédien et cet être éphémère l'est encore plus. Comme le dit Louis Jouvet : « Tel soir on s'est senti le personnage, on en parle avec possession, on sait bien que cette fois on ne l'est pas, mais un soir le personnage vous parle, et le lendemain sur scène on est deux pour jouer. »³ Il parle ici de l'impression étrange que peut souvent avoir le comédien lorsqu'il ne peut pas expliquer clairement le rapport qu'il entretient avec son

² Abirached Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Editions Grasset et Fasquelle, 1978. p.9.

³ Jouvet Louis, *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion, bibliothèque d'esthétique, 1954. p.102.

personnage. Mais existe-il une méthode pour appréhender la manière dont il faut « jouer » cet être fictif ? Brecht et Stanislavski notamment, nous proposent des points de vue radicalement différents sur la manière de créer un personnage. Incarnation ? Distanciation ? Considérer le personnage comme une maison que l'on visite ? Imaginer que nous sommes une maison accueillant le personnage comme un hôte ? que nous soyons comédien, metteur en scène ou simple exégète, nous avons tous des réponses très personnelles.

Si toutes ces questions soulèvent les passions, c'est peut-être dû au fait que le personnage reste un concept tant qu'il n'est pas matérialisé sur scène par sa rencontre avec un comédien. « Tartuffe n'est ni grand ni petit, ni beau ni laid, ni brutal ni doux : il peut devenir l'un et l'autre, selon les incarnations de ses mises en scène successives. »⁴ Ainsi donc le personnage, bien qu'ayant une partition précise dans une pièce, sera complètement différent selon le comédien et selon l'idée que ce dernier (et bien entendu le metteur en scène) se font de lui.

2.3 Personnage Type

Si, comme nous l'avons vu plus haut, le personnage est un être unique à chaque fois qu'il est joué, la littérature théâtrale classique le regroupe en différentes classes et ceci par le biais des « rôles ». Le rôle, c'est la partition écrite du personnage de théâtre. Autrefois, ces rôles étaient placés en différentes catégories qui donnaient naissance chacune à un « emploi ». Penchons-nous sur cette notion d'emploi, et sur la façon dont celle-ci était utilisée pour l'apprentissage du métier de comédien. Notion qui donnait une place prépondérante à l'imitation dans le processus de transmission.

⁴ Abirached Robert. *op.cit.*, p.8.

3. Les emplois

« TYRANS. Dans l'emploi de tyrans, je voudrais un homme de très-grande taille, maigre, ayant l'œil creux, le regard errant, les sourcils épais, la physionomie sombre, ne parlant, ne gesticulant jamais qu'avec l'air de méfiance, et n'offrant, dans tout son ensemble, qu'un homme continuellement dévoré de projets et de remords. Il me semble que le comédien qui posséderait, ou parviendrait à se donner cette façon d'être, n'aurait plus qu'à dire les vers ; les $\frac{3}{4}$ de ses études seraient faits. »⁵

3.1 La notion d'emploi

L'emploi au théâtre, c'est l'ensemble des rôles considérés de même catégorie nécessitant des caractéristiques physiques, morales, sociales et intellectuelles bien spécifiques. Si l'on n'ose plus beaucoup utiliser le terme d'emploi de nos jours dans la pratique du théâtre, on peut souvent entendre parler de contre-emploi. L'exemple d'un contre-emploi serait de voir distribuer un vieux comédien grisonnant dans le rôle de Dom Juan. En réalité, cela paraîtrait tout à fait envisageable s'il n'y avait pas un autre facteur, et pas des moindres, le regard et surtout la vision du spectateur sur le rôle de Dom Juan. Par l'effet de reconnaissance, l'emploi rend le beau courageux, le gros burlesque et le maigre vicieux. C'est aussi un pont entre l'acteur et le spectateur, la certitude que ce deuxième recevra une information claire et logique, éprouvera un sentiment de sécurité dans l'habitude.

Mais si l'emploi est un repère pour le spectateur, il l'est aussi pour l'acteur : le moyen de ne pas se perdre dans l'immensité d'une imagination créatrice, de se raccrocher à une base universelle acceptée de tous. C'est d'ailleurs l'un des grands changements qui s'opère dans le théâtre d'aujourd'hui. Une volonté de changer les habitudes du spectateur en lui proposant l'image d'une réalité multiple, la vie comme étant diversifiée et non pas bornée à une caricature.

⁵ Gunthert André et Toja Jaque, « Emplois / Contre-emplois » in *Comédie-Française*, n° 153, novembre-décembre 1986, p. 23.

3.2 La naissance des emplois

Il est difficile de définir précisément la naissance de l'emploi. Toutefois sa première mention dans le règlement de la Comédie-Française⁶ se situe autour de 1759. Si l'on peut penser aujourd'hui que l'emploi était une manière castratrice de standardiser toute forme de théâtre, il faut surtout le prendre comme une nécessité de l'époque. Dans une équipe de football, chaque joueur a sa propre place et sa propre fonction, selon ses aptitudes et l'entraînement qu'il aura choisi. Le système d'une troupe fonctionnait de la même manière. Chaque comédien devait être capable de jouer dans toutes les pièces et pour ce faire, il devait trouver une ligne, une direction qui ne l'obligerait pas à recommencer un nouvel apprentissage chaque fois qu'il devait incarner un rôle. Il faut également savoir qu'à l'époque, la notion de créativité n'était pas aussi importante qu'aujourd'hui. Le théâtre était là pour critiquer et pour divertir. Chaque soir, une troupe devait être capable de changer de pièce et de registre pour ne pas laisser un auditoire qui ne se retenait pas de clamer son mécontentement.

C'était également une nécessité pour l'auteur de théâtre. Le fait d'avoir un lexique de personnages communs à toutes les œuvres facilitait grandement l'écriture et la dramaturgie. Il pouvait se consacrer totalement à l'invention d'une intrigue sans avoir à recréer à chaque fois une multitude de personnages. Le jeu de cartes restait le même, mais la partie était différente. Et si un auteur voulait que ses pièces soient jouées par différentes troupes, il fallait qu'elles répondent aux standards de l'époque, à savoir qu'elles proposent des rôles bien définis.

⁶ Créée le 21 octobre 1680 par Louis XIV dans le but de contrer le théâtre italien en plein essor, la Comédie-Française est le seul organe théâtral de France à utiliser, encore de nos jours, le système de troupe : à savoir des comédiens fixes engagés sur des contrats de longue durée.

3.3 La transmission par l'emploi

« Les élèves ne pourront jamais s'engager que pour leur emploi uniquement, sans avoir égard aux offres que l'on pourrait leur faire pour chanter dans les opéras-comiques. Ces mêmes élèves auront toujours droit au théâtre du Roi, préférablement à tous les autres, dont les talents ne seraient pas plus éminents que les leurs ; pourvu qu'ils prouvent à leur tour, et lorsque leurs emplois seront vacants, qu'ils ont fait les progrès que l'on avait eu lieu d'attendre d'eux, par un travail sans relâche, des études continues et conséquentes aux principes qui leur auront été donnés : principes qui ne pourront que fortifier leur génie, et donner carrière à leur imagination. »⁷

L'emploi est donc un moyen de créer un vocabulaire commun dans le répertoire. Il est également une des bases utilisées dans l'enseignement de l'art dramatique, et ce dès la fondation du conservatoire national⁸. Dans le métier d'acteur, le fait de créer des branches et des directions bien spécifiques en rapport au physique et au tempérament, ouvre la porte à un système de passation. Il crée ainsi des « titulaires d'emplois » qui se trouvent hissés au statut de maître d'un certain type de jeu. Et ce n'est que lorsqu'il y a des maîtres que l'apprentissage est possible. Giorgio Strehler dit :

« C'est là, sur cette petite scène, éclairée par sa minuscule rampe, que j'ai lu de la poésie, que j'ai commencé à jouer, que j'ai appris les principes du théâtre, principes modestes, sans doute, mais fondamentaux. Comment les ai-je appris ? Empiriquement, avec la peine que se donne l'imitateur (personne ne nous expliquait ce qu'il fallait faire, sinon imiter le maître). »⁹

Les jeunes élèves doivent ainsi, selon l'emploi que la nature leur a donné, apprendre par imitation du maître, la science de la marche, de la tenue, de la diction et du geste. Un système de transmission de personne à personne se crée. Comme l'apprenti cordonnier apprend son métier en imitant son maître, le comédien observe la façon de faire de son aîné en espérant un jour devenir lui-même la référence du genre. Observation et imitation d'une référence, telle était donc la manière d'apprendre le théâtre. Et c'est également ce qui valait aux comédiens le titre « d'artisans ». Le jeu d'acteur devenant une manière de faire, une mémoire de la pratique ayant « foi de justesse ».

⁷ Sueur Monique, *Deux siècles au Conservatoire d'Art Dramatique*, Paris, CNSAD, 1986. p.15.

⁸ Le conservatoire national d'art dramatique (CNSAD) fut créé à Paris à la fin du XVII^e siècle, mais ce n'est que grâce au décret du 3 mars 1806, que la formation de l'art dramatique se détachera de celle du chant.

⁹ Strehler Giorgio, *Un théâtre pour la vie, Réflexions, entretiens, notes de travail*, texte établi par Sinah Kessler, traduction de l'italien par Emmanuelle Genevois, Paris, Fayard, 1986. p. 117-118.

Ce n'est qu'à la fin du XIX^{ème} siècle, notamment avec l'arrivée du cinéma et grâce à une longue succession d'individualités fortes que le comédien accédera au statut privilégié d'artiste et non plus de simple artisan. La mise en avant de l'acteur et cette perpétuelle recherche de l'originalité lui donneront sa place aux côtés des peintres et des écrivains. Mais la disparition des emplois comme on les percevait autrefois veut-elle dire que les anciens maîtres sont reniés et oubliés ? Faut-il à chaque fois, lors de la création d'un personnage partir de soi uniquement ? L'éclatement de la notion d'emploi n'a-t-il pas simplement multiplié le nombre de références à imiter pour le comédien ?

Pour la suite de ma recherche, penchons-nous sur cette notion d'imitation.

4. Imitation

4.1 Notion d'imiter

Imiter : « Faire ou chercher à faire la même chose que quelqu'un [...] Suivre l'exemple de, prendre comme modèle : *Imiter les vertus de ses ancêtres*. [...] S'efforcer de prendre le style d'un écrivain, d'un artiste. »¹⁰

Si le terme « imiter » peut avoir une connotation péjorative dans notre société où la recherche de l'originalité est toujours mise en avant, c'est avant tout le premier outil pour nous, êtres humains, dans le processus d'apprentissage. « Chaque être humain imite pour se développer. Dès notre plus jeune âge, nous copions des modèles soigneusement choisis. Notre personnalité se forge au contact des autres. »¹¹. L'imitation est donc omniprésente dans la formation de l'être humain. Elle a également une place très importante dans plusieurs arts, comme la peinture où l'acte d'imiter est un moyen d'apprendre et d'exercer. « Copier en peinture, c'est donc pénétrer l'art de l'autre, s'éprouver dans d'autres univers, recréer l'œuvre, acquérir un bagage permettant de se trouver soi-même en tant qu'artiste. »¹².

La littérature théâtrale use constamment de références, l'exemple type étant bien entendu la tragédie grecque qui continue, encore aujourd'hui, à inspirer les auteurs contemporains. Louis Jouvet va jusqu'à dire que c'est la capacité à imiter qui différencie le comédien de l'acteur : « La principale différence entre le comédien et l'acteur se trouve dans ce mimétisme dont l'acteur n'est pas capable au même degré que le comédien ». ¹³ Pour lui un comédien serait capable d'effacer sa personnalité dans le but de jouer plusieurs rôles, et un acteur aurait une personnalité tellement forte qu'il ne peut pas se détacher de son propre rôle.

¹⁰ Larousse cinq volumes en couleurs, tome 3, Washington, Librairie Larousse, 1977, p.1590.

¹¹ Bovay Tiphonie, *Imiter et apprendre, recherche pour les comédiens*, La Manufacture – Haute école de théâtre de Suisse Romande, 2007. p. 10.

¹² *Ibidem*, p.12.

¹³ Jouvet Louis, *Réflexions du comédien*, Paris, Edition de la Nouvelle Revue Critique, 1938. p. 142.

4.2 Le clown

L'imitation est également très importante dans la pratique du clown. Je pousserais un peu plus loin cet exemple en me basant sur un stage que nous avons suivi en deuxième année¹⁴. Ce stage, sous la direction de Jacques Hadjaje, nous amenait à découvrir notre « propre clown ». L'observation à partir de laquelle Jacques a conduit ce travail était la suivante : le clown est comme un enfant qui imite le monde qui l'entoure en ayant une envie très forte de jouer un rôle dans le monde des adultes. En effet, notre clown devait voler un geste de la vie qu'il aurait observé pour l'essayer sur scène de la manière la plus fidèle. Le but étant pour le clown de retrouver le sentiment caché derrière le geste connu afin de le transformer petit à petit. J'avais choisi d'imiter un pêcheur à la ligne. Il fallait donc, dans un premier temps, essayer d'imiter parfaitement le lancer de la canne à pêche, tel que j'avais pu le voir un jour. Le but étant de trouver quelle sensation me procurait ce geste. Il fallait également observer l'effet qu'il avait sur le public. Dans un deuxième temps, il fallait, par un effet de répétition du geste, l'amener vers autre chose. Ce simple lancer de canne à pêche, qui se rattache normalement à un acte de détente, devenait de plus en plus violent. C'est de ce processus que naissait le comique de la situation. Le paisible pêcheur devenait un être dangereux.

S'approprier le geste et le transformer par la répétition de l'imitation, voilà comment nous avons appris l'art du clown. Et c'est cette façon de placer l'imitation d'un geste comme fondement de la création qui nous intéresse ici. Mais pour que l'imitation soit possible, elle doit être précédée de l'acte « d'observation ».

4.3 Notion d'observation

« Action d'étudier les phénomènes, les événements, les hommes ; résultat de cette action ; remarques, réflexions [...] »¹⁵

L'observation dans le but d'imiter, puisque c'est là notre sujet, est une observation que je définirais comme étant très précise et technique. Précise, car il ne s'agit pas là d'observer d'une manière générale, mais bel et bien de s'attarder sur des détails, des

¹⁴ Stage de clown sous la direction de Jacques Hadjaje, Manufacture, janvier 2008.

¹⁵ *Larousse cinq volumes en couleurs*, tome 4, Washington, librairie Larousse, 1977, p.2197.

gestes, des intonations de voix, des éléments esthétiques, etc,... Technique, car il s'agit ici de comprendre, après analyse, tous les facteurs créant l'effet, la sensation du geste ou de la chose observée.

Il y a peu, je suis allé voir la pièce de Shakespeare « *Mesure pour mesure* » mise en scène par Jean-Yves Ruf. Lors d'une scène entre Isabelle et Angelo, l'acteur Eric Ruf (jouant Angelo), répond à une menace d'Isabelle par un rire suivi du nom de cette dernière. J'ai été frappé par tout ce qu'amenait ce simple « Isabelle ». Ce simple mot contenait une telle dose de mépris, ainsi qu'un sentiment de fatalité si fort, que même un monologue tout entier n'aurait pu l'égaliser.

Après observation du sentiment qu'exprimait cet acteur par ce geste verbal, il me fallait analyser techniquement de quelle manière il avait amené toute cette richesse dans un simple mot. Premièrement, je remarquais le rire et surtout sa durée. Il avait été stoppé au bon moment pour que nous, spectateurs, n'ayons pas le temps de comprendre ce que le personnage voulait amener par ce rire, pour laisser tout le poids du mépris dans le mot qui suivait. En effet, cela donnait une force extraordinaire à ce « Isabelle ». Il ne s'agissait pas seulement d'une question de timing, il y avait également la manière dont le nom était prononcé. Le comédien utilisait le même souffle que celui utilisé pour le rire afin de « mourir » sur le mot et remonter légèrement sur la fin. Cet habile mélange d'éléments techniques accentuait le sentiment de mépris avec beaucoup de force. Je décidais donc de garder cela bien en tête, pensant que je pourrais m'en servir par la suite, que cela deviendrait peut-être l'une de mes références lorsqu'il me faudrait trouver comment jouer le sentiment du mépris.

C'est cette notion de référence que nous allons à présent aborder, car plus j'y réfléchis, plus je me rends compte qu'il existe différents « types » de références. En prenant pour exemple différents rôles que j'ai dû jouer dans ma formation, je vais tenter de cerner quelques-uns de ces « types de références ».

5. La référence

5.1 Notion de référence

« Action de référer, de renvoyer à un texte, à un document, à une autorité ». ¹⁶

Il s'agit à présent de chercher et de découvrir quelles sont les références que j'utilise dans la création d'un personnage et ceci en les classant dans diverses catégories.

5.2 Référence de personne

Une des premières catégories de référence est bien entendu celle des personnes que je connais, que j'ai pu rencontrer ou simplement voir. Elle est celle qui crée des personnages à partir d'individus, de ma famille, de mes proches, de mes fréquentations de travail. C'est celle qui révèle la théâtralité qui existe dans toute chose ou tout être vivant. Je remarque qu'elle est le plus souvent utilisée lorsqu'il m'est donné de créer un personnage sur une base pauvre en renseignements, sans texte par exemple, ou lors d'exercices d'improvisation, dans une construction rapide où il s'agit d'être efficace. L'être humain est en lui-même très complet, c'est une énorme source d'inspiration. Il constitue une excellente base à la construction d'un personnage.

Lors d'une création avec le metteur en scène Andrea Novicov, nous devions, mes camarades et moi, construire un personnage de A à Z pour un spectacle fait de différents monologues¹⁷. L'auteur Camille Rebetz nous suivait et devait écrire en se nourrissant de ce que nous inventions durant les séances de travail. Il n'y avait donc pas de texte établi sur lequel nous appuyer, mais simplement un thème : comment je suis devenu un « fils de pute ». Notre but était de trouver un personnage qui avait réussi dans la vie en utilisant les moyens les plus bas. Nous savions également que la forme du spectacle allait être une réunion entre huit de ces personnages et que ces derniers allaient, par un monologue de sept à huit minutes, expliquer au public comment et par quels moyens ils étaient parvenus au succès. Durant une séance de travail, Andrea nous demanda de composer un personnage et de le soumettre à une séance d'interview pour voir s'il

¹⁶ Larousse cinq volumes en couleurs, tome 4, p. 2577.

¹⁷ *Comment j'en suis arrivé là*, création sous la direction d'Andrea Novicov, Manufacture, automne 2007.

« tenait la route ». Je voulais proposer un personnage très extraverti et d'une humeur plutôt joviale qui rendrait compte de son mauvais fond par le contraste entre ses propos et son attitude sympathique. Le temps nous manquant, il fallait être efficace.

Parallèlement à cette création, nous étions également en train de préparer une lecture pour le musée d'Orsay à Paris, et ceci sous la conduite de Phillippe Macasdar, directeur du théâtre de St-Gervais à Genève, également notre professeur de dramaturgie active. Ce grand monsieur fut une source incroyable de tics gestuels et verbaux pour ma soif d'imitation. Je le remercie de ne pas avoir censuré ses emportements lorsqu'il nous transmettait sa profonde passion pour le théâtre, car il fut tout simplement ma référence pour le personnage que je devais créer. Sa manière de bégayer des « euh » entre les phrases, de parler très fort, de fixer un point en hauteur pour parler ou écouter, sa façon de regarder son interlocuteur en baissant la tête pour l'apercevoir au-dessus de ses lunettes, je me suis imprégné de tout cela.

Vint l'exercice de l'interview. Mes camarades, qui étaient dans la confiance, reconnurent quelques traits de lui, mais le metteur en scène, qui pourtant le connaissait, ne fit pas le rapprochement. Cela me rassura, car si j'utilisais les tics de P. Macasdar dans mon jeu, c'était pour m'en nourrir, pour les pousser plus loin, vers le grotesque, leur donner une autre signification, une autre puissance que celle qu'ils avaient à la base. Je n'avais en aucun cas l'intention d'imiter purement et simplement le directeur du théâtre de St-Gervais. Mais, même si plus tard, lors des représentations, le public voyait le personnage : « Fabrice Ero », moi je voyais Phillippe Macasdar à côté de moi, me montrant comment jouer ma partition.

5.3 Référence culturelle

Paradoxalement, c'est à l'intérieur de cette catégorie (qui puise sa source dans l'histoire personnelle de chacun) que l'on peut dégager la notion de cliché ou de préjugé. Elle est généralement la plus dangereuse, car c'est elle qui peut, si elle est mal utilisée, amener au plagiat ou au déjà vu. Elle est celle qui poussera à jouer le rôle d'un père de famille alcoolique de manière agressive et sans cervelle. Elle est celle qui fera jouer une vierge comme étant timide, ne parlant pas fort et très peu. Mais bien utilisée, cette référence peut amener, à l'inverse, des liens vers des résultats assez inattendus.

Elle contient toute la culture que peut se forger un être humain durant son existence, que ce soit à travers la littérature, le cinéma, l'art en général, et même, comme vous pourrez le constater, les jeux vidéo.

J'en veux pour preuve le rôle d'un résistant espagnol que j'ai dû jouer lors d'une création en deuxième année¹⁸. Un jour, la metteuse en scène, Barbara Nicolier, nous avait amené des photos de vrais résistants espagnols de la deuxième guerre mondiale pour que nous nous fassions une idée des vêtements qu'ils portaient à l'époque. Il faut savoir que sur cette création, en collaboration avec le conservatoire de Montpellier, nous étions vingt-huit élèves. Le texte était une série de témoignages d'anciens résistants et nous devions les déclamer sans aucune interprétation. L'effet de masse étant plus important que notre performance personnelle, nous étions plus ou moins libres dans la création de notre personnage et de son monde si nous voulions lui en donner un.

Sur l'une des photos, un résistant portait un vieux pull fermé par trois boutons qui me faisait penser à l'habit des chercheurs d'or dans certains films de western. Mon imagination ne s'arrêtant pas là, je me suis souvenu d'un jeu vidéo auquel j'avais joué une année auparavant. Ce jeu vidéo se déroulait dans le Far West et l'un de ses héros portait justement un de ces pulls que j'avais vu. Ce personnage était un homme d'une trentaine d'années, le nez toujours fourré dans les bouquins et d'un tempérament très calme. C'était fait ! Je l'avais complètement en tête, à tel point que j'imaginai déjà mon résistant espagnol ayant l'allure et le tempérament de ce dernier. J'allais même jusqu'à lui trouver une petite paire de lunettes rondes identique à celle que portait le héros de ce jeu. J'avais donc une silhouette et un tempérament pour mon personnage, la base était là, j'avais trouvé une chose à laquelle me raccrocher.

5.4 Référence de jeu

Voici la catégorie qui se rapproche le plus du « métier » de comédien et non de son « art ». Pour refaire un parallèle avec les emplois, elle est cette notion d'apprentissage d'un artisanat par l'observation d'un autre comédien pratiquant son métier. Si d'autres

¹⁸ *Don Nadie*, création sous la direction de Barbara Nicolier, Manufacture – Théâtre de Vidy, mai 2008.

références touchent à quelque chose de plus éphémère, qui ne durera que le temps de la création du personnage ou de la pièce, celle-ci agit comme des couches accumulées et qui resteront comme des matériaux solides pour le comédien. La phase d'observation doit également être plus poussée. Le comédien imitant un autre comédien ne peut pas simplement lui prendre un geste, l'utiliser par la suite pour au final se l'approprier et y trouver sa propre fonction. Il s'agit ici d'apprendre à imiter celui qui imite la vie. La phase d'observation doit tout de suite être accompagnée d'une phase de recherche et de compréhension du sentiment provoqué par la gestuelle (corporelle ou vocale) du comédien observé. L'imitateur se met, dès lors, dans la position d'apprenti et non plus de simple voleur de réalité. Je considère également cette référence de jeu comme une manière de donner une mémoire à cet art de l'instant, comme un système de passation de connaissances.

5.5 Référence obsessionnelle

Voici la quatrième et dernière catégorie de référence que je vais traiter dans ma recherche : à savoir une forme de référence qui prend à mon avis une place plus grande que les autres dans l'exercice du jeu. Extrêmement personnelle, elle va bien au-delà de la simple imitation d'un geste ou d'un sentiment. Elle s'apparente plus à un système d'identification dû à certains paramètres difficiles à cerner précisément. Je parle dans mon cas de la référence à l'acteur de cinéma Johnny Depp. En effet, cela fait quelques années que je vis une « relation » plutôt spéciale avec Monsieur Depp. Pour expliquer cette référence, je convoquerai la notion d'emploi.

En effet, comme l'apprenti comédien doit apprendre son métier en observant le maître de son emploi, j'investi l'acteur Johnny Depp du statut de « maître » à observer pour nourrir mon propre jeu. En faisant une petite recherche introspective, j'en viens à découvrir deux facteurs qui m'amènent à ceci. Premièrement, j'aime énormément cet acteur. J'aime sa manière d'incarner ses personnages, la grâce de ses gestes, son usage du second degré, son plaisir du jeu, bref, j'aime la façon dont il joue, tout simplement. Le second facteur étant que l'on peut trouver entre lui et moi une très légère ressemblance physique. J'insiste sur le « très légère », mais pourtant suffisante à mes yeux pour que l'acte d'identification se fasse plus intense. Si je ne désire pas jouer

« comme » Johnny Depp, il m'arrive souvent, lors de la création d'un personnage de me demander comment lui aurait abordé ce personnage. S'il devait le jouer, quelle teinte lui aurait-il donné ? La chose est d'autant plus étrange que je n'ai jamais parlé avec Johnny Depp, que je ne lui ai jamais écrit, que nous ne nous sommes jamais rencontrés. Le seul contact que j'ai avec lui passe par l'écran lorsque je regarde l'un de ses films. Je ne peux donc apprendre de lui qu'en l'observant dans son jeu.

On peut, je pense, relier cette référence « obsessionnelle » avec celle du jeu expliquée plus haut, mais à un degré d'utilisation supérieur. Il ne s'agit pas ici d'une imitation précise d'un geste ou d'un timbre de voix, mais bien d'une observation et d'une tentative de compréhension par l'imitation, d'une esthétique et d'une intelligence de jeu plus large.

Nous avons donc vu ici différents types de références utiles à la « base » de la création d'un personnage. Je vais maintenant m'appuyer sur une expérience pratique, vécue il y a peu, dans laquelle j'ai utilisé plusieurs de ces références pour un seul et même rôle.

6. Malvolio

Lors d'un stage de troisième année conduit par Geneviève Pasquier et Nicolas Rossier, nous devions, en cinq semaines, monter *La nuit des rois* de William Shakespeare¹⁹. Il m'a été donné de jouer le rôle du serviteur teigneux de la comtesse Olivia : Malvolio. Un rôle qui, au premier abord, se situe assez loin de mon emploi habituel de jeune premier. Quelle référence trouver pour ce rôle-là ? Tout d'abord il fallut déterminer quelques traits caractéristiques du personnage par rapport à sa façon de réagir face aux situations dans lesquelles il se trouvait. Il m'est assez vite apparu qu'il s'agissait-là d'un énergumène plutôt sinistre, renfermé sur lui-même, amoureux des principes et surtout d'un sadisme « délicieux ». J'y ai donc vu quelqu'un de coincé, de mal dans sa peau, de sombre.

6.1 Apparence physique – référence culturelle

En partant de ce que je pouvais constater dans le texte, je me suis mis en quête de références vestimentaires. Comment Malvolio s'habille-t-il, à qui ressemble-t-il ? J'imaginai donc quelqu'un ayant un style plutôt sombre, pincé et très strict. J'ai alors pensé au « public type » du théâtre de l'Arsenic. Pour qu'il n'y ait pas de malentendu, je vais m'expliquer sur cette référence. Un jour, certains de mes camarades et moi, riions en imaginant quel pouvait être le spectateur-type de chacun des théâtres de la ville de Lausanne. Pour le théâtre expérimental de l'Arsenic, nos divagations nous conduisirent à imaginer un homme fin, habillé en noir, une paire de lunettes carrée noire, du mascara sous les yeux et une raie entre ses cheveux gominés. Quand je parle ainsi du public type de l'Arsenic, je parle en fait du résultat de notre farce et en aucun cas du « vrai » public type de ce théâtre, s'il est possible d'en définir un. Ces précisions faites, revenons à notre sujet. J'avais donc une apparence de personnage en tête. Pensant être trop « cliché », je voulus lui mettre un gilet blanc, mais les metteurs en scène optèrent quand même pour un col roulé noir.

¹⁹ *La nuit des rois*, Atelier d'interprétation sous la direction de Nicolas Rossier et de Geneviève Pasquier, Manufacture, octobre-novembre 2008.

6.2 Gestuelle – référence obsessionnelle

De par le texte et les situations dans lesquelles Malvolio se trouvait, je devais jouer quelqu'un d'autoritaire, criant à tout va sur à peu près tout le monde. Mais je ne voulais pas en faire un butor sans cervelle. Au contraire, son sens inné du devoir et sa façon très stricte de diriger la maison d'Olivia me poussèrent vers une gestuelle plutôt maniérée. Je voulais trouver un mélange de gestes très précis et, en même temps, très souples, un côté plus féminin. Pour cette partie, j'ai cherché et utilisé une référence de jeu cette fois, et non celle d'une personne réelle ou d'un personnage. Il ne m'a pas été très compliqué de trouver un exemple à suivre. J'ai utilisé ma « référence obsessionnelle ». Comme je l'ai expliqué précédemment, je me suis demandé si Johnny Depp avait déjà incarné un rôle proche de celui que je devais jouer. Sinon, de quelle manière aurait-il appréhendé la construction de ce personnage ? Quels traits lui aurait-il donnés ? Quel biais aurait-il pris pour interpréter la partition d'un rôle comme celui-ci ?

En cherchant un peu dans sa filmographie, je suis tombé sur l'adaptation cinématographique du roman de Roald Dahl : *Charlie et la chocolaterie*. Dans ce film, sorti en 2005, Johnny Depp joue le rôle de Willy Wonka, directeur de la plus grosse usine de chocolat du monde. Je retrouvais dans ce personnage la gestuelle maniérée et précise que je voulais apporter à Malvolio. J'ai donc observé d'un peu plus près la manière de bouger qu'utilisait Johnny Depp pour faire vivre son personnage. Mon attention se fixa sur ses mains, ou plutôt sur les gants violets en latex qu'il portait. Il me semblait qu'une grande partie de l'effet « pincé » qu'il dégageait provenait de la forme et de l'expression qu'avaient ses mains enfermées dans ces gants.

J'ai donc moi-même fait la tentative de jouer mon personnage avec une paire de gants un peu trop petits pour moi. Tout de suite, j'ai senti une différence : le fait d'avoir constamment une pression sur mes mains faisait que je ne les « oubliais » jamais. Elle devinrent, dès lors, un des éléments les plus importants dans la gestuelle de mon personnage. J'étais tellement fixé sur l'esthétique de mes mains que tout mon corps réagissait, comme s'il était, lui aussi, « basé » sur mes mains.

6.3 La voix – référence de personne

J'avais donc une silhouette et le début d'une gestuelle. Il me fallait à présent trouver la manière de dire mon texte. Les débuts ne furent pas faciles. Nicolas et Geneviève voulaient que j'aie cherché dans les graves, dans quelque chose de très sombre et de cassé. Durant les deux premiers jours de répétition sur le plateau, je pris une voix purement de composition, sans subtilité ni saveur aucune, un désastre. Ce point fut le plus difficile, j'étais un peu perdu, je ne voyais pas comment changer ma voix sans qu'elle sonne comme le méchant d'un mauvais dessin animé.

Pourtant, quelque chose me vint lors d'une scène où Malvolio rattrape Viola, déguisée en valet, pour lui rendre une bague qu'il/elle aurait laissée à la comtesse Olivia (acte II, scène II). Je devais donc m'exciter et tancer ce valet effronté. Et c'est là que j'imaginai Michel Galabru en train de hurler dans un des films de la série des gendarmes. Le lien entre un personnage sombre, mal dans sa peau et Michel Galabru peut paraître un peu grotesque. Moi-même, je fus surpris de penser à une telle référence tant elle me paraissait aux antipodes de ce que je devais jouer. Pourtant, au lieu de fuir une source d'inspiration qui me paraissait aberrante, je l'assumai et tentai quand même l'expérience. « Pour le comédien, la propension à s'étonner est une technique qui s'apprend, l'une des plus importantes. Sa tâche principale consistant à rendre certaines choses insolites, il doit être lui-même en mesure de trouver qu'elles le sont »²⁰.

J'imaginai donc Michel Galabru, ou plutôt je me mis à rechercher exactement sa manière très spéciale de parler. En entendant ses longues dernières syllabes remontant légèrement vers la fin, je pus me reposer sur un exemple, écouter dans ma tête puis imiter. Bien évidemment, le résultat final ne ressembla en rien à une imitation de Michel Galabru, mais pourtant cette référence me permit de retrouver à chaque fois ce moment d'affrontement. Puis les autres scènes furent plus faciles à trouver, les moments plus calmes, les échanges plus intimes. J'oubliais Galabru, mais le fait d'avoir trouvé une référence pour une des scènes m'avait donné un point de départ.

²⁰ Brecht Bertolt, *Ecrits sur le théâtre*, Texte français de Jean Tailleur, Guy Delfel, Béatrice Perregaux et Jean Jourdeuil, Paris, L'Arche, 1972. p.388.

6.4 La base pour créer

Le style vestimentaire de mon public-type de l'Arsenic, les mains de Willy Wonka et la voix de Michel Galabru : j'avais donc la base nécessaire à partir de laquelle je pouvais, à présent, pousser plus loin la création du personnage de Malvolio.

« Une fois toutes les actions développées de la manière la plus commode, et tous les gestes trouvés, le personnage a pris forme dans ses grandes lignes. Un type a vu le jour et, lorsqu'on lui associe ces signes extérieurs qui sont l'ordinaire caractéristique de personnes agissant de la sorte et faisant ces gestes, l'interprétation du personnage non seulement rendra possible l'action concernée, mais donnera des indications sur un mode de comportement probable de ce type. Mais il manque encore quelque chose. »²¹

En effet, je ne pouvais pas m'arrêter à ce stade de création. Il s'agissait à présent d'analyser chacune des situations plus profondément, de trouver petit à petit le juste mariage entre le texte et ma vision du personnage. Il me fallait également y mettre ce que j'étais moi, en temps que comédien, ainsi que mon originalité d'individu propre.

Le sujet qui nous intéresse dans ce mémoire s'arrête ici. J'ajouterais néanmoins que si la phase de création ne fait que commencer, jamais je n'oublie les références utilisées à la base. Elles restent ancrées en moi très profondément, comme des repères de construction.

6.5 Précisions et mises en garde

Comment l'imitation de plusieurs bouts hétéroclites peut-elle aboutir à un personnage original? N'y a-t-il pas un risque de tomber dans la caricature grossière? En me posant la question, je me rends compte qu'en réalité, toutes mes imitations sont déjà très personnelles, ceci par le fait que, pour beaucoup de références, j'imité par mémoire du vécu ou de l'observé. En effet, il m'arrive rarement de regarder un film, une œuvre, ou d'aller dans la rue chercher un modèle précis. Les choses que j'imité existent déjà dans ma mémoire. En réalité, je crois que j'imité tout simplement mes souvenirs. Les informations ont donc déjà été traitées, elles sont déjà emplies de mes

²¹ Brecht Bertolt, *Ecrits sur le théâtre*, bibliothèque de la Pléiade, Paris, L'Arche Editeur, 2000, pour la version française des œuvres de Brecht contenues dans ce volume, Editions Gallimard, 2000, pour l'ensemble de l'appareil critique. p. 892

points de vues. Ainsi donc, je ne cherche pas sur scène à imiter clairement un individu, ce qui pourrait amener à une vulgaire copie, mais je recherche plutôt à m'approcher le plus possible du souvenir que j'ai de lui. Cette façon d'imiter est peut-être l'une des clés pour que le personnage soit doté d'une originalité et d'un rapport plus intime avec le comédien qui l'a créé. Je crois qu'il serait intéressant, pour une recherche future, de réfléchir un peu plus profondément sur cette différence entre l'imitation directe et l'imitation par le biais de la mémoire.

Je veux signaler également que, même si l'imitation de références est une étape importante de la construction d'un personnage (comme elle est traitée dans cette recherche), certains facteurs de jeu ne doivent pourtant pas être oubliés. Même si je fais ma propre construction, je garde toujours une certaine ouverture capable de prendre en compte les propositions des différentes entités évoluant autour de moi. Que se soit le metteur en scène ou mon partenaire de plateau, il me faut veiller, malgré mes références claires, à ne pas m'enfoncer dans une direction, mais à rester capable de bouger, d'accentuer un trait ou d'en diminuer un autre, et ceci à n'importe quel moment de la création. La référence de Michel Galabru m'est d'ailleurs venue grâce à une volonté des metteurs en scène. J'avais imaginé un personnage de Malvolio très désengagé, ayant toujours du recul aux choses et n'haussant jamais la voix. Mais Nicholas et Geneviève voulurent qu'il explose et hurle sur le pauvre messager de la scène que je décris dans le chapitre sur la voix. Ceci amena d'une part la référence de Michel Galabru, mais aussi une direction générale pour mon personnage.

Il est donc nécessaire de ne jamais s'enfermer. Il est peut-être même primordial d'être aidé d'un regard extérieur lors de l'utilisation de cette méthode. Je me pose également la question de la nature et du nombre de références utilisées pour un seul personnage. Celles que j'ai convoqué pour Malvolio étaient très distinctes les unes des autres et n'avaient pas de lien à proprement dit. Peut-être que ce sont ces différentes extrémités qui ont pu créer une tension assez forte pour que le personnage prenne vie et ne soit pas une simple marionnette ? Peut-être qu'une seule ou plusieurs références d'un même type n'aurait pas réussi à donner un résultat et m'aurait enfoncé dans une direction, donnant un personnage sans saveur ni paradoxe ?

Ces différents questionnements prouvent que la recherche est loin d'être terminée. Car comme toutes les méthodes, elle n'est pas sans danger. Je pense, en définitive, que ces tensions entre les différentes références, le comédien et le monde qui l'entoure sont des plus importantes, voir indispensables pour la création d'un personnage.

7. Conclusion

« Même lorsque, personnage complet, déjà et encore contradictoire, le comédien se met entièrement au service de l'action, laissant faire en quelque sorte de lui ce que l'on veut, il s'efforce malgré tout de ne pas être totalement laissé pour compte. Et même il freine presque autant le cours de l'action qu'il le rend possible, il suit avec hésitation, traînant quelque peu, ou quelque peu traîné. C'est que les différents traits de son comportement n'ont pas été empruntés uniquement à la pièce concernée, au « monde de l'écrivain ». ; de temps à autre, il a tiré hors de son contexte tel trait de ce « monde » pour le placer dans un contexte différent, celui de l'autre monde, le monde réel qu'il connaît bien, communiquant ainsi à ce trait une signification particulière qui n'était pas donnée dans le seul cadre de la pièce, échappe aux limites de celle-ci. »²²

Aujourd'hui, la notion d'emploi disparaît petit à petit. Le théâtre se veut davantage diversifié et ceci se remarque dans la méthode d'enseignement de l'art dramatique. En effet, les écoles prônent de plus en plus une ouverture sur différentes formes, elles ont une volonté de pluri-théâtralité. La transmission par l'imitation a disparu, je ne me souviens pas avoir eu un seul stage où l'intervenant nous ait vraiment « montré » comment faire. On ne nous « montre » plus un chemin à emprunter, mais on nous demande souvent de trouver notre propre route, sur laquelle construire. Le monde de l'écrivain, comme nous le décrit Brecht, perd petit à petit de son importance pour donner une plus grande place à cet autre monde, le réel, celui du comédien ou du metteur en scène.

Si la façon dont on concevait le théâtre durant la période des maîtres d'emplois en référence unique n'est plus, je ne crois pas pour autant qu'elle ait disparu. Je pense au contraire qu'elle est toujours bel et bien présente mais que la notion de référence a éclaté, qu'elle s'est diversifiée. Si le comédien peut, de nos jours, espérer jouer n'importe quel personnage, il doit être capable d'aller puiser ses références dans tout ce qui l'entoure. Il convient à chacun de trouver ses propres maîtres à imiter.

J'espère avoir prouvé avec cette recherche que le comédien est capable de créer une base solide dans la construction d'un personnage unique et original par l'imitation de différentes références. Cet art de l'imitation, qui pourrait sous d'autres formes être

²² Brecht Bertolt, *Ecrits sur le théâtre*, Texte français de Jean Tailleur, Guy Delfel, Béatrice Perregaux et Jean Jourdeuil, Paris, L'Arche, 1972. p. 388

synonyme de plagiat, est ici un véritable atout : le moyen pour le comédien d'emprunter une route familière, de la parcourir, pour au final ... créer !

Remerciements

Merci à Camille Mermet pour son soutien et sa patience.

Merci à Jacques Hadjaje pour son aide précieuse et pour ses réflexions.

Merci à Rita Freda pour m'avoir montré qu'il était possible de faire un mémoire.

Merci à Monique Gillièron pour son orthographe et pour son ordinateur.

Merci à Johnny Depp pour sa manière de jouer.

Merci à Alain Borek parce qu'il me l'a demandé.

Merci à toute ma classe pour ces trois années passées ensemble.

Merci à tous ceux qui ont eu l'idée d'écrire des livres.

Bibliographie

Abirached Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Editions Grasset et Fasquelle, 1978.

Aslan Odette, *L'Acteur au XXe siècle, éthique et technique*, Les voies de l'acteur, Vic-la-Gardiol, Entretemps, 2005

Bovay Tiphanie, *Imiter et apprendre, recherche pour les comédiens*, La Manufacture – Haute école de théâtre de Suisse Romande, 2007.

Brecht Bertolt, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Editions Gallimard, 2000.

Brecht Bertolt, *Ecrits sur le théâtre*, tome 1, Textes français de Jean Tailleur, Guy Delfel, Béatrice Perregaux et Jean Jourdheuil, Paris, L'Arche, 1972.

Gunthert André et Toja Jaque, « Emplois / Contre-emplois » in *Comédie-Française*, n° 153, novembre-décembre 1986, pp. 23-28.

Jouvet Louis, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954.

Jouvet Louis, *Réflexions du comédien*, Paris, Edition de la Nouvelle Revue Critique, 1938.

Lassalle Jaques et Rivière Jean-Loup, *Conversations sur la formation de l'acteur*, Paris, Actes Sud/ CNSAD, 2004.

Lassalle Jaques et Rivière Jean-Loup, *Conversations sur Dom Juan*, Paris, P.O.L, 1994.

Naugrette Florence, « Le devenir des emplois tragiques et comiques dans le théâtre de Hugo », actes du colloque *Jeux et enjeux du théâtre classique aux XIXe et XXe siècles*, organisé par le Centre de Recherche sur l'Histoire du Théâtre de Paris IV-Sorbonne, (s.l.d. Georges Forestier) les 2-3 mars 2001, *Littératures classiques*, n°48, 2003.

Pidoux Jean-Yves, *Acteurs et personnages. L'interprétation dans les esthétiques théâtrales du XXe siècle*, Lausanne, Edition de l'Aire, 1986.

Seger Linda, *Créer des personnages inoubliables*, traduit de l'américain par Philippe Perret, Paris, Dixit, 1999.

Strehler Giorgio, *Un Théâtre pour la vie. Réflexions, entretiens, notes de travail*, texte établi par Sinah Kessler, traduction de l'italien par Emmanuelle Genevois, Paris, Fayard,

Sueur Monique, *Deux siècles au Conservatoire d'Art Dramatique*, Paris, CNSAD, 1986.